

Cristiane Werlang

A Musicalidade na Dramaturgia de Ator
das Vanguardas do século XX ao caso do Teatro O Bando

UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Cristiane Werlang

A Musicalidade na Dramaturgia de Ator das Vanguardas do século XX ao caso do Teatro O Bando

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, especialidade de Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Professor Doutor João Maria André e pela Professora Doutora Helena Maria Rodrigues, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Maio de 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ESTUDOS ARTÍSTICOS (EA) – ESTUDOS TEATRAIS E PERFORMATIVOS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA.

A musicalidade na dramaturgia de ator: das vanguardas do século XX ao caso do
Teatro O Bando

Doutoranda: Cristiane Werlang

Orientação: Dr. João Maria Bernardo Ascenso André

Dra. Helena Maria Rodrigues

Ao Ariel, a quem desejo todas as artes do mundo!

Agradecimentos

Ao meu orientador, Doutor João Maria André, pelo acompanhamento cuidadoso e parceria artística.

À minha orientadora, Doutora Helena Rodrigues, pela cumplicidade e incentivo.

À CAPES e UFRGS, pelo apoio que tornou possível a concretização deste doutorado.

Aos meus pais, Arno, Lyra (*In memoriam*) e Ia (*In memoriam*), que moram em mim e me alimentam de afeto.

Ao Teatro O Bando, por reascender em mim a necessidade das utopias.

Ao João Brites, Jorge Salgueiro, Teresa Lima, Juliana Pinho, João Neca, Rita Brito e Fátima Santos, pela generosidade.

Aos Professores Gilberto Icle, Fernando Matos Oliveira, Mickael de Oliveira e Osvaldo Manuel Silvestre, que me incentivaram durante esta aventura.

Aos meus companheiros de formação do “Consciência do Actor em Cena”.

Ao meu irmão Gérson Werlang, pelas conversas, dúvidas sanadas, ajudas nas traduções e cuidados com o Puck. Sem você não dava!

Ao meu irmão urso, Sávio Werlang, pelo auxílio informático.

À mestra Nair D’Agostini, pelas sugestões, disponibilidade e parceria na paixão pelo teatro.

À Inês Marocco, colega e tutora *the best*.

À Lisiane Jaquet, pela compreensão e auxílio constantes.

Às amigas e parceiras de conversas teatrais Michele Zaltron e Adriane Gomes.

À Maria Clara Machado, pela disponibilidade e apoio.

Ao colega José Filipe Pereira, pelas muitas forças e conversas inspiradoras.

Ao colega André Rosa, pela amizade e parceria na arte e na vida.

Ao Jorge Parente e à Zoé Ogeret, que me proporcionaram encontros com tantos corpos-vozes musicais.

A todos que, de uma forma ou outra, tornaram possível a concretização deste trabalho.

Resumo

O presente trabalho propõe-se investigar os diálogos existentes entre a musicalidade e o teatro no âmbito da dramaturgia de atores, tendo como estudo de caso o grupo de teatro português O Bando. Apoiar-se nas vanguardas do século XX à contemporaneidade com o propósito de buscar os procedimentos de atuação teatral fundados no diálogo entre o teatro e a música. O percurso metodológico segue as pesquisas dos artistas e pedagogos teatrais Appia, Jaques-Dalcroze, Meyerhold, Artaud e Barba, a fim de selecionar e analisar os elementos musicais que sustentam o ofício do ator e fundam uma prática atoral de característica musical. Seguindo o mesmo percurso com educadores musicais, compositores e musicólogos, busca-se referências sobre os conceitos musicais do início do século XX à contemporaneidade, especialmente aquelas que se deixam impregnar pelo cruzamento de áreas e saberes. Finalmente, propõe-se observar a musicalidade na prática pedagógica do Teatro O Bando, em seu curso de formação “Consciência do Actor em Cena”. As principais conclusões apontam que a musicalidade está presente na pedagogia da atuação tanto nas vanguardas teatrais do século XX quanto no caso do Teatro O Bando e corresponde a uma estratégia de criação atoral que favorece a precisão e a imaginação. A musicalidade estabelece ainda novas formas de leitura por parte dos espectadores, novos procedimentos de improvisação e notação, novas regras e convenções. Busca-se colaborar com as pesquisas sobre a pedagogia de ator e oferecer um auxílio para o ensino teórico e prático da atuação em instituições de ensino e coletivos teatrais e performativos.

Palavras-chave: Atuação teatral, musicalidade, dramaturgia de ator, teatro O Bando, pedagogia teatral, artes cênicas.

Abstract

This study aims to investigate the existing dialogues between drama and musicality in the field of actor's dramaturgy, having as case study the Portuguese theater group O Bando. This work is based on twentieth century and contemporary vanguards in order to search the procedures of acting, founded in the dialogue between drama and music. The methodological approach is based on the researches of artists and theatrical pedagogues, mainly Appia, Jaques-Dalcroze, Artaud and Barba, aiming to find and analyze the musical elements that sustain the actor's work and underlie an actor's practice of musical characteristics. Following the same route with music educators, composers and musicologists, we look for references about music concepts from the beginning of the 20th century to nowadays, especially those references that leave impregnate themselves by the crossing of different knowledge and disciplines. Finally, this work aims to observe how the relations between music and drama happen in the pedagogical practice of Teatro O Bando in their course "Consciência do Actor em Cena" (Actor's Conscience in Scene). The main findings show that musicality is present in the pedagogy of acting both in theatrical vanguards of the 20th century as in the case of Teatro O Bando and corresponds to a "atoral" creation strategy that favors precision and imagination. The music also establishes new ways of reading by the spectators, new procedures of improvisation and notation, new rules and conventions. With this work we aim to collaborate to the researches about actor's pedagogy and also offer an aid for theoretical and practical education to be used in educational institutions and theater groups.

Key words: Theatrical performance, musicality, actor's dramaturgy, Teatro O Bando, theatrical pedagogy, performing arts.

Observações

Os termos musicais estão descritos em nota de rodapé no corpo do texto. Quando não houver esta descrição, pode-se encontrá-la ao final do trabalho no Apêndice 6 (Glossário Musical).

As palavras grifadas nas referências citadas no corpo do texto ou em notas de rodapé, pertencem aos respectivos autores.

Em algumas passagens usarei a expressão atoral para designar o trabalho do ator.

O presente trabalho está escrito em português do Brasil, podendo haver, por parte dos leitores portugueses, mesmo com a unificação das regras, várias palavras diferentes. As citações, em português de Portugal, foram mantidas no original.

As fotos de capa e do interior do trabalho são do curso “Consciência do Actor em Cena” realizado em 2015 e são de autoria de Juliana Pinho.

Sumário

Introdução	09
I PARTE: Apresentação e Fundamentação	
Capítulo 1 – Vanguardas: o contributo das artes e das ciências para a nova pedagogia teatral	16
1.1 As vanguardas na transição do século XIX para o século XX	16
1.2 A pedagogia teatral e o novo conceito de dramaturgia	31
1.2.1 A emergência da pedagogia teatral	31
1.2.2 Abertura do conceito de dramaturgia	34
1.2.3 Dramaturgia de ator	37
1.3 Música, musicalidade e a colaboração das artes e das ciências	40
1.4 A musicalidade na dramaturgia de ator	47
Capítulo 2 – Adolphe Appia	49
2.1 A síntese wagneriana	51
2.2 Música e arrebatamento	55
2.3 Duração e espaço vivos	60
2.4 Musicalidade	63
2.4.1 Partituras	63
2.4.2 Espaços rítmicos	67
2.4.3 A educação pelo ritmo	74
2.5 Balanço sobre o contributo de Appia para a musicalidade no trabalho teatral	77
Capítulo 3 - Émile Jaques-Dalcroze	79
3.1 A ópera	84
3.2 A dança	86
3.3 Elementos musicais cooperantes da dramaturgia de ator	89
3.3.1 O ritmo	89
3.3.2 A Rítmica e a <i>Plastique Animée</i>	93
3.3.3 Elementos agógicos e dinâmicos	98
3.3.4 Fraseado	100
3.3.5 Pausa, silêncio e respiração	101
3.4 Notas conclusivas sobre a pedagogia Dalcroze	102
Capítulo 4 – Vsevolod Emilevitch Meyerhold	104
4.1 O teatro da convenção e o grotesco	111
4.2 Biomecânica	114
4.3 A musicalidade	120
4.3.1 Frases musicais, <i>Étude</i> , Contraponto e <i>Leitmotiv</i>	124
4.3.2 Ritmo	128
4.4 Breve síntese sobre a musicalidade em Meyerhold	134
Capítulo 5 – Antonin Artaud	137
5.1 Artaud e as disposições sensuais	139
5.2 A musicalidade	142
5.2.1 O ator <i>souffle</i>	142
5.2.2 A pausa, o ritmo e a partitura	146
5.2.3 Segundo Teatro da Crueldade: o som-objeto	149
5.3 Balanço sobre o alcance de Artaud	154

Capítulo 6 – Eugenio Barba	155
6.1 Antropologia Teatral	159
6.2 Treinamento	164
6.3 Musicalidade	166
6.3.1 Dramaturgia de ator: ação real, partitura e subpartitura	166
6.3.2 A dramaturgia sonoro-vocal e o ritmo	175
6.4 Últimas notas sobre a musicalidade e a Antropologia Teatral em Barba	180

II PARTE:

Consciência do ator e musicalidade na prática formativa e teatral do Teatro O Bando	182
Capítulo 7 – Teatro O Bando	183
7.1 Fundação e desenvolvimento	184
7.2 Elementos potenciadores da criação atoral	188
7.2.1 Dramaturgias	189
7.2.2 Fora da caixa preta	191
7.2.3 Pedagogias	192
7.2.4 Música e musicalidade	196
7.3 Contributos das neurociências para a conceitualização da consciência	200
7.4 A formação “Consciência do Actor em Cena”	206
7.4.1 Módulos	210
7.4.2 Planos de expressão do ator	212
7.4.3 Procedimentos	216
7.5 A musicalidade na dramaturgia de ator	220
7.5.1 Dissonâncias e consonâncias, polifonia e contraponto	221
7.5.2 Pausa-silêncio no exercício <i>Vendados</i>	228
7.5.3 A dramaturgia como espaço rítmico	234
7.5.4 Agógica, dinâmica e articulação	238
7.6 Apontamentos finais sobre a musicalidade na formação do Teatro O Bando	241
Conclusão	244
Bibliografia	251
Apêndice 1 Módulos do curso “Consciência do Actor em Cena”	272
Apêndice 2 Oralidade: dislalias funcionais.	274
Apêndice 3 Convivência entre música e encenação	275
Apêndice 4 Oralidade: parâmetros musicais	276
Apêndice 5 Entrevista com Jorge Salgueiro	279
Apêndice 6 Glossário musical	281

Introdução

A presente dissertação de doutoramento tem como objeto de estudo a musicalidade da dramaturgia de ator. Procura-se selecionar e analisar os elementos musicais que sustentam as teorias e práticas sobre a formação do ator teatral nos artistas-pedagogos do século XX: Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud e Eugenio Barba. Como estudo de caso, volta-se para o curso de formação, “Consciência do Actor em Cena”, do grupo de teatro português O Bando, vivenciado pela pesquisadora em regime de observação participante. Especificamente, a investigação objetiva esclarecer os conceitos musicais do ponto de vista da educação musical e da musicologia, com a colaboração de compositores e das neurociências, e relacioná-los às práticas criadoras desenvolvidas por artistas e coletivos teatrais engajados com a pedagogia da atuação. Por fim, são selecionados os elementos que conferem à atuação uma qualidade musical, no curso de formação do Teatro O Bando, analisados à luz dos conceitos desenvolvidos ao longo do trabalho.

A arte do ator teatral se dá no tempo e no espaço subjetivo e objetivo, plasmada através de ações compartilhadas com o espectador e com os materiais que compõem a cena teatral. O teatro, arte híbrida nascida no cruzamento com outras artes, como a música, a literatura, o canto, a pintura, a dança, a arquitetura, a fotografia, é, em essência, comunicação (repartir, tornar comum) que busca companheiros de experiência. Compartilhando o tempo-espaço de uma comunicação que oscila entre efeitos de presença e efeitos de significado (Gumbrecht, 2010, p. 21-24), o ator busca sintonizar-se com os parceiros de jogo, atores e espectadores, em narrativas de ações físicas e vocais. O caráter essencialmente corporificado (*embodiment*) – o corpo como um complexo de interações subjetivas e objetivas com o meio e os outros – do trabalho do ator, permite compará-lo a um *atleta afetivo*, como bem colocou Artaud (1989, p. 129), visto que deve dominar tanto o trabalho corporal-vocal quanto o mental-emocional, numa unidade de sentidos.

A vinculação da musicalidade ao trabalho do ator não é nova; é um intercâmbio que remete à própria natureza do teatro ocidental e oriental. Enquanto a música pode participar da constituição do espetáculo teatral como trilha sonora, a musicalidade por outro lado, encontra-se imbricada na criação. Especificamente na criação do ator teatral, a musicalidade está presente

através dos elementos constitutivos da música – como o ritmo e a intensidade – favorecendo a comunicação cinestésica com o espectador. Esses, dentre outros parâmetros, são visíveis no trabalho corporal e vocal do ator e auxiliam na estruturação de uma dramaturgia da atuação que usa os próprios recursos da cena para se efetivar. Parte-se do pressuposto de que todos carregamos uma musicalidade inata, visível e operacionalizada através dos movimentos-sons de nosso corpo-voz-emoção-mente (Blacking, 1973; Davidson & Malloch, 2009).

Importa a esse trabalho associar as investigações sobre a natureza e a operacionalização dos processos criativos atorais em colaboração com outras áreas artísticas e de saber. Pesquisas nessa direção são sentidas desde a passagem do século XIX ao XX, quando não é raro a contaminação do teatro por processos compositivos de outras artes, como a música e a dança. Percebe-se também a colaboração de outras áreas de saber, como a psicologia, a fisiologia, a biologia. Sofía (2014, p. 314) situa o século XX como o tempo da pedagogia teatral, visto que se intensificam as investigações por novos sistemas de aprendizado para o ator com notável colaboração das ciências, fato que não cessa no presente século.

Centra-se na pedagogia da atuação e nos processos de criação/escrita de atores teatrais, especificamente aqueles para os quais a música mostra-se como modelo, configurando uma atuação que pode ser adjetivada de musical. Sonda-se as origens do termo musicalidade e dramaturgia de ator nas pedagogias da atuação sistematizadas pelas vanguardas teatrais do século XX, que desenvolveram-se ao lado de revoluções tecnológicas, sociais, educacionais e políticas. Impulsiona essa revolução a crise na qual estava envolvido o drama burguês no final do século XIX que transformou o ator em mero repetidor, tradutor do texto dramático para a cena. Em busca de autonomia do teatro diante da literatura e da autonomia do ator diante dos demais criadores cênicos, inúmeros artistas do teatro obrigaram-se a investigar novos princípios de construção da cena, baseados em ideias compositivas de outras áreas artísticas. Na procura por um ator-dramaturgo de ações, a musicalidade torna-se um procedimento criativo no seio de uma renovada pedagogia da atuação.

Pode-se seguir a evolução das funções da musicalidade na pedagogia da atuação em criadores como Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Eugenio Barba e o Teatro O Bando. Os três primeiros colaboram com a constituição de uma pedagogia na via da musicalidade, trazendo as experiências da ópera e da dança como apoio. Artaud contribui para redimensionar o entendimento sobre o evento teatral através de seus

manifestos por um teatro sensorial e plástico com forte inspiração nos atores-bailarinos orientais, e Eugenio Barba assume a herança de todos os criadores mencionados concebendo a musicalidade como responsável por mexer cinesteticamente com o espectador. O grupo de teatro português O Bando e seu curso de formação “Consciência do Actor em Cena” finaliza a digressão e é trazido como estudo de caso deste trabalho. Todos os artistas estudados têm em comum a busca por um ator que seja capaz de criar com as materialidades da cena teatral.

O grupo de teatro português O Bando tem quarenta e dois anos de existência, possui criações tanto para a rua quanto para as salas de teatro, tanto em teatro falado quanto em óperas e concertos adultos e infantis. O trabalho d’O Bando também vai além da criação de espetáculos, cumprindo a função de agente social junto à comunidade onde vivem, através da promoção e da divulgação da pedagogia teatral. Entende-se que tais características favorecem a criatividade e a invenção necessárias ao trabalho artístico.

Sobre o Teatro O Bando encontram-se inúmeros trabalhos tanto produzidos pelo próprio grupo, a partir de coletânea de ensaios de colaboradores e cooperativados, quanto de estudiosos do teatro que abordam temas analisando o espaço cênico e a cenografia (Brilhante & Werneck, 2009; Saboeiro, 2010; Vilanova, 2011); a dramaturgia e a adaptação de textos literários para o dramático (Dias, 2012; Mata, 2012); e a formação de atores a partir do olhar do encenador (Gama, 2011). Ainda existem muitos artigos e ensaios, de autoria, entre outros, das professoras Eugénia Vasques, Maria Helena Serôdio, Maria João Brilhante e Maria Helena Werneck, que dão conta de investigar, além dos temas já apresentados, o trabalho ético/estético/político do grupo O Bando.

Sobre a musicalidade no teatro alguns trabalhos analisam as suas relações tornando possível um recorte de pesquisa que possa avançar sobre este tema. Dentre eles, sobre: os caminhos para uma educação musical no teatro (Cintra, 2006; Maletta, 2005; Oliveira, 2008); o ritmo e a dinâmica na encenação (Castilhos, 2008); os paralelos entre ação teatral e a direcionalidade musical (Valença, 2010); a natureza da relação musicalidade e ator (Fernandino, 2008); o ator musical meyerholdiano (Witter, 2013); e a necessidade de uma linha específica de estudo no teatro sobre musicalidade (Rebstock & Roesner (Eds.), 2012; Roesner, 2014).

Aproxima-se das ideias de musicólogos, compositores e educadores musicais (Blacking, 1973; Fonterrada, 2008; Kiefer, 1973; Schafer, 2001; Wisnik, 1989), além de autores das neurociências (Levitin, 2013; Malloch & Trevarthen (Eds.), 2009) e dicionários musicais, a fim

de definir os conceitos musicais que norteiam a pesquisa. Também busca-se referências em filósofos e pensadores que ajudam a compreender as materialidades que compõem o fenômeno híbrido que caracteriza o teatro (Gil, 2001; Gumbrecht, 2010; Sontag, 1997).

Apresenta-se aqui um recorte que pode aprofundar as relações entre a dramaturgia de ator (Barba, 2010; De Marinis, 1997; Pais, 2004) e a musicalidade analisando, especificamente, o curso de formação do coletivo português Teatro O Bando, tendo como apoio a revisão das pedagogias teatrais das vanguardas do início do século XX até os nossos dias. A presença da música é constante na história do grupo e seus espetáculos refletem o trabalho colaborativo entre diferentes profissionais das artes, fato que levou à sua eleição como estudo de caso desta investigação. O curso de formação d'O Bando já conta com vinte anos de formulação e reflete as teorias e práticas de um grupo que fundou as suas próprias tradições pedagógicas, artísticas e éticas, tornando-se relevante não só no panorama teatral português como mundial.

A tese está dividida em duas partes, a primeira com seis capítulos e a segunda com um capítulo. A primeira parte, de natureza histórico-conceitual, abordará alguns aspectos da colaboração das ciências e das artes, bem como os conceitos de vanguarda, musicalidade e dramaturgia de ator. O percurso revisita cinco artistas e pedagogos teatrais pertencentes às chamadas vanguardas do século XX, dos quais serão depreendidos os conceitos musicais que dialogam com a prática formativa do Teatro O Bando. A segunda parte concentra-se no trabalho de campo realizado no Teatro O Bando em seu curso de formação “Consciência do Actor em Cena”, vivenciado em regime de observação participante em julho de 2015. Nesta parte, o Teatro O Bando será apresentado, referindo-se a sua fundação e importância no universo teatral contemporâneo, e empreendida a análise da musicalidade que compõe a sua pedagogia da atuação.

A primeira parte contém seis capítulos. No primeiro capítulo investiga-se como o teatro da transição dos séculos XIX-XX desloca a atenção do texto dramático para o evento teatral, deixando-se gradativamente contaminar por todas as artes que o compõe. Volta-se o olhar para a renovação da ópera empreendida por Wagner e seu manifesto a *obra de arte total* e as ideias de Nietzsche em torno do dionisíaco e apolíneo, que influenciaram as vanguardas teatrais do início do século XX. Investiga-se o conceito de vanguarda sondando a colaboração da música e das ciências para a pedagogia teatral, bem como a definição do termo musicalidade. Termos como partitura, agógica, ritmo e andamento, antes limitados à função musical, tornam-se também

modelos e/ou metáforas criativas, materiais e/ou princípios de organização para o ator. Uma breve história da pedagogia da atuação é revisitada a título de esclarecer termos como treinamento e ator-criador.

Nos capítulos dois ao seis, procura-se resgatar alguns dos inúmeros artistas de teatro que empreenderam uma luta em torno da autonomia das materialidades da cena teatral. Esta é uma das solicitações de todos os encenadores e atores pedagogos do século XX investigados nesse trabalho. Buscam-se os fios que tramam a constituição do adjetivo musical dado aos atores, desde a síntese simbolizada pela *obra de arte total* wagneriana, em que a música é veículo da emoção, até o final do século XX, marcado pela fragmentação e pelos processos de montagem, em que os elementos constituintes da música são desmembrados e tratados como objetos autônomos. O percurso segue a pedagogia de atores desenvolvida por Appia, Jaques-Dalcroze, Meyerhold, Artaud e Barba. A busca por novos procedimentos atoriais leva esses artistas a ver na nova pedagogia do século XX uma forma de criar atores preparados para os novos desafios da cena teatral. Tem também peso para esse movimento de renovação, o impulso dado pelas correntes estéticas como o simbolismo, o expressionismo, o futurismo e o dadaísmo. A musicalidade ganha, progressivamente, independência e afirma-se como um dos materiais pertencentes à dramaturgia da atuação.

No capítulo sete, na segunda parte deste trabalho, apresenta-se o curso de formação “Consciência do Actor em Cena”, do Teatro O Bando, vivenciado pela pesquisadora em regime de observação participante. A experiência de seu diretor, João Brites, como docente junto à Escola Superior de Teatro e Cinema ajudou a conceber uma pedagogia singular, composta por diferentes áreas artísticas. O Bando desenvolveu um treinamento para o ator no qual se observam pontos em comum, no âmbito da musicalidade, com as vanguardas estudadas. Selecionam-se, assim, alguns elementos musicais presentes no curso de formação que serão analisados, construindo um panorama das funções da musicalidade no curso de formação do grupo. Junto à observação participante, agregam-se a pesquisa teórica sobre a pedagogia de atores d’O Bando e as entrevistas aos formadores. Revisita-se um pouco de sua história, fundado em 1974, após a Revolução dos Cravos, seu crescimento e os princípios que regem as suas criações. Ligado a ideais humanistas e comunitários, O Bando apresenta-se apropriado para este estudo, pois inclina-se para um teatro de imagens e sons em movimento, em busca da abstração e da transposição, com forte colaboração da música. Ademais, O Bando concebe o ator como parte

fundamental do evento teatral e exige dele a participação colaborativa na elaboração do evento teatral. Os temas deste capítulo centram-se nos elementos potenciadores da criação atoral do grupo: a importância da dramaturgia que atravessa todas as instâncias de sua criação, a dramaturgia como prática pedagógica e a musicalidade como um dos elementos que participam de sua pedagogia da atuação. Os temas são trazidos à tona a fim de se ter um panorama deste coletivo teatral e o seu papel no universo artístico português. Percebe-se neste capítulo, a partir de sua história, os motivos que levaram à escolha do grupo como estudo de caso desta pesquisa.

Na conclusão sonda-se novos caminhos para o teatro imbricado à música. Afirma-se a necessidade de uma área específica dentro do teatro dedicada para a musicalidade da dramaturgia da atuação. Objetiva-se promover a investigação teatral, apontando outras potenciais pesquisas que possam ser desenvolvidas a partir deste estudo.

Acredita-se que a presente pesquisa pode ser base para organizar sistemas para futuras implementações metodológicas de trabalho criativo com atores teatrais, no âmbito de universidades e coletivos artísticos, onde a ideia de colaboração entre as artes, as ciências e o teatro esteja em seu bojo.

I Parte

Apresentação e Fundamentação

Capítulo 1. Vanguardas: o contributo das artes e das ciências para a nova pedagogia teatral

O século XX é repleto de acontecimentos que fomentaram um desejo crescente de renovação nas artes e na vida. Lançar um olhar às chamadas vanguardas teatrais é debater a própria natureza do teatro tal qual o conhecemos hoje. Além disso, é relevante, pois auxilia a pensar e perceber as múltiplas paisagens cênicas do nosso século, dentre elas o Teatro O Bando, estudo de caso da presente investigação.

Nos seguintes subcapítulos tratar-se-á das vanguardas, na transição dos séculos XIX ao XX, da pedagogia teatral, da dramaturgia de ator, da música e da musicalidade, bem como da colaboração das artes e das ciências para a definição destes conceitos.

1.1 As vanguardas na transição do século XIX para o século XX

As vanguardas, termo cunhado no século XIX para designar artistas de ideias políticas radicais que lutavam por mudanças sociais via uma revolução estética¹ (Innes: 1995), além de compartilharem semelhanças estilísticas são, essencialmente, “um agrupamento filosófico” (p. 17). A marca da arte de vanguarda tem sido uma implacável hostilidade contra a civilização contemporânea e, segundo Innes (1995):

[...] seu aspecto mais óbvio tem sido negativo: a rejeição à organização social e às convenções artísticas, aos valores estéticos e aos ideais materialistas, à estrutura e à lógica sintáticas burguesas. Porém, ao menos no teatro, este niilismo adotou duas formas positivas e sumamente férteis, aparentemente contraditórias, mas em realidade, complementárias. Por uma parte a transformação do teatro em um laboratório para explorar questões fundamentais acerca da natureza da atuação e a relação entre ator e público. Por outra, o primitivismo em várias formas: a exploração da irracionalidade, a exploração de estados oníricos, a tomada de modelos dramáticos arcaicos, o material mitológico e os ritos tribais. O que une o científico com o quase mítico é o despojamento do drama até chegar ao ator desnudo em um cenário desnudo, que também conduz a um foco interno na psique e a experimentos com comunicação subliminal ou física direta. Ambos são retornos às ‘raízes do teatro’, seja em suas origens primitivas ou despojando-o de seus ‘acréscimos’ cênicos ou ilusionistas. (p. 18)

O teatro do final do século XIX estava baseado, em suas expressões hegemônicas, no modelo burguês que limitou o ator à função de tradutor do texto dramático para o palco. Os artistas de teatro viam-se marcados pelo método científico (auge no século XIX) e pelo

¹ Uma das manifestações que marcaram a necessidade de conciliação entre o social e o estético promulgado pelas vanguardas foi a publicação da revista *L'Avant-Garde*, em 1878, pelo anarquista Mikhail Bakunin (1814-1876).

naturalismo², que exigia maior objetividade nas artes. Sánchez Montes (2004) reforça que a tradição dos últimos séculos considerou o texto dramático como um elemento “autônomo da representação teatral sendo, em todo o caso, o espetáculo aquele que surge a partir de um texto ao qual deve guardar fidelidade” (p. 18). Ainda segundo Sánchez Montes (2004), será exatamente “o desacordo a respeito da íntima vinculação entre texto dramático e espetáculo teatral – desenvolvido até o ponto em que o segundo se tornou dependente do primeiro e, por sua vez, entendido que a encenação era subsidiária do texto – o que, ao menos em parte, motivará a reconsideração do lugar predominante da linguagem no âmbito teatral” (p. 18).

A dependência do teatro em relação à literatura e à reprodução da vida no palco havia restringido pouco a pouco o pleno uso dos recursos propriamente teatrais. As diferentes áreas artísticas que compunham o teatro viviam pouco permeáveis umas às outras. Muitos criadores manifestaram oposição ao textocentrismo³, ou seja, ao lugar privilegiado do texto na cena teatral. A imensa quantidade de manifestos indignados sobre o assunto são os sintomas de uma realidade na qual o teatro, o drama falado, estava vinculado à representação da trama literária, “com cenários verdadeiros, vestuários verdadeiros, dicção natural, gestos cotidianos” (Aslan, 1994, p. 91). Apesar das transformações advindas do naturalismo⁴, a criação restringia-se às convenções e recursos intelectivos, numa tradução causal da mimética do drama para a cena. No entanto, os criadores cênicos, de Appia a Barba, solicitam a sua autonomia sem prescindir do drama, sendo o espetáculo, nesses casos, resultante da interação entre os diferentes elementos que compõem a cena teatral. Um dos exemplos encontra-se em Meyerhold que após a revolução russa cria encenações nas quais a palavra está em destaque. Entretanto os textos são adaptados e reelaborados como mais um dos materiais da cena e com vistas a compor um “desenho do movimento previamente estabelecido por ele” (Sánchez, J. A., 1999, p. 11). É dentro dessas

² O movimento inicia-se na literatura, com as obras do escritor francês Emile Zola, e se estende às artes plásticas, à música e por último ao teatro. A obra de Émile Zola, *O Naturalismo no Teatro* (1881), favoreceu a divulgação do movimento que buscava a reprodução real da vida na arte.

³ Expressão de Jean-Jacques Roubine (1982), que indica a supremacia do texto e a sua vocação em ser, ao mesmo tempo, a fonte e o fim da representação. A expressão dá conta de explicitar a situação na qual encontrava-se o teatro profissional, mais ou menos desde o século XVII, com a especialização teatral e a hierarquização das competências. Nessa hierarquia o autor estava em primeiro plano, seguido do ator vedete (o encenador ascenderá apenas no século XX). É importante perceber que o próprio textocentrismo evolui de acordo com as técnicas e com as “concepções possíveis da noção do sentido”; todavia, até a década de 50 do século XX “a noção de polissemia não era praticamente admitida” (Roubine, 1982, pp. 43-45).

⁴ A fecundidade do pensamento naturalista está na consolidação da figura do diretor teatral e na noção de dramaturgia da cena (Roubine, 1982, pp. 119-120).

novas equações criativas que o ator é solicitado a participar, não mais a interpretar ou traduzir a obra de um autor, mas “escrever” em colaboração com o diretor e os outros parceiros teatrais. Nesse caso, o ator deixa-se atravessar por todos os elementos sensíveis do teatro. Segundo J. A. Sánchez (1999), “a concepção da cena como lugar de colaboração das diversas linguagens artísticas tem a sua origem no simbolismo, em que muitos criadores da cena moderna buscaram modelos alternativos ao naturalismo” (p. 15). Uma das fontes nas quais se nutriram os simbolistas⁵ foi o modelo do drama musical wagneriano.

O compositor Richard Wagner (1813-1883) foi um importante agente da renovação das artes da cena em fins do século XIX. Wagner é o responsável pela revisão da ópera a partir da tragédia grega antiga, e sua proposição sobre a colaboração entre as artes no evento cênico deixou marcas profundas também no teatro e na dança modernos. Portanto, volta-se um pouco mais ao passado para perceber quais ideias fomentaram a revolução das vanguardas, dos mestres dos quais somos ainda subsidiários. Essa retomada histórica é proposital, pois auxilia o entendimento dos caminhos trilhados pelos artistas investigados nos capítulos seguintes, muitos dos quais partiram de reflexões sobre a ópera. Acima de tudo, proporciona pensar o presente sob a luz de um passado que ainda não se retirou de todo.

Como coloca Schranz (2014), “com Wagner, algo fundamentalmente diferente aparece. E precisamos perguntar o porquê. Wagner falou sobre a *Gesamtkunstwerk* combinando todas as artes, e a razão para isso é clara: na sua época, o fazer teatral havia degenerado, sua qualidade se encontrava desacreditada” (p. 266). Innes (1995) lembra que a arte de vanguarda que “idealiza o primitivo e o elementar no teatro” (p. 12), bem como a adaptação de modelos arcaicos ou remotos, é uma extensão do medievalismo e orientalismo dos românticos.

A reforma da ópera empreendida por Wagner recuperou parte da reforma anterior, do compositor Christoph Gluck (1714-1787)⁶, contudo, foi mais radical e lançou novos

⁵ Paul Fort e o seu *Théâtre d'Art*, fundado em 1893, foi um dos grandes representantes do simbolismo no teatro na transição entre os séculos XIX-XX.

⁶ A crítica a respeito da tirania dos divos cantores era constantemente retomada na época de Gluck, pois a ópera encontrava-se escrava das grandes evoluções dos virtuosos da voz. Gluck, com a sua reforma, inibe esse modelo, em parte, ao eliminar a antiga ária *da capo* de Domenico Scarlatti (1685-1757). A ária é normalmente qualquer peça lírica acabada para voz solo – excepcionalmente para mais de uma –, com ou sem acompanhamento instrumental, independente ou como parte de uma ópera, oratório, cantata ou outro grande trabalho (*Grove Music Online*, 2001, p. 1568). A expressão ária *da capo* (em italiano *desde o princípio*) teve origem no barroco e se caracteriza por sua forma em três partes, ternária, sendo a última a repetição da primeira. A repetição deixa ao cantor a possibilidade de execução de adornos e variações que considera apropriados para conferir maior brilho à ária.

fundamentos. Mesclando o primitivo com o avançado, Wagner reivindicava o renascimento da tragédia grega e a instituição do teatro como lugar sagrado onde o público, ao contrário de procurar a diversão superficial, se sentiria elevado espiritual e moralmente através do drama musical – uma purificação através de uma arte total.

A ópera em voga – em especial Rossini e a ópera francesa de grande aparato – lhe parece (a Wagner), além de indecente e frívola, conflitante. De fato, nela, a palavra segue por um lado, a música por outro, e a realidade cênica (atuação, cenários, figurinos, móveis e objetos de contra-regra) por um terceiro rumo. É preciso conciliar os termos deste desacordo, gerando uma poesia que tenha sido pensada para o canto e a ação, uma música que surja dessas palavras, e um dispositivo cênico que não seja um remendo decorativo que se possa substituir por outro qualquer, mas sim um elemento harmonizado com os demais em jogo. Nasce a ideia do drama musical como *obra de arte total*, ou de conjunto (*Gesamtkunstwerk*) ideal, que muitos anos depois será realizada pelo cinema sonoro: todas as artes singulares reunidas numa só, que não é apenas a soma delas, mas sim uma nova arte (Fraga & Matamoro, 2001, p. 101).

A originalidade de Wagner está na subordinação da poesia à música pelo resgate da base musical das palavras. Gluck, ao contrário, como um racionalista, subordinou a música mais ao conteúdo semântico que à sonoridade das palavras. “Wagner passado pelo romantismo⁷, considera a linguagem falada como fundada na música (o canto, o pranto, o riso e o grito são anteriores à palavra articulada)” (Fraga & Matamoro, 2001, pp. 102-103). Valendo-se de lendas, por ele mesmo reformuladas, como base para os seus dramas, a sua música, em “comunhão com algumas palavras cheias de sons e de combinações já por si muito musicais, é o meio ideal para pôr em cena grandes construções míticas” (Fraga & Matamoro, 2001, pp. 102-103). Wagner constitui o seu drama musical a partir da solicitação de uma síntese harmônica dos elementos materiais da ópera, no intuito de transformar a representação em uma experiência arrebatadora. Num momento em que a ópera, por definição o campo da interdisciplinaridade perpetuava, ironicamente, a segregação pela demarcação clara das funções de cada artista, Wagner, que além de músico era poeta, insufla-lhe novo vigor com a criação do drama musical baseado na concepção da *obra de arte total* (Roesner, 2014, p. 3)⁸.

⁷ O movimento romântico estende-se, aproximadamente, do final do século XVIII ao início do século XX. Os princípios não racionais do movimento romântico hipervalorizavam a interioridade e os sentimentos. A ópera romântica inicia-se por volta de 1850 e trata de temas relacionados a “lendas populares, contos, visões romantizadas da história. A natureza (o bosque, o mar) desempenha um papel fundamental, tal como o sobrenatural com espíritos e forças demoníacas” (Michels, 2007, p. 453), o destino e a salvação dos homens. Dá-se a exploração de atmosferas, de motivos recorrentes (melodias, timbres ou ritmos que se repetem criando uma unidade dramática), além da substituição dos recitativos por diálogos falados.

⁸ [...] but ironically the conventional practice of opera-making has often perpetuated the segregation by establishing clearly defined and demarcated roles which deal exclusively with either the one or the other aspect (theatre being the domain of librettista and director; music that of the composer and conductor). O ideal de arte total foi posto em

Assim, uma nova ópera é posta em curso, chamada *Wort-Tondrama*, em alemão, literalmente, *Palavra-Tomdrama* ou drama musical wagneriano. Baseado na ideia de *obra de arte total*, que parte da premissa de que a arte se relaciona com o homem da mesma forma que o homem se relaciona com a natureza, Wagner (2000) propõe a união das “três capacidades artísticas fundamentais do ser humano” (p. 55), nomeadamente, “a arte da dança, a arte dos sons e a arte da poesia” (p. 143). Visto que a música e o texto deveriam ser inseparáveis, o tratamento do libreto – texto poético suporte para a trama operística - também deveria acompanhar as mudanças da composição musical – por isso Wagner redigiu os seus próprios libretos (Fraga & Matamoro, 2001). Assim, os recursos literários são imbricados aos musicais constituindo uma só intenção. Segundo Fernández (2009), Wagner reage contra o uso “exclusivamente racional dado à palavra” (p. 23), característico do classicismo, pelos poetas de sua época, que intensificavam a função intelectual da linguagem em detrimento da musical.

A proposta de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner configura-se como um dos primórdios do movimento de colaboração entre as artes que se sentirá progressivamente crescente no teatro ao longo do século XX. Entre os simbolistas e expressionistas a ópera wagneriana foi cultuada, influenciando não só músicos, mas também filósofos, artistas plásticos, poetas e pedagogos teatrais. A obra teórica e prática de Wagner modificou profundamente o pensamento sobre a ópera e a arte dramática europeia entre os séculos XIX e XX e a sua síntese foi aclamada por inúmeros artistas do início do século XX, como Isadora Duncan, Kandinsky e Schönberg⁹.

Richard Wagner encontrou na revisão da tragédia grega clássica, linguagem unificada em poesia, dança e música, anterior à divisão da tragédia em gêneros artísticos (Carlson, 1997, p. 248), um ideal artístico-cultural para o povo alemão, numa época em que os nacionalismos estavam em curso. Para Wagner, a tragédia grega representava a desvinculação do divertimento banal da cultura moderna, constituindo-se em ritual, celebração espiritual que nascia dos mitos que continham a sabedoria popular. Além disso, a obra de arte trágica era uma “forma de arte total”, caracterizada por diferentes expressões artísticas, a poesia, a música e a dança, “criadas por um único poeta que escrevia o texto e compunha a música, coreografava as danças e dirigia a apresentação” (Cavalcanti, 2011, p. 103). Wagner (2000), em *A Obra de Arte do Futuro*,

prática, também, na arquitetura do teatro que Wagner constrói na cidade alemã de mesmo nome, o Teatro de Bayreuth (1876).

⁹ Arnold Schönberg escreveu a obra dramática *A Mão Feliz*, em 1910-13, na qual propunha a união de todos os materiais da cena entrelaçados à música. O compositor austríaco solicitava que o músico fosse capaz de criar “a partir dos recursos da cena” (Sánchez, 2002, pp. 47-48).

explicita que “por intermédio da música, a dança e a poesia podem se entender mutuamente: nela tocam-se e interpenetram-se, num laço de amor, as leis de acordo com as quais cada uma destas se manifesta segundo a natureza que lhe é própria; nela, a vontade de não-arbitrário de cada uma das outras artes, o metro, próprio da poesia, e o compasso, próprio da dança, transformam-se no necessário ritmo do pulsar do coração” (p. 70).

O filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) – admirador de Wagner¹⁰ –, em sua obra *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (1872)¹¹, apresenta a sua própria revisão da tragédia grega antiga e acaba por influenciar inúmeros críticos e artistas do século XX. Nietzsche (1992, pp. 27-39), num empenho filológico e filosófico, busca repensar a existência no mundo a partir do resgate da cultura helênica plasmada na tragédia ática. Tendo o drama musical wagneriano como modelo de renovação da ópera alemã e da própria nação alemã, o filósofo critica o rompimento da estrutura clássica da tragédia impulsionada pelo racionalismo de Sócrates. Nietzsche recupera os cultos apolíneo e dionisíaco, a partir do coro dionisíaco, o arcaico ditirambo¹² da tragédia ática, no qual dança, música, canto e poesia estão ligados.

Apolo (o resplandecente deus das ideias) representa a realidade, a aparência, o comedimento, as artes plásticas e a poesia épica/os mitos; busca a serenidade, o conhecer-se a si mesmo e a sabedoria racional. Dionísio (o êxtase e a embriaguez) representa a desmedida, o frenético e o bestial, a arte não figurada, a poesia lírica e a música, busca o esquecimento de si mesmo num impulso instintivo de reconciliação do homem com a natureza. Dionísio é o deus estrangeiro e multifacetado, representante das forças vivas plasmadas nas festas orgiásticas do ditirambo. O coro ditirâmico era movido pela melodia da flauta¹³, que impedia o uso da

¹⁰ Wagner e Nietzsche foram amigos por muitos anos, especialmente durante a redação de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872/1876) e *Considerações Extemporâneas* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873 a 1876); em 1878 rompem definitivamente a relação por discordâncias. Ambos tinham em comum a paixão pela música, pelo estudo da arte grega e pela filosofia de Schopenhauer. A obra *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* foi reeditado sob o título *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo* (1886).

¹¹ Nietzsche se apoia no conceito de *vontade* do filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860). Em *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), a música é a mais elevada das artes, capaz de permitir maior objetivação da *vontade*, seguida pela tragédia. Wagner justifica a teoria do drama musical, que deu origem à *obra de arte total*, também baseado nas ideias de Schopenhauer.

¹² O ditirambo consistia em uma poesia lírica escrita para ser cantada por um coro nas cerimônias ao deus Dionísio. O líder do coro chamava-se corifeu e, com a evolução do ditirambo, passa a protagonista que estabelece um diálogo com o coro. O ditirambo é considerado uma forma pré-dramática e uma das hipóteses mais plausíveis para o surgimento do ator no teatro ocidental.

¹³ Conta-se que a deusa Atena inventou a flauta para dissimular os sons das Górgonas e suas serpentes. O sátiro Mársias, ao ver a deusa com o rosto deformado na tentativa de tocar a flauta, lhe diz: “- Essas maneiras não te convêm. Apanha as tuas armas, larga a flauta” (Vernant, 1988, p. 73). Atena abandona o instrumento e o sátiro dele

palavra e provocava, assim, o frenesi plasmado nas danças. Essas alcançavam o seu auge através do excesso (*hybris*) libertando da consciência as forças instintivas. Apolo, ao contrário, rompe com o delírio provocador da flauta e leva à serenidade, através da sonoridade tranquilizadora da lira, a “boa acompanhante da palavra dos humanos” (Vernant, 1988, pp. 71-83). Apolo representa a manutenção da ordem instituída, e Dionísio, pela “intensidade mágica da música supera os limites formais do discurso retórico” (Bittencourt, 2011, p. 13).

Nesse ponto é interessante a comparação com a música. Wisnik (1989) detecta na música ocidental um “desenvolvimento cindido” (p. 104) que remete também aos cultos dionisíaco e apolíneo. A ruptura originária, latente na filosofia grega, entre uma música cívica, destinada aos cidadãos civilizados da pólis (música elevada na tradição europeia), e a dionisíaca (a festa popular pagã, música dançante, carnavalesca ou não), que é atestada tanto em *A República de Platão* quanto na *Política de Aristóteles*, será definitiva para o desenvolvimento dividido da música ocidental: “o aprofundamento da separação entre a música apolínea e a dionisíaca a favor da primeira provocará, com o tempo, a estabilização de uma hierarquia em que, assim como a música se subordina à palavra, o ritmo se subordina à harmonia (já que o ritmo equilibrado é aquele que obedece a proporções harmônicas em detrimento dos excessos rítmicos, melódicos e instrumentais da festa popular)” (Wisnick, 1989, p. 104).

Nietzsche vê na exclusão da estrutura do coro trágico a decadência da tragédia grega encabeçada por Eurípedes, que havia afugentado Dionísio do palco trágico, aniquilando quase por completo o coro. Segundo Nietzsche (1992, p. 97), Eurípedes fundou uma arte não dionisíaca e não apolínea, mas naturalista e inartística, através da qual fala seu representante máximo, Sócrates (o progenitor da ciência).

Karl Kerényi (2002), em seu profundo estudo sobre Dionísio, critica Nietzsche por ignorar as polaridades essenciais que o deus apresenta em seu interior, visto que este é ligado tanto ao mundo subterrâneo quanto à vida transbordante. A tragédia ática, segundo Kerényi (2002: 272)¹⁴,

se apodera, sonhando vencer Apolo nos concursos musicais. No entanto, a flauta também o deforma não deixando lugar às palavras ou ao canto. A lira de Apolo, por outro lado, deixa livre o canto e a locução e, por isso, derrota Mársias na competição musical e, após, esfolia-o vivo. A flauta representa, para os gregos, a entrada na possessão e no furor e foi proibida por Aristóteles, por deformar o rosto de quem a toca e por não permitir o uso da palavra, levando os participantes do culto à desmedida orgiástica, não propícia à constituição da inteligência e da moral dos cidadãos.

¹⁴ O coro ditirâmico originariamente está associado aos arcaicos festejos religiosos dedicados aos deuses, aos heróis e à descida de Herácles (filho de Zeus) ao *Hades* (inferno). Está relacionado aos sacrifícios do touro e posteriormente do bode – outros animais e plantas participam de seus mitos, como a serpente, a hera, o mel (hidromel) e a videira (vinho). Também encontram-se mitos relacionados à visão de aparições e ao culto de *zoé* (a

origina-se no culto ditirâmico das festas da Antestéria (as mais antigas festas a Dionísio: festa das almas, das crianças e dos mistérios femininos). O ditirambo – que, aliás, era um dos nomes de Dionísio – teve muitas formas dependendo do lugar e da época. Portanto, a própria vinculação das festas fálicas a Dionísio é restrita a épocas e cultos definidos. A crítica a Nietzsche reside, entre outras, na forma como esse interpretou o dionisiaco: “[...] ora recorrendo à tradição (inspirando-se, por exemplo, em *As Bacantes*, de Eurípedes), ora baseando-se em sua própria imaginação” (Kerényi, 2002, p. 119). Nietzsche teria salientado basicamente o caráter eruptivo do dionisiaco, identificado com os cultos de todo o tipo de embriaguez.

Apesar das críticas a Nietzsche, este e Wagner colocam pontos fundamentais para o teatro dramático do século XIX: fuga da intelectualidade na arte e união das linguagens artísticas através da música. Segundo Nietzsche (1992), através de uma *atrevida intelectualidade* a estética socrática manifestou a sua máxima: “Tudo deve ser inteligível para ser belo” (p. 81) e assim não há mais lugar para o esquecimento de si.

A conclusão de Nietzsche serve como luva, à maneira de manifesto, para as vanguardas teatrais do século XX que, ao idealizarem o primitivismo como forma de proteção contra o racionalismo crescente da civilização, encontraram na adaptação de modelos arcaicos uma “qualidade transcendental” (Innes, 1995, p. 12). Ademais, conclamava os artistas à criação e à revisão da arte teatral diante da nova síntese apresentada, uma revisão que recuperava a arte teatral como encontro e celebração e que, necessariamente, necessitava da colaboração de todas as artes para ser concretizada.

A volta às raízes do coro grego, proposta por Nietzsche e Wagner, carregava as sementes híbridas do teatro, além de ser uma estrutura exemplar para um tipo de arte superior, ligada aos ritmos e movimentos da natureza. Segundo Innes (1995), as vanguardas do início do século XX apresentam um atavismo, sintoma da hostilidade à sociedade moderna e a todas as formas “artísticas que refletem suas suposições. A ideia de tomar elementos da escultura africana ou da dança balinesa é que, ao serem primitivas, encarnam uma escala de valores alheia. Da mesma forma, a ideia de exaltar a faceta inconsciente e emocional da natureza humana pretende oferecer um antídoto a uma civilização que quase exclusivamente se vai tornando racional e intelectual” (Innes, 1995, p. 18).

vida acima de todas as vidas). O deus Dioniso, para os gregos, se apresenta com menos nuances do que nos cultos antigos e basicamente está identificado como deus do vinho, deus touro e deus de mulheres.

O século XX se inicia com uma crise herdada do século XIX. Esta crise política e ideológica sacudiu as crenças em que se assentava a ideologia burguesa que, “entre outras práticas, sustentava um determinado conceito de cena”, que se apresentava como universal e único (Sánchez Montes, 2004, p. 54). Com a descrença crescente com a racionalidade, a cena teatral em seu conjunto não poderia mais ser fruída apenas pela via racional do espetáculo – o texto dramático – deixando a experiência dirigida aos demais sentidos em segundo plano. Assim, em 1893, quando Paul Fort funda o *Théâtre d’Art*, acaba por inaugurar um movimento do qual participam uma série de outros teatros que eram verdadeiras instituições culturais imbuídas por uma dupla tarefa: produzir espetáculos e reunir artistas de diferentes áreas num espaço comum de criação (Sánchez, J. A., 1999, p. 15). Buscavam acima de tudo produzir obras de arte: uma arte nobre para servir a um novo homem. Nessa linha seguiram-se muitos outros, como o *Théâtre de l’Oeuvre* (1893) e o Teatro de Arte de Moscou (1897). Esses grupos procuraram elevar o teatro à categoria de arte, buscando na pesquisa uma forma de fugir da estagnação de um teatro que via-se definido por uma só concepção. Esse movimento favorece pouco a pouco a interpenetração das linguagens artísticas, com especial colaboração da música atuando como elemento de coesão e estruturação.

A produção de manifestos reivindicando o equilíbrio entre a obra cênica e a obra dramática também foi prolífera no início do século XX. Pode-se acompanhar vários exemplos, como Gordon Craig, que em 1905, escreve *A Arte do Teatro*, além das ricas reflexões de Adolphe Appia, Jaques-Dalcroze, Constantin Stanislavski, Meyerhold, Antonin Artaud, Decroux. Todos buscaram entender o teatro como expressão de seus elementos sensíveis, não apenas como inteligência veiculada pela palavra, mas como vibração do conjunto de suas materialidades. Era necessário recuperar o poder de celebração do teatro, o estado *de embriaguez da multitude de espectadores*¹⁵, como manifesta Fuchs (citado por Sánchez, J. A., 1999) em 1909, ao escrever uma série de textos/reflexões reivindicando autonomia do cênico frente ao literário, “liberando-se do jugo da literatura e de todas as obrigações exteriores que não se fundamentam em sua específica e pura norma artística” (p. 211).

Junta-se a isso o interesse crescente pelo corpo desde o segundo terço do século XIX, com um estímulo ao cuidado e à higiene corporal¹⁶, como também uma atenção renovada pelo

¹⁵ “A Revolução do Teatro” (Fuchs citado por Sánchez, 1999, pp. 211-216).

¹⁶ Por exemplo, Meyerhold (1980) declarou o desejo de proibir os atores “de beberem vinho, tomar café ou valeriana. Tudo isso perturba o sistema nervoso, tanto mais que o ator deve ser absolutamente são” (p. 276).

esporte¹⁷ (Sánchez Montes, M. J., 2004, p. 56). Assim, quando Alfred Jarry apresenta Ubu Rei no *Théâtre de l'Oeuvre*, em 1896, o público se choca ao ver os seus valores culturais atacados. Não só por ver a linguagem sendo usada de forma escatológica e sexual, numa cena estilizada na qual o uso da máscara era fundamental, mas também e sobretudo por apresentar um corpo, na figura de Ubu, que transcendia os limites do próprio texto que o originou. Ubu, uma “enorme marionete, hiperbólica, excessiva, corpo sem psicologia, grande barriga isolada do mesmo corpo” (Montes, 2004, p. 52) era uma entidade em si mesmo e um ataque à visão racionalista imperante. A presença da barriga de Ubu isolada do corpo se apresentou como uma oportunidade de reverter as convenções da cena teatral do momento.

Não se tratava tão somente de uma proposta que pretende atacar e acabar, através da linguagem, com um modo de entender a representação teatral baseada em uma concepção realista e psicológica cujo fundamento e signo mais relevante é o texto dramático, mas também supõe uma destruição através da imagem proposta de corpo, o de Ubu, das convenções teatrais do século XIX (Sánchez, 1994: 44). Ubu e sua grande barriga se enfrentam com a visão do mundo tradicional, constituem a possibilidade da alternativa do riso e do desafio ao que está estabelecido. A aparição deste corpo em cena não supõe tão somente a presença física de uma personagem, mas também com a sua figura se coloca uma concepção de teatro alternativa. Nesta concepção se entende o espetáculo teatral como espetáculo autônomo em que o ator, cujo interesse na cena não ia mais além do espaço concreto do rosto e em particular do contorno da boca, inverte sua função tradicional e começa a ser considerado volume e entidade plástica tridimensional. (Sánchez Montes, 2004, pp. 53-54).

Essa nova concepção de corpo é impulsionada também pela dança, que em contraposição ao virtuosismo do balé clássico rompia progressivamente com os exageros técnicos. O corpo como entidade plástica tridimensional tem entrada, entre outras, pelas mãos de Loïe Fuller, Ruth St. Denis e Isadora Duncan, tendo esta última solicitado um movimento livre, “influenciada pelo pensamento nietzschiano em torno do ‘super-homem’¹⁸, em que se eleva o corpo acima da razão e do exercício intelectual da mente” (Sánchez Montes, 2004, p. 56). Em 1903, Isadora Duncan escreve *A Dança do Futuro*, manifestando a necessidade de um movimento aliado à superioridade da natureza, em que o ritmo é o seu próprio representante, o pulsar vital. Com Duncan seguem Appia e Jaques-Dalcroze, que empreenderam um verdadeiro culto ao corpo no

¹⁷ Os primeiros Jogos Olímpicos da era moderna aconteceram em 1896.

¹⁸ *Übermensch*: o super-homem ou o além do homem. Nietzsche escreve em *Assim Falou Zaratustra* (1883-85), sobre a negação dos valores vigentes, sobre a superação do homem, que ele designa como um europeu conformado, domesticado, aferrado a sua cultura e orgulhoso do seu tempo, massificado e uniformizado. É necessário um homem superior, impetuoso e vivaz, que vá além da forma homem e reafirme as foças imutáveis da natureza (a força vital, o amor). (Nietzsche, 2002).

início do século XX e elegeram o ritmo como base para todas as artes, trabalhando toda a vida pela construção de uma educação pelo ritmo e para o ritmo.

J. A. Sánchez (1999), salientando a conversão operada na passagem dos séculos XIX-XX, quando o fator causal característico do drama naturalista burguês é substituído pelo associativo, que faz uso de novos guias compositivos, conclui:

Insistindo na interpenetração dos meios artísticos, o teatro se apoderou das ideias compositivas de outras artes. A rejeição da literatura no teatro é paralela à rejeição da representação na pintura. Em ambos os casos a música aparece como uma das alternativas. [...] A musicalização simbolista da pintura (que conduziria finalmente à abstração) tem seu paralelo na atenção dos criadores cênicos à ordenação rítmica dos elementos, que toma o lugar da ordenação significante a serviço do drama. [...] No teatro de Appia e Fuchs, o ritmo se converteu em princípio construtivo básico da obra cênica. [...] Meyerhold concebia o teatro como uma ‘construção rítmica, colorida e orgânica’. (Sánchez, J. A., 1999, p. 21).

Desse modo, progressivamente tem entrada a música como elemento de teatralização do teatro, mais uma das materialidades da cena, num intercâmbio crescente entre os processos composicionais de diferentes artes.

Segundo Barba (2008, p. 50), o século XX apresentou uma obsessão não só em “legitimar o teatro não só como disciplina artística”, como também em quebrar com as suas estruturas rígidas contaminando-se com forças extrateatrais: a filosofia, a ética, o ritual, a revolução, a sociedade e a educação. Nesse *big bang* (Barba, 2008, p. 48) do início do século XX, os reformadores do teatro correram riscos, foram buscar às outras artes, às ciências, à psicologia, relembrou o que havia sido esquecido (*commedia dell’arte*, ópera, circo, dança) e compuseram novas bases, novos princípios.

A tentativa de revisão, de começar tudo *do zero*, leva os artistas à experimentação e pesquisa de um teatro especificamente teatral. O que Appia procurou em seu livro, *A Obra de Arte Viva* (1921), é mais uma dentre outras várias ações que no início do século XX foram empreendidas em torno da discussão de questões relativas à natureza do teatro e do papel de cada uma das artes na cena teatral.

De maneira geral o teatro do século XX mostra-se progressivamente permeável ao intercâmbio entre as diferentes áreas artísticas, numa tentativa de recuperação de suas materialidades, de sua teatralidade. O teatro, arte de constituição *impura* – em contraposição à pura e/ou absoluta – é, falando de forma coloquial, um patchwork de muitas artes. O próprio deus ocidental do teatro, Dionísio, é híbrido e carrega em si contradições e múltiplas faces; chamado

de estrangeiro e identificado tanto com a vida quanto com a morte. O que constitui o teatro é justamente a convivência dos diferentes. O teatral é misturado, polifônico e polissêmico. O teatro é, a um só tempo, espaço e tempo, individual e coletivo, visual, sonoro e cinestésico: a sua singularidade reside na pluralidade de seus materiais. O primeiro passo dos artistas de vanguarda foi justamente definir o que é teatro, qual é a sua especificidade, quais são os seus materiais.

O afastamento do teatro da poética que o caracteriza e dos materiais que o constituem, conforme reclamam as vanguardas, parece ter sido um fenômeno restrito a uma determinada época – em que o dramático foi imposto sobre o cênico –, mas não é. Ainda hoje pode-se encontrar tanto um teatro ligado mais à tradução do texto para a cena, quanto outros que nem uso do texto fazem. É claro que não se trata aqui de culpar o texto dramático pela morte do teatro, mas de pô-lo em relação com os outros elementos do espetáculo, como mais uma das partes do rico tecido teatral.

Com a revolução técnica trazida pelo desenvolvimento industrial¹⁹, com o advento da fotografia e do cinema, que roubam a cena ilusionista, com a abertura crescente do oriente ao ocidente, trazendo a abstração e o virtuosismo de atores que eram a um só tempo bailarinos e atores, o teatro acaba por se tornar um lugar especial de experimentação, pesquisa e debate para todos os artistas. Os movimentos estéticos (simbolismo, expressionismo, futurismo, etc.) se proliferaram na medida em que o século XX avançava e foram, por sua vez, movidos por condições históricas, sociais e estéticas que propiciaram terreno fértil para o seu desenvolvimento (Sánchez, J. A., 1999, pp. 9-43).

O simbolismo²⁰ e o expressionismo, por exemplo, ao fugirem do racionalismo burguês e voltarem às raízes do teatro, procuraram alcançar um nível de realidade mais profundo que as

¹⁹ As Exposições Universais dão um exemplo das grandes transformações ocorridas na passagem do século XIX ao XX. Esses eventos (a primeira em Londres, em 1851) consolidaram-se como impulsionadores de mudanças socioculturais, tecnológicas e artísticas. Inicialmente, de concepção comercial e mercantil, as Exposições, também chamadas de festas da modernidade, eram grandes eventos nos quais expunha-se o progresso tecnológico, econômico e industrial das nações, influenciando profundamente a vida cotidiana. No século XX, de caráter mais cultural e formador, transformaram-se em palcos de mostras de diferentes manifestações artísticas. As Exposições mudaram a face das cidades, introduzindo-as na arquitetura moderna: a Torre *Eiffel*, em Paris e o Palácio de Cristal, em Londres, foram construídos para o evento. Nelas, inúmeras invenções foram apresentadas, como o telefone e a máquina de costura (Pesavento, 1997). Appia participou, com os seus trabalhos/cenografias, em três Exposições Universais, entre 1922-1927: Amsterdão, Londres e Magdeburgo. Artaud assistiu o teatro balinês na Exposição Universal de Paris na década de 30.

²⁰ O naturalismo teve inúmeros movimentos em reação, como o expressionismo (principalmente alemão), que buscava a revelação da essência humana, o espírito sobre a matéria; e o simbolismo, com um teatro de poesia pura, de expressão dos movimentos d'alma, de atmosferas propícias à eclosão da beleza, como promulgava Maeterlinck em 1896 (Aslan, 1994, p. 92).

aparências. Em consequência, esboçaram importantes princípios: busca de autenticidade das emoções e seu quase oposto, o uso de movimentos estilizados e antinaturalistas para expressá-las (Innes, 1995, p. 25). Stanislavski (1989, p. 389) em sua biografia narra a preocupação em encontrar um ator que correspondesse às exigências do estilo simbolista, que se impôs na Rússia entre 1906 e 1925, reinando na poesia, na prosa e reformando o drama. Buscou, para tanto, um corpo imaterial para os atores, uma voz que fugisse da declamação vazia, incapaz de chegar ao sublime, baseada em clichês desgastados. Segundo Roubine (1982) “o que o palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade” (p. 34), pela ruptura com a tradição figurativa e por não camuflar os instrumentos de produção da teatralidade. O simbolismo opôs-se ao naturalismo – esse que, por sua vez, foi a derivação estética do positivismo filosófico (Allegri, 2009, p. 23) – e seus criadores desenvolveram cenas na via da abstração e do êxtase religioso, cujos recursos técnicos mais interessantes foram a procura de algumas “‘correspondências’ simbólicas entre cores e sons, o que fez surgir encenações cinestésicas de múltiplos níveis” (Innes, 1995, p. 27). O simbolismo também salientava a musicalidade da fala em detrimento do significado das palavras e foi um importante movimento de contraposição à soberania da lógica verbal, desenvolvendo um “enfoque subliminal e mítico” (Innes, 1995, p. 16). Já o expressionismo²¹ desenvolveu “técnicas para projetar emoções arquetípicas” por meios físicos de deslocamento rítmico, posturas e gestos simbólicos (Innes, 1995, p. 57). No expressionismo a caracterização psicológica é relegada a um segundo plano ou até esquecida e o corpo se converte em expressão direta do espiritual, de acordo com a ideia de uma *alma coletiva*, segundo expressão de Kasimir Edschmid (1890-1966)²², um dos grandes teóricos do expressionismo.

Inúmeros pensadores e práticos do teatro recuperaram técnicas e princípios que colaboraram com a reatralização do teatro, seja a partir de uma síntese orgânica das linguagens artísticas (a exemplo do coro grego, ideal wagneriano), seja a partir da livre associação trazida pelo dadaísmo e surrealismo²³.

²¹ O termo é aplicado ao teatro, pela primeira vez, por Walter Hasenclever em sua série de ensaios sobre *O Teatro de Amanhã* (*Das Theater von Morgen*, 1916). Na pintura o termo é usado anteriormente, atribuindo-se a autoria a Julien-Auguste Hervé, em 1901.

²² Escreveu *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (1919). O expressionismo é influenciado pela psicanálise de Freud, pelos horrores da guerra, inclusive a revolução russa de 1917 e pela filosofia de Nietzsche.

²³ O intercâmbio artístico foi fortalecido pelas pesquisas sobre a espacialização da palavra, de Mallarmé (1842-1898), criador do termo surrealismo em 1917; Apollinaire (1880-1918) e os seus caligramas; o futurista Marinetti

Segundo J. A. Sánchez (1999), “a ideia de colaboração entre as artes propiciou, ao mesmo tempo, que os diretores cênicos reclamassem a colaboração dos pintores e dos músicos e estes se interessassem pelo teatro como meio de expressão onde pudessem realizar as suas próprias obras” (p. 19). Isso porque de forma similar caminhavam as pesquisas de artistas ligados à música e às artes plásticas, como o já citado compositor Schönberg, com o atonalismo e a dissonância – influenciado pelo expressionismo das artes plásticas e do cinema – e o artista plástico Vassily Kandinsky (1866-1944), com a abstração e a ambientação²⁴. A música também sofre as influências das vanguardas literárias, plásticas, cinematográficas e cênicas, como os balés russos, que deram entrada às sonoridades orientais no ocidente, já deflagradas, em parte, por Debussy. Grandes obras musicais do início do século XX foram escritas para balé, como a Consagração da Primavera, de Stravinsky (1882-1971), “que celebra o ritmo como valor em si mesmo e usa a montagem como recurso organizacional”²⁵ (Fischerman, 1998, p. 32).

Olhando de perto o caso da música, segundo Fischerman (1998), ao tentar encontrar uma unidade para a vasta paisagem musical do século XX, percebe-se em comum, “justamente, a proliferação de eixos a partir dos quais se organiza [a música]. Ou, em todo o caso, como diversos parâmetros, que estavam presentes desde sempre na música, são conscientemente trabalhados – e constituídos em princípio construtivo – ao longo do século” (Fischerman, 1998, p. 18). Assim, o ritmo e o timbre, por exemplo, se convertem em eixos a partir dos quais novos sistemas sonoros se estruturam. O discurso musical ordenado em torno do tonalismo oferece lugar à cor ou ao ritmo como princípios organizacionais, como é o caso em Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinsky (1882-1971). Segundo Michels (2007), embora muitos elementos não tenham sido atingidos, como a música ligeira e as práticas concertísticas, “a ruptura com a história provavelmente nunca foi tão forte como no séc. XX, e isto graças à renúncia da

(1976-1944) e a explosão da sintaxe (a atenção na palavra desloca-se para o som e a imagem) (Sánchez, 2002). Na música, o Futurismo tem um dos seus representantes no artista plástico e compositor Luigi Russolo (1885-1947), que em parceria com Ugo Piatti (1888-1953) cria, em 1910, uma série de instrumentos chamados entoarruídos (*intonarrumores*), ancestrais dos geradores de frequência. A música é invadida por novas sonoridades e ritmos, fundando uma sensibilidade musical precursora da música concreta (Valente, 1999).

²⁴ Kandinsky e Schönberg participaram do grupo de artistas do movimento O Cavaleiro Azul (*Der Blaue Reiter*, 1911), junto de outros como August Macke, Gabriele Münter, Franz Mark e Paul Klee. Kandinsky e Mark, em maio de 1912, dirigem a publicação do Almanaque do Cavaleiro Azul, com dezenove textos sobre artes plásticas, música e teatro (Bonato, 2006).

²⁵ O compositor francês Claude Debussy é um dos músicos que desloca o princípio construtivo, do desenvolvimento temático para o climático, rítmico ou colorístico (Fischerman, 1998). Entre os anos 1910 e 1940, as artes eram produzidas e consumidas principalmente dentro do eixo Viena, Berlim e Paris – essa última, cidade moderna, recebia grande influência dos balés russos, especialmente pela companhia do empresário Serguei Diaghilev (1872-1929).

tonalidade (Schönberg), até chegar ao abandono do conceito tradicional de música e de obra na sua totalidade (Cage). [...] O século XX pratica um pluralismo de estilos como nunca antes aconteceu” (p. 519).

O século XX, na música, inicia com uma ruptura com o passado que dá origem ao modernismo. A música baseada numa nota ou harmonia central (tonalismo) dá lugar à atonalidade, “como uma sucessão lógica das utilizações extremas da dissonância no Liszt dos últimos tempos, ou em Mahler e Strauss [...]” (Griffiths, 2007, pp. 209-210). O impulso modernista mostrava-se como reação à música clássica e aos estilos populares. O ano marco é 1908, quando Schönberg termina a primeira composição que prescinde do sistema harmônico baseado em tons maiores e menores, uma revolução que seu discípulo, Webern (1883-1945), segue.

O movimento romântico e pós-romântico, ao procurar descrever estados emocionais, desenvolveu uma rítmica difusa pela frequente sobreposição de ritmos, porém de grande plasticidade adquirida pelo uso frequente de síncofes e quiálteras. Um exemplo paradigmático é a Sagração da Primavera, de Stravinsky, que em 1913 impactou o público com os seus ritmos vigorosos, elementares e às vezes bárbaros, como coloca Kiefer (1973). Definitivamente, o ritmo ganha importância fundamental no século XX. “Ritmos primitivos são trazidos para a música erudita. Compõem-se obras para conjuntos de percussão somente” (Kiefer, 1973, pp. 37-38). Compositores, como Messiaen, criam novas estéticas em torno do ritmo.

O ator já não é visto como um intérprete de outras autorias, mas como um verdadeiro criador, fato que altera conseqüentemente os procedimentos e/ou sistemas de sua educação. Nessa via, a música é investigada cada vez mais a fundo e agrega-se ao espetáculo não só como composição musical ²⁶ destinada à encenação, mas também através de seus elementos constituintes que se mesclam ao labor do ator. Termos como partitura, agógica, ritmo e andamento, antes limitados à função musical, tornam-se também modelos e/ou metáforas criativas, materiais e/ou princípios de organização para o ator.

As vanguardas, os reformadores do teatro, inventaram através do seu trabalho, do seu ofício, novas tradições para servir a um novo tempo artístico, para reconstruir um teatro que viam decrépito (Barba, 2008, p. 78). A renovação teatral incitada pelas vanguardas redefiniu a natureza

²⁶ Genericamente, “produto do trabalho criativo do músico-compositor” que “põe em conjunto” (compõe) “em papel de música ou improvisando num instrumento, sons e ritmos, melodias e harmonias, dando-lhes uma forma completa” (Allorto, 2007, p. 43).

e o lugar do teatro no século XX e em muitos aspectos, a reivindicação levada a cabo por seus pensadores ainda persiste em muitos criadores contemporâneos.

1.2 A pedagogia teatral e o novo conceito de dramaturgia

1.2.1 A emergência da pedagogia teatral

A revolução também contaminou a educação. No século XX, como coloca Schranz (2014), o “puercentrismo²⁷ se tornou forte e com ele uma completa releitura do que é a pedagogia” (p. 270). Allegri (2009) observa que, na atuação teatral, dois opostos caminham juntos desde o século XIX e acentuam-se no século XX: coração e razão, a atuação se equilibra entre a emoção e o artifício. O primeiro dos opostos, herança da cultura romântica e melodramática, já presente no século XVIII, “vê no ator a exaltação absoluta da paixão, mas por outro lado, a atenção à forma, própria da cultura do século XIX por referência constante à arte grega, exige estudo, medida, perfeição e, portanto, técnica”²⁸ (Allegri, 2009, p. 160). A pedagogia teatral do século XX inicia assente nesses dois polos e se desenvolve agregando novos métodos e se complexificando com novos procedimentos conforme avança.

Ao final do século XIX europeu²⁹ já eram inúmeras as instituições pedagógicas para o ator, mas – a maioria – marcadas pelo textocentrismo e pela mimese do real, restringiam as aulas a modelos de bem dizer (dicção) e de bem portar-se (como sentar-se, levantar-se e caminhar em diferentes intenções). Tal situação encontrou a reação de inúmeros criadores cênicos que viam nos atores a perpetuação de fórmulas mortas e clichês apegados às tradicionais encenações naturalistas. Os conservatórios e escolas de atuação eram constituídos por uma formação marcada pela proeminência do texto dramático, ensinada em um sistema disciplinar, com múltiplos professores, e com o objetivo de preparar o ator para uma ocupação remunerada.

²⁷ Conceito de Jean-Jaques Rousseau (1712-1778), o puercentrismo confere à criança a posição de sujeito no centro do processo educativo. Rousseau, com a sua obra *Emílio ou Da Educação* (1762), é considerado o pai da pedagogia moderna. Ver mais em Brito (2015).

²⁸ Do original: *Da un lato la cultura romantica e melodramatica vuole infatti vedere nell'attore l'esaltazione assoluta della passionalità, ma dall'altro l'attenzione alla forma, che viene alla cultura ottocentesca dal riferimento costante all'arte greca, esige studio, misura, perfezione, e dunque tecnica.*

²⁹ Na França, desde 1784, existiam Conservatórios de Arte Dramática. Na Bélgica, o Conservatório de Bruxelas e Anvers foram fundados em 1860 e no Reino Unido, com forte tradição em escolas de formação de atores, a *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA) foi fundada em 1904 (Féral, 2010, p. 17).

Diante de tal quadro, os criadores teatrais do século XX investiram em uma pedagogia de atores que pudesse vencer os novos desafios impostos pelas mudanças técnicas e artísticas que atingiam a atuação teatral, especialmente aquelas exigidas pelas encenações simbolistas. Em seu bojo vivia uma revolta contra a situação da arte do ator que foi, por mais de “três séculos, considerado um mero intérprete, incapaz de gerar e compor. E isso em uma forma de arte na qual o homem é simultaneamente um artista, laboratório, meio e obra” (Schranz, 2014, p. 272). Stanislavski (1989) constatou que a incapacidade dos atores em realizar as ideias simbolistas propostas não estava: “na materialidade do nosso corpo, mas na sua falta de treino, de flexibilidade e expressividade. Está adaptado (o ator) às exigências do dia-a-dia pequeno-burguês e à expressão de sentimentos monótonos” (p. 389).

Outro fator importante para a consolidação de novas práticas pedagógicas foi a gradual entrada do teatro oriental no ocidente. O ator-bailarino oriental e as suas práticas que não situam o texto em posição de soberania com relação aos outros elementos cênicos, além de apresentarem obras que são a um só tempo teatro e dança, ajudaram a consolidar um corpo articulado e plástico que afastava-se do naturalismo. Da mesma forma, os sistemas de educação do ator-bailarino oriental, enraizados numa profunda disciplina ético-artística, influenciaram os pedagogos teatrais ao longo do século XX e ainda repercutem em nosso século. A retomada da improvisação como prática de trabalho criativo do ator também está assente no resgate da *commedia dell'arte*, por parte de inúmeros artistas da vanguarda teatral, prática de criação baseada em um roteiro (*canovaccio*) no qual o ator podia criar com grande liberdade na via de uma atuação que procurava *pensar em ação*.

Féral (2010) salienta que “de Stanislavski a Grotowski, passando por Meyerhold, Vakhtangov e Tairov por uma parte, porém também por Jaques-Dalcroze, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jovet, Decroux e Lecoq, se implanta uma nova pedagogia cujo propósito não era só a preparação física dos atores – necessidade revelada desde o momento que o corpo se coloca no centro da cena” (pp. 18-19), mas uma educação integral que englobasse o artista, corpo, espírito e caráter. Dessa forma, os estúdios e laboratórios³⁰ vinculados às companhias teatrais, e separados das produções dos espetáculos, têm início, como foram os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou, ou o Teatro-laboratório de Grotowski. Como coloca Innes (1995), o “difundido emprego de um termo como ‘laboratório de teatro’” se explica pela rigorosa

³⁰ Sobre os laboratórios teatrais ver a obra de Jean-Manuel Warnet (2013) na bibliografia ao final deste trabalho.

experimentação estética, “destinada a avançar o progresso técnico e científico da própria arte mediante a exploração de perguntas fundamentais” (Innes, 1995, p. 12), como o que é o teatro?, o que é um ator?.

É nesse contexto que surge a figura do encenador-pedagogo. Como coloca De Marinis (2000, p. 56), os pais fundadores do teatro contemporâneo empreenderam uma experiência pedagógica de dimensões muito avançadas e inovadoras. Desde os Estúdios de Stanislavski até os teatros-laboratório do pós-segunda guerra mundial, muitos encenadores buscaram quebrar os vínculos com o textocentrismo, entendendo a encenação como princípio estético, como obra de arte autônoma em relação ao texto dramático, “e remetendo ao centro do processo os atores e a sua dramaturgia”³¹ (De Marinis, 2000, p. 56). Esse novo ator não é mais um intérprete ou um repetidor, é um criador total; é um profissional disciplinado, colaborador criativo, atento ao seu ofício. O que se impõe ao teatro do século XX na área pedagógica é não só a necessidade de novas técnicas, mas também de uma nova ética de trabalho. Como coloca Féral (2004), formar “já não significa aprender a interpretar, senão também, e sobretudo, impregnar-se de certos valores que concernem ao homem e que fazem do ator um cidadão” (p. 11).

A noção de treinamento tem início no século XX, segundo Féral (2010), especialmente na França e Estados Unidos, “com o propósito de formar um ator ‘completo’”, desenvolvendo nele as qualidades físicas, intelectuais e morais “dentro de um projeto que pretendia dotá-lo de uma nova poética” (p. 17). Importava sublinhar a necessidade de uma educação regular para o ator, em reação e ruptura com o ensino dado nas instituições então existentes. A partir da década de 80 do século XX, observa-se uma mudança lexical, de treinamento para a palavra inglesa *training* (ligada às noções de exercício e aperfeiçoamento). A partir da versão italiana do livro *Anatomia del Teatro* (Barba, 1983)³², um de seus autores, Eugenio Barba, passa a usar apenas o termo *training*, por julgá-lo mais intercultural e para evitar conotações desportivas e/ou ginásticas. Todavia, observa-se que ambas palavras passam a ser usadas com sentidos muito próximos ou iguais por diferentes teórico-práticos do teatro, embora os métodos, técnicas e exercícios difiram. Entretanto, em comum, o treinamento e o *training* exigem:

[...] flexibilidade do corpo, trabalho sobre a voz, porém também sobre a interioridade, com o objetivo de lhe facilitar a passagem de um a outro e pô-lo em estado de criatividade. [...] Através dos exercícios o ator aprende como fazer coincidir

³¹ [...] e rimettendo al centro del processo teatrale l'attore e la sua drammaturgia.

³² Edição italiana. A edição brasileira (1995) apresenta apenas o termo treinamento. Nos últimos livros de Barba (1998, 2008) esse uso se torna sistemático.

interioridade e exterioridade, como expressar uma mediante a outra. O corpo se converte assim, com efeito, em veículo do ‘pensamento’. Para alcançar esta harmonia, de nenhuma maneira se trata de dar ao ator receitas ou um saber fazer, se bem que é evidente que deve possuir certas técnicas de relaxamento, respiração, concentração, também improvisação, visualização [...] Estas bases, necessárias para dar desenvoltura e flexibilidade, seguem sendo as premissas de um trabalho muito mais profundo que força o ator (corpo e espírito ao mesmo tempo) a trabalhar sobre si mesmo (Féral, 2010, p. 20).

Múltiplas pedagogias do ator disseminam-se ao longo do século XX e adentram o nosso século, reafirmando a necessidade de um treinamento atoral contínuo vinculado a um projeto artístico – que pode estar no seio de um grupo de teatro ou ser empreendido por um só ator. A técnica, nesse contexto, não é um acúmulo de competências, fim em si mesma – concepção que pode tornar a atuação mecânica ou ginástica, com objetivos alheios à própria arte –, mas um meio para se atingir algo além dela mesma. Nesse sentido, o treinamento envolve diferentes fases, desde a aquisição de técnicas específicas que fornecem as bases para adentrar o momento criativo até a fase que envolve a improvisação e/ou a composição de um espetáculo.

O treinamento do ator, seja um conjunto de exercícios ou o *training*, como é muitas vezes hoje designado, é, segundo Picon-Vallin (2010) citando Franco Ruffini³³, “o processo artificial mediante o qual o ator se adapta ao ambiente-cena” (p. 34). O *training* é um trabalho “contínuo, prolongado, coerente e independente (em princípio) dos espetáculos em que o ator se compromete durante o mesmo período. Na prática, “o *training* se pode integrar ao espetáculo, inclusive pode ser a sua preparação” (Picon-Vallin, 2010, p. 34).

Argumenta-se que cabe ao ator tanto manter-se preparado corporal-vocal-mental e emocionalmente para a criação como criar os materiais para a cena. Portanto, tanto o treinamento que se faz como preparação sem vistas à criação de um espetáculo quanto aquele que é o próprio ensaio do espetáculo – criação de materiais visando a cena – são parte da dramaturgia de ator.

1.2.2 Abertura do conceito de dramaturgia

A palavra dramaturgia, até na tradição da escrita, tem-se modificado drasticamente, dizendo respeito não mais apenas à passagem de um texto dramático (ou não) para a cena, mas à criação articulada no tempo/espço cênicos e, muitas vezes, confeccionada com e/ou a partir da cena

³³ O texto de Ruffini a que se refere Picón-Vallin (2010) é: *Le milieu-scène: pré-expression, énergie, présence, Bouffonneries*, nº 15/16, Lectoure, 1987.

(Danan, 2010). O termo dramaturgia, segundo Ana Pais (2004), apresenta muitas acepções e pode ser considerado, atualmente, um conceito-hidra, “um ser com muitas cabeças que se multiplica em ramificações permanentes” (p. 15). Assim, a autora procura “analisar o discurso dramaturgicamente como modo de dar a ver, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos, através da criação de relações de sentidos no tecido da representação” (Pais, 2004, p. 18). Para Mendonça (2009), a função do ator está no centro da atividade teatral e o dramaturgo é também um ator “que produz um discurso sobre um determinado universo” (p. 107).

A dramaturgia, no caso alemão iniciado por G. E. Lessing (1729-1781), em seu livro *Dramaturgia de Hamburgo* (2005), é considerada integradora de todas as forças criativas do teatro. O seu objetivo era fomentar um pensamento artístico-crítico nacional, desvincular-se do modelo francês ligado à erudição da escrita (como o modelo português) e educar artisticamente o público. O termo se alarga e tem-se o *dramatiker* (o autor de peças teatrais) e o *dramaturg* (o dramaturgista), que não é o autor da peça, mas aquele que acompanha todo o processo de transposição do texto para a cena (pesquisa de textos, acompanhamento de ensaios, proposição de reflexões, adaptações, etc.). Aqui, a dramaturgia prima pela contextualização e passa a ser linha definidora das ações a serem tomadas no teatro (Mendonça, 2009, pp. 108-110).

A Dramaturgia de Hamburgo foi sintoma da deslocação do centro de gravidade da atividade teatral – da composição do texto para a sua representação –, segundo Dort (citado por Danan 2010, p. 29), em seu texto *O Estado de Espírito Dramaturgicamente*. A herança do trabalho desenvolvido por Lessing é assumida, em parte, pelo ator. A leitura do texto pelo ator visa a recriação do mesmo sob a ótica de um criador de ações. Isso significa que a leitura da peça, pelo ator, passa a funcionar como leitura ativa, como criação e como cocriação.

Danan (2010) move-se entre duas grandes definições de dramaturgia: a primeira está ao lado do texto (dramaturgo – autor de peças teatrais) e a segunda ao lado da passagem do texto ao palco (dramaturgista). Essas duas definições se entrecruzam e convivem, dando surgimento a outras inúmeras formas dramaturgicas resultantes da complexidade da cena contemporânea, como os textos-materiais de Heiner Müller (1929-1985). A palavra dramaturgia, hoje, diz respeito não mais apenas à passagem de um texto dramático (ou não dramático) para a cena, mas à criação articulada com o tempo/espço cênico e, muitas vezes, confeccionada com e/ou a partir da cena. Múltiplas dramaturgias coexistem, tanto aquelas que dependem totalmente do texto quanto aquelas que dele prescindem (Danan, 2010, pp. 10-16). Aceita-se que o acontecimento

teatral pode ser visto como um entrelaçamento de dramaturgias: do texto, da luz, do som, da encenação, da cenografia, do ator etc. Essa percepção abarca tanto a noção de dramaturgia como ação, vinculada à ficção mimética, como a não ação (Becket é um exemplo), esfacelada pela perda de coesão resultante da crise do drama ao final do século XIX. Estas dramaturgias da não ação são ainda dramaturgias, mesmo que representadas por microações e fragmentos³⁴.

A dramaturgia pode ser entendida como entrelaçamento de materiais, tanto do texto quanto do palco, em grande parte plasmados no corpo-voz-emoção-razão do ator. Portanto, o ator produz também uma escrita a partir das diferentes materialidades que compõem o espetáculo, conjugando em si uma multiplicidade de autorias, compondo um tecido a partir das materialidades da cena. Essas compreendem não só as vinculadas ao texto, produtor de sentidos/significados dados pelo pensamento e que incluem um processo hermenêutico (leitura, análise, etc.), quanto as que advêm da percepção de nossos corpos e vozes (sensações), da presença material das coisas do mundo.

O filósofo Hans-Ulrich Gumbrecht (2010) colabora com a compreensão dos termos presença e materialidade. Gumbrecht (2005) expõe o seu projeto na área dos estudos da presença: “Eu creio que nossa relação com qualquer objeto cultural, e provavelmente com qualquer objeto em geral (no sentido meta-histórico e transcultural), é invariavelmente duplicada: não se pode evitar atribuir sentido ou significado aos objetos com os quais nos deparamos – mas também não é possível evitar o estabelecimento de uma relação de cunho espacial, corpóreo e tangível com eles. Isto é o que eu denomino de ‘presença’” (p. 22). Em seu livro *A Produção da Presença* (2010), Gumbrecht apresenta uma reflexão que busca desenhar uma nova epistemologia, fundada nas *materialidades da comunicação*³⁵. Para o ensino de Artes e Humanidades, especificamente, os desafios foram impostos por uma crise epistemológica que surge a partir da redescoberta do papel do corpo na produção do saber e apropriação do mundo, questionada há longo tempo, desde Heidegger e Nietzsche (crítica à procura de sentido na profundidade), passando por Derrida (crítica ao paradigma logocêntrico), Foucault e Luhmann (crítica ao paradigma do sujeito), até

³⁴ Um corte com a dramaturgia no sentido tradicional se dá, segundo Danan (2010, pp. 59-60), quando a ação não mais representa, mas *apresenta* (movimentos, ações puras, fora de qualquer *mimesis*), como no caso da performance e da dança que pertencem à galáxia pós-dramática. Aí, a dramaturgia do sentido dois – a passagem para o palco – nem sempre usa um texto como ponto de partida. Sons, experiências, pinturas podem ser a matriz.

³⁵ *Materialidades da comunicação* é um campo de pesquisa desenvolvida desde a década de 1980 sobre a presença. Produção (do latim *producere*, trazer para diante) da presença (tangível a mãos humanas). São as coisas que ocupam lugar no mundo, as quais experimentamos fora da linguagem. As materialidades da comunicação não são unicamente apreensíveis pela atividade hermenêutica, mas também pelo espaço que ocupam, pelo seu volume e ritmo. (Gumbrecht, 2010).

Kittler, Lyotard, Zumpthor, Lacan e Walter Benjamin. Não só a mente/espírito produz conceitos ou saberes a partir da experiência, mas também o corpo/sentidos/percepções. No intuito de complementar esses modelos, em oposição à massiva importância dada à espiritualização metafísica³⁶, o autor delinea um possível equilíbrio entre a interpretação (produção de sentido/significado, produzida pelo sujeito pensante) e a presentificação (o mundo das coisas, a matéria). A presença é compreendida como efeito de presença, dada a sua efemeridade – assim que acontece logo se transforma em sentido/significado. Como Jean-Luc Nancy (1993) coloca é um duplo aparecer e desaparecer da presença. Não há como fixar o evento, guardar para si, pois é a própria impossibilidade de tornar-se constante, ou cotidiana, que o converte em eventual, comparável ao arrebatamento de um relâmpago. É na oscilação/tensão – que causa desestabilização e desassossego – entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença que se dá a concentrada intensidade das experiências estéticas.

Sontag (1987, p. 16) afirmava que “a arte verdadeira nos deixa nervosos” e que a interpretação é um meio de torná-la dócil. Para Sontag (1987), a interpretação é “um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas “normas” de interpretação” (p. 13). Para a autora, a arte não é outra coisa que ela aparenta, por isso só tem valor se “significar” ou transmitir algo além do que é mostrado. O seu valor reside também nas ressonâncias de sua presença. Roubine (1982) também já falou na presença do ator como uma “violência que uma encarnação exerce” (p. 29).

Sabendo-se que não há possibilidade de fuga total da interpretação/hermenêutica, é necessário tornar claro que com ela vive a matéria que nos arrebatava pelo que ela é, pelo seu volume e cor, movimento e som. O ator escreve ou compõe com o conjunto das materialidades cênicas; não só com o texto e seus sentidos semânticos, como também com a matéria em si, sem o filtro da interpretação – o ritmo do corpo-voz, a intensidade, o volume, a sonoridade.

1.2.3 Dramaturgia de ator

Curi (2013) coloca algumas questões resultantes de uma discussão sobre o tema dramaturgias de ator, levadas a cabo por um grupo de pesquisadores brasileiros durante o VII

³⁶ Metafísica “refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material” (Gumbrecht, 2010, p. 14). O termo não é usado como sinônimo de transcendência ou religião, nem mesmo com o sentido de beleza ou efeitos de beleza.

Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2012. O grupo chegou a algumas perspectivas sobre o termo relacionado à pedagogia da atuação:

(1) uma dramaturgia de ator é necessariamente relacional e conectiva, na medida em que o atuante é o principal responsável, no jogo cênico, pelas articulações e fricções entre as diferentes dramaturgias da cena; (2) a dramaturgia de ator engloba diferentes camadas e se abre a diferentes procedimentos e poéticas, mas se relaciona à responsabilização, por parte do ator, de seus próprios processos de produção de presença e sentidos; (3) no sentido dessa autonomia e responsabilização, é preciso lembrar que todas as escolhas estéticas e pedagógicas são necessariamente políticas, na medida em que refletem modos de perceber o mundo em suas perspectivas epistêmicas e históricas; (4) ao compreender as especificidades desse campo, cumpre problematizar, pensar e sistematizar pedagogias que viabilizem essa autonomia. (CURI, 2013, p. 926).

O trabalho do ator pode ser comparado ao de um dramaturgo (Barba, 2010; De Marinis, 1997) e se torna fundamental, para a concretização de sua autonomia – autonomia sempre relativa, pois está em jogo com os outros colaboradores criativos –, a seleção dos materiais com os quais cria. Salienta-se que o termo dramaturgia de ator deixa claro três importantes questões: corresponsabilidade do ator na criação do espetáculo, a autonomia (sempre relativa) criativa e a seleção dos materiais com os quais cria.

O ator engaja-se no acontecimento cênico através de suas ações – físicas-vocais, mentais-emocionais – e une os diferentes materiais que o constituem. Esses materiais são da ordem do visível e do invisível, sendo o espetáculo resultante de um conjunto de escritas que envolvem processos de criação no qual o espectador é um colaborador fundamental. O termo dramaturgia de ator explicita que o ator teatral *escreve* a sua narrativa a partir das materialidades do espetáculo, num equilíbrio entre os efeitos de significado e os efeitos de presença (Gumbrecht, 2010, p. 137). A palavra narrativa designa não apenas o processo de construção de histórias ou tramas, mas, ao envolver todos os materiais da cena, diz respeito a um fazer dinâmico que acontece no curso do tempo e no espaço e que é efetivamente produzido pelo ator (Maletta, 2005).

Parece válido complementar a investigação do termo dramaturgia de ator a partir do pensamento de Eugenio Barba (2010, pp. 37-38), que segue a chave etimológica da palavra dramaturgia: trabalho das ações. As ações dos atores são as responsáveis por dinamizarem os diferentes níveis dramáticos que compõem um espetáculo teatral. Levando em conta o corpo total (corpo-voz-mente-emoção), a presença viva e móvel do ator une as diferentes dramaturgias do espetáculo no tempo e no espaço da cena. Assim, a dramaturgia de ator é melhor *lida* como

uma partitura musical (Barba, 2010, p. 39), tanto vertical quanto horizontalmente e envolvendo lógicas e materiais diferentes e sobrepostos.

Segundo a concepção barbiana de dramaturgia, de trabalho sobre as ações, o espetáculo pode ser organizado em três diferentes níveis que se imbricam durante o processo de criação cênica. Tem-se o nível da dramaturgia orgânica ou dinâmica (ritmos e dinamismos das ações físicas e vocais), da dramaturgia narrativa (personagens, textos, referências iconográficas) e da dramaturgia evocativa (ressonâncias do espetáculo)³⁷.

O espetáculo é considerado um organismo vivo onde se entrelaçam várias dramaturgias, no qual o ator desenvolve a sua por meio de ações físicas e vocais. As ações físicas, ao contrário de um movimento ou gesto que nascem nas extremidades do corpo, têm origem na espinha dorsal e produzem mudanças das tensões do corpo todo e, como consequência, na percepção de quem observa. A ação pode ser apenas um impulso, mas irradia por todo o organismo e é percebida pelo sistema nervoso do espectador. Narrar não é só contar através de palavras uma história ou uma trama, mas também através das ações.

Interessa especificar, para este trabalho, que há um momento da dramaturgia de ator diretamente ligado à musicalidade; momento esse que se organiza de formas diferentes dependendo de cada coletivo teatral ou artista. Não se pretende aqui entrar em todos os conceitos desenvolvidos por Barba, até porque estes foram construídos a partir de uma prática pessoal que nem sempre se adequa a todos os criadores. Importa perceber que dentro da dramaturgia de ator, em seus níveis orgânico e narrativo, como categorizou Barba, se encontram os elementos musicais que conferem ao ator o adjetivo de musical, tanto trabalhando com a palavra ou prescindindo dela.

O termo usado será dramaturgia de ator e os elementos observados serão aqueles pertencentes ao universo musical, como o andamento, as intensidades e o ritmo. Esses elementos, chamados aqui de materiais/materialidades da dramaturgia de ator, são fundamentais tanto para a operacionalização da sua criação quanto para a comunicação³⁸ com o espectador e companheiros de jogo. Entender o que é musicalidade e como se dá a sua comunicação/compartilhamento torna-se fundamental para justificar a sua presença permanente na pedagogia da atuação teatral contemporânea.

³⁷ Estes conceitos serão tratados detalhadamente no capítulo referente a Eugenio Barba (ver sumário).

³⁸ Entende-se comunicação em sua raiz latina: *communicare* (partilhar, tornar comum).

1.3 Música, musicalidade e a colaboração das ciências

No ocidente, etimologicamente, música deriva da palavra grega *mousike*, que significa arte das musas, as obras produzidas pelas nove musas patronas das artes e das ciências³⁹. Essa arte pode ser conceituada de forma mais ampla, como aquela que organiza sons no tempo, ou, como coloca Wisnik (1989), as músicas acontecem por uma ordenação que se estabelece “entre o silêncio e o ruído” (p. 33). Na acepção hodierna a música é cada vez mais de difícil definição, apresentando múltiplas acepções que se modificam “devido à época histórica, à respectiva realidade musical, à pertença a tradições, escolas, partidos e ideologias, à dependência de orientações e sistemas filosóficos e estéticos” (Eggebrecht, 2009, p. 23). Importantes dicionários apontam essa dificuldade, enquanto outros simplesmente evitam definir o que é música ou a definem dentro dos valores de uma única cultura. Por exemplo, a composição musical na tradição hegemônica ocidental:

[...] exclui de seu discurso qualquer tipo de ruído e tenta se pautar, sobretudo, na organização de alturas e durações codificadas. Ou seja, a música cujo ensino é pautado no ditado e solfejo das sete notas do chamado sistema diatônico (do, ré, mi, fá, sol, lá, si), com os respectivos acidentes (sustenidos e bemóis), que, somados a tais notas, completam um total de doze sons musicais (a chamada escala cromática), codificados como variáveis discretas, separados por contornos, membranas espacialmente definidas, corpos sólidos marcados por seus limites espaciais (e não corpos vivos, marcados por seus diversos ritmos, suas diversas durações, sua múltipla interpenetração em relação a outros corpos), com formas e funções claramente definidas *a priori* pela teoria. (Rodrigues, 2011, p. 35).

A música pode ser entendida a partir de seu sentido linguístico, biológico, psicológico, filosófico, histórico, antropológico, teológico e até jurídico e médico, juntamente com o musical no sentido mais amplo. Eggebrecht (2009, pp. 137-141), diante da pergunta o que é a música?, limita-se a definir alguns parâmetros presentes em essência em toda a música (inclusive na improvisada) e que se encontram também nas artes temporais em geral: música é tempo composto (organizado e estruturado artificialmente – tempo sensibilizado e sonoro). Esse princípio carrega outros três: música é jogo (com o tempo e no tempo, existe para si e não tem finalidade), é participação emotiva (identificação estética) e carrega mensagens (potencialmente

³⁹ Clio (história, a cítara); Euterpe (lírica, aulos duplos); Thália (comédia, poesia leve, idílio); Melpomene (tragédia, poesia e canções de luto); Terpsícore (lírica coral e dança, a lira); Erato (música e dança, erótica lírica, as vezes é a lira); Polymnia ou Polímnia (hinos, dança e mímica, mostrada com os barbitos), Urania (astronomia) e Calliope ou Calliopea (poesia heroica, instrumentos de cordas).

ilimitadas). Essa breve definição deixa muitas questões em aberto como, por exemplo, a alteração que o tempo musical sofre em função das diferentes ideias sobre o tempo ao longo da história. No entanto, o conceito de Eggebrecht dialoga bem com a musicologia – disciplina formalmente criada por Guido Adler (1885)⁴⁰ –, pois agrega às definições uma flexibilidade consoante aos usos e entendimentos que as diferentes áreas de saber e culturas humanas fazem da música.

Segundo o etnomusicólogo⁴¹ John Blacking (1973), “a música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é a organização humana do som” (p. 10). Embora os sistemas musicais sejam culturais, todos podemos ouvir e discernir padrões sonoros. É, assim, importante sublinhar que cada grupo humano percebe a música de acordo com seus costumes e valores e o que é considerado música em um determinado grupo pode ser considerado ruído em outro.

A música é constituída por parâmetros sonoros, que pulsam e vivem na natureza orgânica do mundo. Cada som possui uma determinada duração, intensidade, altura e timbre que o caracteriza. Essencialmente, o mundo está rodeado por sons, resultado das vibrações que se difundem pelo ar a partir de uma fonte sonora. Vibrações regulares produzem sons com alturas definidas, perceptíveis como notas musicais (do agudo ao grave, dependendo do número de vibrações por segundo, ou seja, dependendo da frequência da nota), e vibrações irregulares produzem sons com alturas indefinidas, chamados popularmente de ruídos. A intensidade de um som depende da amplitude das vibrações e pode ir do muito forte ao muito fraco e o timbre refere-se à cor do som, o que distingue uma voz ou instrumento de outro.

Dentre os conteúdos musicais, a melodia estuda o desenho das alturas, a sucessão de um conjunto de notas; em uma composição musical é a parte na qual cantarolamos. A harmonia trata da combinação de sons simultâneos. O ritmo, estudado dentro da rítmica musical, é a duração e a acentuação dos sons e dos silêncios (pausas). É o elemento mais presente em todas as artes. Segundo Zamacois (2015), além da duração, existem outros coeficientes do ritmo que lhe

⁴⁰ A Musicologia centra-se no estudo da música. A Etnomusicologia (estudo da música no contexto das culturas em que são produzidas e fruídas) seria uma de suas disciplinas. “Entre as disciplinas da musicologia encontra-se a acústica; a fisiologia da voz, do ouvido e da mão; a psicologia da estética e, mais directamente, da apreciação e educação musical (incl. canções tradicionais, danças tradicionais, etc.); ritmo e métrica; modos e escalas; o princípio e desenvolvimento dos instrumentos; orquestração; forma; teorias de harmonia; a história da música; a bibliografia da música; terminologia – e assim por diante” (Kennedy, 1994, p. 486).

⁴¹ Alexander John Ellis, físico e foneticista, é considerado o pai da etnomusicologia quando, em 1885, conclui que as escalas musicais não são naturais e sim fruto da cultura de cada povo.

conferem variações fundamentais para a sua geração, nomeadamente “a altura, a intensidade e o timbre” (p. 294). Esses fatores dão relevo ou ênfase ao ritmo.

O *Grove Music Online* (2001), em termos gerais, sublinha que o ritmo envolve “uma ampla variedade de padrões possíveis da duração musical, ambos regulares e irregulares”⁴² (p. 1129). Quanto à regularidade ou irregularidade, Mammi (1994) aponta que a palavra ritmo deriva do grego *reo*, que significa fluir. Ritmo é a maneira como um evento flui no tempo. Para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica o ritmo constituiu-se como regularidade periódica ou como relação matemática entre intervalos, embora não haja na definição de fluir (*reo*) esta referência. Os latinos seguiram a teoria musical grega numa fase avançada de matematização e cometeram um erro de tradução: não do verbo *reo*, mas de uma deformação do substantivo *arimos* (número). A consequência foi uma mudança de perspectiva, conclui Mammi (1994): “para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como quantidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento” (p. 46).

O ritmo não é apenas um movimento regular e periódico de eventos ou sons no tempo, o que levaria a percebê-lo apenas como simetria e repetição. O ritmo carrega em si as noções de medida, ordem e fluxo, como lembra Kiefer (1973), e fala-se em ritmo “a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades” (p. 24), como a “emissão de sons de duração desigual; determinado movimento de braços; acidentes numa corrente de água” (Kiefer, 1973, p. 23). Mas as descontinuidades só são percebidas em relação à continuidade, ou melhor, o ritmo é percebido porque o fluir do tempo é interrompido. Mas as interrupções que o ritmo cria, com sons de curta e longa duração, também possuem uma recorrência a fim de que possamos extrair deles um padrão rítmico. O ritmo acontece dentro de determinada medida e ordem; é um movimento, como lembra Castilhos (2008) “medido, regrado, organizado em continuidades, alternâncias, rupturas, descontinuidades e agrupamentos” (p. 43), tanto regulares quanto irregulares.

⁴² For a musician or musicologist ‘rhythm’ signifies a wide variety of possible patterns of musical duration, both regular and irregular. E o dicionário acrescenta: A musician is apt to observe that a regular rhythm exhibits metric properties – or, to put it directly, regular rhythms involve metre. While all music involves some type or rhythm, not all music involves metre. Thus in common usage the adjective ‘rhythmic’ often signifies what might more precisely be described as a ‘metrically regular series of events’. However, irregular rhythms can occur in the context of a regular metre (e.g. syncopated figures and asymmetrical phrase structures), and not all metres require regular or even patterns of duration (e.g. Bartók’s ‘Bulgarian’ rhythms).

Os ritmos regulares apresentam padrões de durações repetitivas, mas que, para serem percebidos, apresentam rupturas e descontinuidades. Os ritmos irregulares, por outro lado, apresentam padrões de durações que não apresentam regularidade, mas que para serem percebidos como ritmo necessitam também de algum tipo de recorrência ou então seriam apenas descontinuidades permanentes, caóticas. Os ritmos sincopados do jazz e o ritmo *rubato* (no barroco era denominado de agógico) são exemplos de ritmos irregulares. Todo o ritmo se estrutura dentro de uma pulsação, na qual ele flui livre ou restritamente. O pulso mais elementar é percebido na organização da alternância de tensão e relaxamento, o pulso binário (forte-fraco), presente na respiração (inspiração e expiração), no ciclo cardíaco (sístole e diástole), no piscar dos olhos, etc., ou no metrônomo. É verdade que a respiração, por exemplo, está sujeita a diversas situações que comprometem a sua estabilidade, como a emoção e a saúde do indivíduo, mas ela é uma referência mais orgânica do pulso, enquanto o metrônomo carrega um tempo matemático. Esse tempo pulsado é uma referência para o ritmo e pode ser dado pelo tempo da máquina, o metrônomo, ou pela percepção do performer, a sua respiração. Ambos, nada obstante, medem a velocidade, o tempo que transcorre. Enquanto o pulso mede o tempo, o ritmo se compraz no tempo, fornecendo-lhe um caráter e uma intenção manifestos através das descontinuidades duracionais e na distribuição dos acentos, no qual interferem outros coeficientes como a altura, a intensidade e o timbre.

O universo musical é amplíssimo, como cada arte é, e seria deveras pretensioso desenvolver um estudo sobre todos os elementos musicais. Cabe ao longo deste trabalho descortinar algumas estratégias de criação de atores, compostas por alguns pedagogos teatrais do início do século XX à contemporaneidade, constituídas no cruzamento entre a música e o teatro, gerando assim uma dramaturgia de ator de qualidade musical. Esses elementos musicais serão selecionados e trazidos à discussão a fim de se perceber como, ao hibridarem-se com a atuação teatral, auxiliam na criação da dramaturgia de ator. Fala-se a partir de agora não de música, mas de musicalidade da dramaturgia de ator.

A musicologia e a neurociência são campos de estudo que têm ajudado a entender de que forma se dá o compartilhamento dessas materialidades, adjetivadas de musicais, através do trabalho do ator. Como lembra Schranz (2014):

Os mestres formaram seu papel para servir ao performer como um guia basicamente diferente: não o alimentando com textos para interpretar, como autores o fizeram por milênios, mas vendo de fora e dando-lhe feedback, procurando ajudá-lo a enxergar a

obra nascente que, por estar dentro dela, ele não podia ver. Então, eles colocaram em movimento uma poderosa espiral de processos pedagógicos, aparentemente dançando entre dois polos: formação e criatividade. A neurociência revela que esses polos nada mais são do que duas maneiras de ver e descrever uma única coisa: a plasticidade do cérebro, o potencial do Homem de recriar-se criativamente e continuamente. (pp. 286-287)

Sofia (2014, p. 224) lembra que, no século XX, intensificam-se as investigações por novos sistemas de aprendizado para o ator com notável colaboração das ciências, especialmente das neurociências cognitivas, fato que se acentua no presente século. Os laços entre ciência e teatro ajudam a explicar como se dá a comunicação/compartilhamento com o espectador das qualidades musicais da dramaturgia de ator ao descreverem “a cognição humana como um processo fortemente relacional e baseado essencialmente sobre uma difusa conexão entre percepção e ação” (Sofia, 2012, p. 94).

Para Blacking (1973, p. 7), a musicalidade diz respeito a capacidades humanas inatas de distinguir padrões sonoros variados, sendo que a cognição e a cultura se interpenetram durante a percepção desses padrões. Para os neurocientistas Malloch & Trevarthen (Eds.) (2009) a musicalidade é a expressão de nossos desejos inatos por aprendizagem cultural ou nossa habilidade inata para o movimento e é a nossa musicalidade comum que torna possível compartilharmos o tempo juntos de forma significativa, em sua riqueza emocional e estrutural.

A fim de entender como se dá a comunicação da musicalidade entre os indivíduos é preciso compreender a sua necessária correspondência com as pautas temporal e espacial. A percepção amodal sugere que somos capazes de perceber o mundo com a totalidade de nossos sentidos e o que é apreendido no nível do som também o é no nível do movimento. A operação *cross-modal* faz a transferência de informações entre modalidades sensoriais distintas. Também é importante perceber que a comunicação aqui referida é carregada de intencionalidade e busca repartir motivações comuns.

Segundo Stern (2005), estamos constituídos com capacidades inatas de organização da experiência subjetiva e intersubjetiva que estabelecem uma sintonia comunicativa entre as pessoas. Essas capacidades têm origem pré-verbal e se processam de forma não linear, mantendo-se ativas durante toda a vida, possibilitando diferentes experiências simultâneas. Devido a essas capacidades somos capazes de experimentar um mundo de unidade perceptual. A percepção amodal sugere que desde cedo temos a capacidade de desempenhar a operação *cross-modal*. Assim, entre a visão, a audição, o paladar, o tato, o olfato, há um intercâmbio permanente. Não é

uma simples transferência direta entre as modalidades sensoriais, pois requer uma codificação ou representação amodal que é reconhecida por todos os sentidos e depois transposta a qualquer outro órgão sensorial. Essas representações abstraídas dos modos sensoriais são captadas como qualidades globais da experiência – ritmos, contornos, durações e intensidades – e não como objetos e sons nomeáveis.

O conceito *musicalidade comunicativa* (Malloch & Trevarthen (Eds.), 2009) movimentou as pesquisas de psicólogos, antropólogos, biólogos, neurocientistas, musicólogos e terapeutas musicais, revelando apenas a ponta de um enorme iceberg a respeito da comunicação humana. Trevarthen (1999-2000) denomina musicalidade comunicativa a um conjunto de capacidades de pauta temporal e espacial que regulam a nossa forma intersubjetiva de nos relacionarmos com os outros e o meio. Uma espécie de chão comum que nos capacita para a interação simpática; um veículo comunicacional que carrega informações e afetividades de forma multimodal. As investigações permitiram discernir os elementos estruturantes da musicalidade comunicativa, segundo Trevarthen (2001), “os parâmetros da musicalidade comunicativa: pulso, qualidade e narrativa. Com eles se identifica a poética essencial de qualquer arte temporal” (p. 26).

O pulso é a regularidade de um comportamento e/ou acontecimento; é sempre isócrono e atende à necessidade de um organismo – respiração, batimento cardíaco, piscar dos olhos etc. O pulso é a sucessão regular de eventos expressivos no decorrer do tempo. A qualidade refere-se ao timbre (qualidade de um som, aquilo que o torna distinguível de outro, a identidade do som) e aos contornos melódicos (a melodia é composta por durações – longas e curtas – e alturas – agudas e graves – variadas) das vocalizações. As vocalizações apresentam elementos psicoacústicos – timbre, altura e volume. Já no movimento corporal são observados os atributos de direção (vertical à horizontal), velocidade (rápido ao lento) e intensidade (força à suavidade) (Malloch & Trevarthen, 2009, pp. 1-11). As modulações do timbre e os contornos melódicos e expressivos dos movimentos ocorrem, muitas vezes, de forma multimodal, ou seja, um aceno de mão pode acompanhar uma alteração vocal. Por último, a narrativa combina o pulso e a qualidade para compartilhar um sentido de tempo vivido. Há uma motivação inata pelo compartilhar de experiências e afetividades que leva-nos a criar significados comuns em atividades compartilhadas. A nossa inata intencionalidade faz da narrativa uma aventura compartilhada em voz e atos. As narrativas são construídas sobre o pulso e a qualidade, que combinados criam uma infinidade de episódios narrativos entre duas pessoas que se comunicam.

Segundo Rodrigues (2005), os parâmetros que compõem as “partituras da comunicação humana” (p. 66) são comuns à percepção humana. Trevarthen (1999-2000, p. 158)⁴³ complementa que todos expressamos os mesmos parâmetros de musicalidade que nos impelem, com força e curiosidade, à ação. Recebemos das outras pessoas as mesmas batidas internas e sintonizamo-nos em propósitos coordenados. Ouvimos cores (timbre) similares nos sons e participamos ativamente de experiências no mundo em companhia e intimidade, e em medidas de orientação e gestos de investigação similares. Em consequência, nossa vitalidade cerebral é fatalmente infectada pela musicalidade, sendo músicos ou não.

A comunicação se dá de forma corporificada (*embodied*), unindo a totalidade dos sentidos, e as dimensões complementares do movimento que permitem a comunicação entre os indivíduos e o mundo são de três ordens (Trevarthen, 2007, p. 11): o cinemático (concerne à dinâmica do movimento rítmico)⁴⁴; o energético (relativo às variações de intensidade, força ou poder da ação)⁴⁵; e o fisionômico (relativo às mudanças da forma corporal: organiza as definições posturais, gestuais, faciais ou vocais em distintas categorias relacionadas às trocas intersubjetivas de interesses e propósitos)⁴⁶.

É preciso, para que haja comunicação, haver intenção por parte dos comunicantes de compartilhar propósitos futuros. A intencionalidade está presente desde o nascimento, portanto, entre duas ou mais pessoas que desejam comunicarem-se e perceberem-se, estabelece-se uma linha contínua e fluída caracterizada por padrões de movimentos expressivos – gestuais e vocais – regidos por princípios rítmicos, melódicos e harmônicos, com imaginação e intencionalidade –

⁴³ *The fact that we all express essentially the same parameters of musicality, which are evidently innate in all of us, causes us to feel in others the same forces of will and curiosity that impel ourselves to act. We sympathetically receive from other persons the same internally generated beat and “intonation” of muscular actions that link our own limbs in co-ordinated purposes, because we instinctively have to. We hear similar colour in sound, and have similar preferences for the intricacy and balance of musical form. We can actively participate with companions in intimate world of experience, and we can know that we do, because we all attend to the situations we are in by the same measured orientations and gestures of investigation. In consequence, our cerebral vitality is fatally and infectiously musical, whether we are musicians or not. The sound of this vitality moving, its rhythms and energetic accents, is transmitted by footsteps, the rustling, ringing, knocking, sliding, booming, clattering of objects we manipulate, the sounds of the tools that carry out our work, and by the vocalisations of emotion and thought in cries, calls and articulated sequences of song and speech.* (Trevarthen, 1999-2000, p. 158).

⁴⁴ A cinemática (do grego *Kinema* = atos, movimentos) diz respeito ao movimento mecânico e é fundamental para regular sequencialmente os movimentos em pulsos de tempo gerados a partir de uma espécie de *relógio* interno.

⁴⁵ Revela o estado das ações internas visando eficiência e bem-estar. O corpo mostra emoções como expressão de valores vitais sentidos internamente, resultado de medos, apetites, satisfações, dores e prazeres.

⁴⁶ Provê informações sobre os outros seres vivos e suas intenções, unindo-os sincronicamente num sentido comum.

transcorridos no tempo, no espaço e de forma transmodal. É por causa de nossa intencionalidade inata que percebemos o tempo e percebemo-nos no tempo, com a consciência de seu transcorrer.

1.4 A musicalidade na dramaturgia de ator

O uso do termo musicalidade, e não música, define uma característica específica do trabalho do ator gerada no cruzamento entre elementos musicais e o teatro. Aí, a música é o modelo, a metáfora, ou princípio de organização. Cada artista-pedagogo encontra um meio de imbricar música e teatro, como se verá nos capítulos que seguem. Está-se a falar não de música, mas de parâmetros ou elementos constituintes da música que migram para o teatro e participam da composição do ator, de sua dramaturgia cênica, de seu jogo composto no tempo-espaço, gerando uma atuação de característica musical.

A vinculação da musicalidade ao trabalho do ator não é nova; é um intercâmbio que remete à própria natureza do teatro ocidental e oriental. Enquanto a música pode participar da constituição do espetáculo teatral sob a forma de composição musical, a musicalidade encontra-se imbricada na criação. Especificamente na criação do ator teatral, a musicalidade está presente através de seus elementos constitutivos – como o pulso e a intensidade – favorecendo a comunicação cinestésica com o espectador. Esses, dentre outros parâmetros, são visíveis no trabalho corporal e vocal do ator e auxiliam na estruturação de sua narrativa espaço-temporal.

As pesquisas a respeito da criação do ator em relação com a musicalidade atestam a dificuldade em encontrar uma nomenclatura precisa que contenha o enlace música-ator. Atualmente, diversos autores tentam, a partir da revisão da obra artística e/ou pedagógica de artistas como Stanislavski, Meyerhold, Appia, Jaques-Dalcroze, Delsarte, Grotowski, Decroux, Peter Brook, etc., encontrar termos para descrever a atuação que se dá na confluência entre teatro e música: musicalidade do ator (Cintra, 2006), atuação polifônica (Maletta, 2005), dramaturgia orgânica ou dinâmica (Barba, 2010), *composed theatre* (Rebstock & Roesner (Eds.), 2012), ator musical (Witter, 2013), *musicality in theatre* (Roesner, 2014). Além da dificuldade de denominação dessa área também existe a constatação da necessidade de desenvolvimento e seleção dos materiais para seu estudo.

A arte da atuação teatral se dá no tempo e no espaço subjetivo e objetivo, plasmada através de ações compartilhadas com o espectador e com os materiais que compõem a cena teatral. O

teatro, arte híbrida nascida no cruzamento de muitas artes, compartilha um tempo-espaço ficcional que oscila entre efeitos de presença e efeitos de significado. O ator teatral busca sintonizar-se com os parceiros de jogo, atores e espectadores, em narrativas de ação física e vocal; um trabalho de caráter, essencialmente, corporificado.

O presente trabalho procura detectar a relação existente entre a musicalidade e a dramaturgia de ator partindo do pressuposto de que todos carregamos uma musicalidade inata, visível e operacionalizada através dos movimentos-sons de nosso corpo-voz-emoção-mente.

Pretende-se colaborar com a evolução da pedagogia teatral para atores e atrizes em instituições de ensino e coletivos de teatro no sentido da seleção de materiais apropriados para o desenvolvimento técnico e artístico da atuação teatral. Procura-se estreitar o intercâmbio entre as ciências e o teatro através do debate e divulgação de pesquisas em que há uma inter-relação entre diferentes áreas de saber. Ao selecionar um conteúdo para a atuação teatral surgida no cruzamento entre duas áreas artísticas espera-se, também, contribuir com a constituição e/ou reafirmar a necessidade de uma área específica dedicada a esse tema nas universidades, escolas e coletivos teatrais.

Capítulo 2 – Adolphe Appia

Adolphe François Appia (1862 - 1928) foi cenógrafo, iluminador, encenador e pedagogo teatral. Conduziu os seus estudos de música na Alemanha, Suíça e França, o que o levou a desenvolver um sentido apurado a respeito das artes do tempo. Insere-se num momento histórico em que a Europa passava por intensa fermentação artística, social e econômica, impulsionada pela revolução industrial, científica e cultural.

O seu pensamento estético pode ser apreendido em três grandes obras: *A Encenação do Drama Wagneriano* (1895 – *La mise en scène du drame Wagnérien*), *Música e Encenação* (1899 – *Die Musik und die Inszenierung*) e *A Obra de Arte Viva* (1921 – *L'œuvre d'art vivant*)⁴⁷. Somam-se ainda ensaios, conferências, desenhos de cenários, artigos e notas de encenação.

Appia parte da observação da cena operística entre a transição dos séculos XIX-XX e, afinado com a *obra de arte total* de Wagner, desenvolve a sua visão da arte teatral, sintetizada em seu último livro como *obra de arte viva* (1921). Por um período de mais de vinte anos acompanha as ideias de Wagner para após encontrar o seu próprio caminho e formular a sua concepção das artes teatrais, “que em grande parte fornece a base teórica e prática do teatro moderno”⁴⁸ (Beacham, 1987, p. 8). Identificado a um ideal artístico conectado a uma “missão utópica-social e política” (Martínez Roger, 2004, p. 17), tal missão não se esvanece ao longo de sua carreira.

Note-se que o século XIX apresentava uma saturação das convenções teatrais. Sob a hegemonia do movimento realista, a representação teatral baseava-se na reprodução fiel da realidade para a cena. Logo, o movimento naturalista – influenciado pela teoria evolucionista de Darwin e encabeçado, na literatura, pelo escritor Émile Zola – levava a representação à reprodução fotográfica da realidade, de modo que inúmeros críticos da época blasfemavam contra o uso exagerado de acessórios verdadeiros no palco (como a realização de Antoine, diretor do *Théâtre Libre*, que substituiu os acessórios de cartolina por cadáveres de carneiro no espetáculo *Os Açougueiros*, de Ires, de 1888)⁴⁹. Embora o movimento naturalista tenha implantado modificações importantes para o teatro, como a consolidação da profissão do diretor teatral e a

⁴⁷ Como auxílio à tradução desta obra utilizar-se-á, também, a edição de Vasques: Appia (2005), *A Obra de arte viva*.

⁴⁸ Do original: “Over a period of twenty years and more, he used them to formulate a completely new definition of scenic art, which in large part provided the theoretical and practical basis for the modern theatre”.

⁴⁹ Ver mais em Roubine (2003, p. 115).

busca de novas formas compositivas para o ator, Appia considerava a estética inapropriada para a encenação de trabalhos com uma carga poética mais acentuada. Certamente pouco apropriada para a ópera, que baseada num conjunto de convenções, tornava difícil a tarefa de fazer crer ao espectador “que um personagem da vida cotidiana possa falar cantando e acompanhado de uma orquestra” (Fraga & Matamoro, 2001, p. 117). Esse quadro artístico da prática teatral causava espanto a artistas como Appia que consideravam que o teatro e a ópera haviam se afastado de sua natureza artística, se tornando demasiadamente servis ao mundo real. Segundo Bornheim (2007):

Appia, G. Craig, Meyerhold, Tairov e tantos outros, foram os paladinos dessa exigência de reforma; todos eles se inspiravam no que se convencionou chamar de teatro teatral. Os novos ideais fazem vacilar as próprias bases do realismo. O que esses autores combatem é precisamente a ideia de ilusão cênica, tudo aquilo que pretende fazer do palco a própria realidade; lutar por um teatro teatral é lutar por algo que aceita o teatro por aquilo que ele é: teatro. É verdade que os reformadores defendem as suas ideias com um ardor nem sempre isento de contradições, com uma radicalidade que se pretende total, mas que descamba às vezes para a utopia; de qualquer forma, o seu denominador comum é o ideal da ‘reteatralização’ do teatro. (pp. 15-16)

Na primeira fase das investigações de Appia, quando escreve os seus dois primeiros livros dedicados à obra de Wagner, identificam-se similaridades com o movimento romântico que sustenta as suas ideias, em parte, até o final de sua obra. No entanto, com o impulso do movimento simbolista, as convicções de Appia se consolidam contrárias às convenções do teatro ilusionista. Esse, ainda perpetuava a incompatibilidade óbvia entre o corpo vivo do ator e o cenário estático de telões pintados. Essa discrepância se tornava mais evidente diante da impossibilidade dos teatros de acomodarem as qualidades exigidas pelos dramas simbolistas, de expressão subjetiva e mística, marcadamente influenciados pela música⁵⁰ e pelas artes plásticas⁵¹. Assim, o teatro e a ópera a que aspirava solicitavam atenção especial ao movimento, à cor, ao som, à luz, representando não mais personagens humanos, mas verdadeiros símbolos.

Appia percebia que a estética da ópera e do teatro de fins de século XIX, continuava escrava da pintura em perspectiva⁵², com cenários pintados em telas planas dispostas ao redor do

⁵⁰ O simbolismo na literatura apresenta acentuada musicalidade alcançada, por exemplo, pelo uso de aliterações e assonâncias, que criavam uma espécie de encantamento sonoro pela palavra.

⁵¹ Cabe lembrar o movimento *Les Nabi* (1888 a 1900), que investiu em criações de cenários realizados no *Théâtre d'Art* e, após, no *Théâtre de l'Oeuvre*, as quais sugeriam analogias entre o drama, as linhas e as cores (Beacham, 1987). Encabeçado, entre outros, por Paul Gauguin (1848-1903), esse movimento pós-impressionista (*Les Nabis* em hebreu significa Profeta), deu origem ao Fauvismo francês. Foi Paul Sérusier (1864-1927) quem incentivou outros pintores da escola a desenhar cenários que eram publicados nas revistas de vanguarda responsáveis por disseminar o simbolismo: *La Revue Blanche* e *La Revue Wagnérienne*.

⁵² A estética da pintura em perspectiva foi introduzida pela primeira vez durante o Renascimento para dar, ironicamente diz Beacham (1987), maior realismo cênico à apresentação teatral.

palco e atrás do proscênio, com efeitos de *trompe l'oeil*⁵³ que se tornavam falsos diante da dura luz a gás (Beacham, 1987). Embora na pintura alguns movimentos de renovação tivessem curso como o movimento Nabi – importante pela análise que deixou sobre a necessidade de síntese dos elementos plásticos⁵⁴, ainda estava longe de haver uma real modificação da cena. Segundo Martínez Roger (2004), para o cenógrafo Appia o teatro deveria liberar-se de toda a “gratuidade da cor a serviço do puramente decorativo” (p. 30), colocando a abstração à frente de qualquer referência historicista. Nesse sentido, Appia é um dos pais da arquitetura moderna ao propor cenários que são verdadeiras instalações praticáveis. Para ele, a iluminação (luz e sombra) tem efeito modulador e é usada para reforçar a tridimensionalidade das rampas, escadas e plataformas e para integrar as evoluções plásticas do ator, dotando o espaço de uma dimensão dramática. Dessa forma, o espaço não ilustra mais o contexto do drama, mas cria sentidos e expressão, é escritura.

Depois de séculos de predomínio do autor dramático sobre as materialidades da cena teatral, Appia propõe a si mesmo o compromisso de descortinar a verdadeira natureza teatral. Appia aspira para o teatro o lugar de arte superior e propõe, como ponto de partida, a retomada do pensamento de unificação artística característica da tragédia grega clássica, ideais retomados tanto por Wagner quanto por Nietzsche, e fundamento de grande parte das vanguardas do teatro e da dança do século XX. Appia é um dos criadores responsáveis pela reateatralização do teatro através da recuperação da autonomia das materialidades da comunicação⁵⁵ teatral em relação ao texto dramático e às outras artes.

2.1 A síntese wagneriana

Para melhor entender o pensamento de Appia faz-se necessário buscar a gênese de sua proposta de revisão da arte teatral a partir da relação música e drama. Chega-se assim,

⁵³ *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística que, através de truques de perspectiva, cria a ilusão ótica de objetos e formas que não existem realmente. Provém de uma expressão em língua francesa que significa *engana o olho* e é usada principalmente na pintura.

⁵⁴ Conforme Beacham (1987), citando Charles Chassé (1969), em *The Nabis*: “uma imagem – antes de ser um cavalo, um nu ou um tema de anedota - é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas em certa ordem” (p. 7).

⁵⁵ Appia identifica-se com as ideias de F.W.J. Shelling e Hegel, entre outros, em que a expressão artística não está mais ao serviço da imitação da natureza, mas sim da expressão de um ideal.

inevitavelmente, a Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), compositor, dramaturgo, poeta e encenador alemão.

Nos textos de Wagner *A arte e a Revolução* e *A Obra de Arte do Futuro* (1849), além de *Ópera e Drama* (1851)⁵⁶, vê-se exposta a filosofia wagneriana, a sua concepção sobre o drama musical e o ideal de unificação de todas as artes: a *obra de arte total* ou *obra de arte comum*, a *Gesamtkunstwerk*.

A reforma operística de Wagner encontra seus antecedentes nas óperas italianas e francesas (Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Cherubini) que constituíam o repertório da moda no início do século XIX. Em certo sentido foi uma reação às óperas de *bel canto* espetaculares de Giacomo Meyerbeer e outros. Dentre os pioneiros do drama musical alemão estão Heinrich Marschner, Beethoven em sua tentativa de ligar som e palavra, e Carl Maria von Weber, que antecipa a doutrina sobre a ópera nacional alemã e algumas soluções wagnerianas como a ação musical contínua (Fraga & Matamoro, 2001).

Wagner usa um recurso, criado a partir do trabalho sobre a harmonia, denominado *melodia infinita* ou seja, “uma melodia que se transforma e parece que não se resolve nunca, põe em risco o sistema das tonalidades e os modos clássicos, e abre o campo para as experiências politonais e atonais posteriores” (Fraga & Matamoro, 2001, p. 105). Segundo Michels (2007):

A orquestra de Wagner ‘fala’ incessantemente num contínuo enredo sinfônico dos motivos, instigada pela essência dos acontecimentos. Também as partes vocais estão entrelaçadas neste todo, pelo que não existem melodias em secções ou períodos como em VERDI, mas um fluxo inesgotável de polifonia instrumental-vocal. É a isto que WAGNER se refere quando fala de melodia infinita, um murmúrio da floresta composto por milhares de vozes individuais. O resultado já não é ópera de *bel canto* no sentido italiano, mas um drama musical no qual se fundem sentido dramático e manifestação musical. (p. 453)

Outro conceito que também se aplica ao drama musical wagneriano é o *Leitmotiv*, conceituado por Hans von Wolzogen (1848-1938), que o analisa na tetralogia do Anel. Os motivos condutores (*leitmotiv*) ajudam na expressão das atmosferas de um mundo mítico como uma linguagem sem forma verbal. Segundo Fernández (2009), o “*leitmotiv* vem a ser um motivo condutor de essência poética e técnico-compositiva, que através de seu substrato melódico, rítmico ou harmônico identifica personagens, objetos, situações, sentimentos e ideias dotando-os de vida própria” (p. 18) e permitindo que se desenvolvam através do drama de forma autônoma.

⁵⁶ Do original: *Das Kunstwerk der Zukunft* e *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Oper und Drama* (1850-51), *Die Deutsche Oper* (1851).

A orquestra tem grande responsabilidade, pois se apodera desses motivos e “os transmuta, através de processos sinfônicos, especificamente a elaboração do motivo beethoviano e a transformação temática inaugurada na música programática por Berlioz e Liszt, gerando a autêntica ação que o espectador apreende ao nível auditivo” (Fernández, 2009, p. 18).

Wagner também explora novas sonoridades para a ópera (extrapolando o sistema tonal⁵⁷) sendo o criador, inclusive, de um instrumento musical, a trompa wagneriana. Aos atores, Wagner pede a flexibilidade da dança, uma atividade elementar do corpo que dá lugar à música, criando o ritmo. As personagens de Wagner, sem psicologia, arquetípicas, exigem dos atores-cantores outras tessituras⁵⁸ vocais, além de grande resistência física-vocal.

Wagner pede que a arte da dança, a arte dos sons e a arte da poesia, as três capacidades artísticas fundamentais do ser humano, estejam unidas pelo drama, em sua ópera chamada de drama musical, o *Wort-Tondrama*⁵⁹. A síntese de todas as artes no drama musical wagneriano acaba por alterar a relação entre os próprios artistas e entre os artistas e o público⁶⁰. Segundo Michels (2007), a obra de arte total não “supõe a acção conjunta das artes (poesia, música, gesto, dança, arquitectura, pintura) como na ópera barroca, mas sim um entrelaçamento inovador de todas elas” (p. 453). O drama musical não pretendia deixar visível o papel individual de cada arte,

⁵⁷ O sistema tonal foi precisado pelo francês Jean-Philippe Rameau no século XVIII. Quase a totalidade das músicas ouvidas no quotidiano ocidental são tonais, escritas no sistema e nas escalas tonais. O sistema tonal regula as relações das notas entre si. Enquanto tonalidade significa tom, a observância a uma única escala tônica como base de uma composição; a bitonalidade usa dois tons ao mesmo tempo; a politonalidade usa vários tons e a atonalidade nenhum tom. O compositor, Arnold Schönberg (1874-1951), herda de Wagner as ideias românticas de integridade e totalidade, no entanto, se no romantismo wagneriano a expressão dos sentimentos estava combinada com a função tonal de “mover-se dentro de uma estrutura hierárquica estrita” (Fischerman, 1998, p. 39), alcançando o imprevisível dentro do previsível, em Schönberg o intuito é o mesmo, mas explorando racionalmente a expressão sonora e quebrando com o tonalismo. Ver mais em Glossário musical no Apêndice 6.

⁵⁸ Tessitura: serve para classificar as vozes e instrumentos. Tessitura de soprano: voz feminina aguda, geralmente, de extensão de duas oitavas. Tessitura de tenor: voz masculina aguda. Tessitura de barítono: voz masculina média.

⁵⁹ Em nota de início de seu primeiro livro, Appia (1983, p. 263) entende por *Wort-Tondrama* (palavra-tom drama) um drama em que o poeta utiliza a palavra e o som musical: em certo modo, é uma síntese do *Wort-drama* (drama falado) e do *Ton-drama* (drama musical verdadeiro, em que o poeta só emprega a música). Segundo Appia (1983, p. 263), Wagner protestava contra o uso do termo drama musical para as suas obras de teatro e, por isso, Appia usa o termo drama wagneriano (drama do poeta-músico) para designar o *Wort-Tondrama*, ou seja, a nova forma de drama musical criada pelo compositor alemão. Wagner atribuiu aos seus dramas musicais diferentes títulos; chama de festa cênica ao Anel dos Nibelungos (1853-1874), por exemplo, concebida como a *ópera do futuro*.

⁶⁰ Dentre as modificações implantadas no Teatro de Bayreuth – teatro construído sob a supervisão de Wagner na Baviera – citam-se: a disposição do público em semicírculo; a orquestra e os músicos ficavam escondidos da plateia; o palco apresentou-se, pela primeira vez, totalmente no escuro durante a performance graças ao advento da luz elétrica; e banuiu-se grande parte dos ornamentos e decorações para não distrair a atenção da audiência. O objetivo era favorecer a imersão do público no acontecimento cênico-musical. Também nessa área, vemos a influência de Wagner na encenação e arquitetura teatrais.

mas sim, apresentar uma síntese que era diferente do resultado da união de cada uma. Não era a soma de cada uma das partes, mas uma nova forma de arte, resultado de uma colaboração.

A síntese, inspirada no modelo grego, leva a uma crescente colaboração entre as diferentes áreas artísticas que compõem com o evento cênico⁶¹. O resgate da antiga tragédia grega punha em destaque o poder ritualístico do teatro, onde todas as artes estão em relação de colaboração. Com a obra de arte coletiva Wagner propõe uma síntese para a criação de uma arte universal para o futuro, uma revolução que se concretizaria em obras superiores capazes de regenerar a própria humanidade, ou melhor, edificar uma nação alemã renovada.

As ideias de *obra de arte total* e arte como revolução constituem as bases do pensamento artístico e filosófico de Wagner. Segundo Michels (2007), em Wagner “conjugam-se a linguagem sinfônica de Beethoven, a expressão teatral e uma metafísica irracional (leituras de Schopenhauer em 1854), num mito da arte cujo *pathos* se eleva a culto para além do drama musical, transitando para o campo social e político” (p. 455). Se no drama antigo os destinos de cada indivíduo são comentados pelo coro trágico, em Wagner a orquestra toma o lugar do antigo coro, ilustra a trama da “ação cênica e fá-la passar à consciência com a ajuda do *Leitmotiv* (ou também ao subconsciente, em todo o caso, ao mundo sonoro). A orquestra usa a ‘retórica’, um princípio barroco (já que o Romantismo tem muito em comum com o Barroco), mas aqui aprofundado psicologicamente” (Michels, 2007, p. 453).

O drama musical wagneriano solicita um novo tipo de atuação: o cantor deve ser capaz de, com grande potência vocal, resistência física e domínio cênico, cantar e representar por mais de duas horas. Ao corpo dos atores/cantores é necessária a flexibilidade da dança, convertida em movimento ideal, materialização da melodia e dos diferentes movimentos sinfônicos.

No plano vocal, também outras tessituras são exigidas, como as heroicas, que embora não tenham origem em Wagner, este as impôs pela exigência de suas personagens arquetípicas. Assim, surge o *Heldentenor*, o tenor heroico wagneriano, que combina o centro de um barítono com o agudo de um tenor; o soprano dramático, que pode ser juvenil (voz de força, mas com timbre claro) ou heroico (timbre escuro e profundo) (Fraga & Matamoros, 2001).

A síntese proposta por Wagner fomentou a criação de um novo paradigma artístico para o século XX e influenciou Appia na sistematização de sua *obra de arte viva*. Como coloca Dort

⁶¹ Inúmeros artistas do início do século XX basearam-se na estética e ética da tragédia grega antiga. Citam-se, além de Appia e Jaques-Dalcroze, o inglês Gordon Craig (1872-1966) e o russo Yevgeny Vakhtangov (1883-1922).

(2013), o modelo de unificação a que Wagner e certamente Appia estão ligados vai sendo substituído, pouco a pouco, com o advento do encenador numa primeira fase e após, com a emancipação gradual dos elementos da cena teatral, até a renúncia à “unidade orgânica ordenada *a priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador” (p. 51).

2.2 Música e arrebatamento

Appia inicia a sua exploração sobre os problemas do teatro a partir do desafio imposto pelas encenações do *Wort-Tondrama* de Wagner. Parte das ideias do compositor alemão, mas ao identificar as suas contradições⁶² propõe uma fusão das artes na qual o ator, seu corpo móvel e plástico, ocupa o lugar de destaque. A cenografia deveria pôr em relevo a mobilidade corporal e não ter um efeito de veracidade arqueológica e ilustrativa. Appia percebe que entre a proposta de arte total de Wagner e a sua realização existia uma lacuna a preencher; afinal os recursos representacionais utilizados nos dramas wagnerianos apenas em parte abarcaram as inovações pretendidas.

Entre 1891 e 1899, Appia concentrou-se em propor as condições de representação do drama wagneriano. O seu primeiro ensaio, escrito em 1891-2, mas só publicado após a sua morte, intitula-se *Notes de mise en scène pour L'Anneau de Nibelungen* e apresenta propostas para a solução dos problemas de encenação para a tetralogia *O anel dos Nibelungos*, de Wagner. Tais propostas pediam a renovação do espaço cênico e de seus recursos técnicos (Beacham, 1987, p. 17).

Em seu primeiro livro, *La mise en scène du drame Wagnérien* (1895), Appia apresenta uma análise dos princípios que governam as relações entre música, ação dramática e espaço cênico. Discute as condições de equilíbrio da forma de drama criada por Wagner e analisa os requisitos necessários à sua representação. Appia sustenta a necessidade de uma concepção do drama musical wagneriano equivalente aos desafios e exigências impostas por cada obra, ou seja, os

⁶² Após a representação da tetralogia *O Anel dos Nibelungos* (Bayreuth, 1876) não se encontram mais exemplos das inovações postuladas em *A obra de Arte do Futuro*, de Wagner. As representações de suas óperas seguiram a forma convencional, de cunho ilusionista, com cenários pintados, palco à italiana, estatização do cantor no proscênio, gestos estereotipados e decoração excessiva.

procedimentos técnicos e artísticos deveriam ser dependentes da obra de arte que se pretendia criar e não seguir um modelo.

Em *Die Musik und die Inszenierung* (1899)⁶³, Appia revisa os seus dois primeiros ensaios sobre a obra wagneriana, ampliando as considerações a respeito da necessidade de uma radical transformação (Beacham, 1987, p. 17). Appia define assim a encenação: um desenho/projeto que se concebe no espaço e contém variações de tempo, apresentando fundamentalmente uma questão de proporção e sequência. Portanto, a encenação regula e governa as proporções no espaço e as suas sequências no tempo, sempre em regime de interdependência entre seus elementos constituintes.

Para Appia o drama wagneriano impôs uma mudança em seus elementos representativos. Enquanto no drama falado a presença do ator dita a comunicação com o público, no *Wort-TonDrama* o ator não é o único intermediário entre o autor e o público, mas um dos meios de expressão constitutivos. O ator do drama musical faz parte de um “organismo” (Appia, 1986, p. 58) e deve submeter-se às leis de equilíbrio que o regem, sendo um intermediário entre a partitura e a forma representativa. A concepção de Appia sobre o espetáculo como um organismo é revolucionária⁶⁴ e parte do entendimento de que a representação deve ser composta em equilíbrio com o conjunto dos meios de expressão que a constitui. A concepção de organismo, de obra formada de diferentes camadas, níveis e funções pode ser associada à atividade de uma orquestra, com seus variados grupos de instrumentos. Da mesma forma o diretor teatral, tal qual um condutor/maestro, rege os vários instrumentos (música, cenografia, movimento, palavra, canção) da orquestra criando uma fusão harmônica dos diferentes colaboradores artísticos. O ator, elemento vivo desse grande organismo, participa do tempo/espaço da representação como um dos instrumentos capazes de modular o conjunto de meios expressivos. A concepção de organismo também se aproxima da natureza pela analogia com o sistema biológico e seu movimento

⁶³ Em *Die Musik und die Inszenierung* observa-se a influência do historiador e filósofo Hippolyte Taine (1828-1893). Appia (1988) cita o conceito de Taine: "O propósito de uma obra de arte é a de expressar o caráter essencial e proeminente, isto é, uma ideia importante, mais claramente e completamente do que o fazem os objetos reais. A obra chega a isso empregando um conjunto de partes ligadas umas às outras, cujas relações ela modifica sistematicamente". (*L'oeuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel et saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports.*) (p. 370). O princípio da mudança sistemática no tempo e no espaço e as relações entre os elementos da obra de arte, serão a pedra angular da reflexão de Appia no teatro. O conceito de Taine está fincado no Positivismo do século XIX francês.

⁶⁴ A nota de rodapé da edição alemã, reproduzida nas obras completas em francês e salientada aqui, indica esse aspecto visionário de Appia.

caótico-organizado em constante transformação. Segundo J. A. Sánchez (1999), Appia “sonhou com uma obra orgânica que crescesse como um ser vivo, integrando em si a música, a palavra, o corpo e a imagem. O acento organicista de sua teoria o levou a alterar a denominação de ‘obra de arte total’ [de Wagner] por ‘a obra de arte viva’”⁶⁵ (p. 16).

Segundo Appia (1986, p. 55), o poeta que só usa a palavra, e não combina todos os meios de expressão de forma orgânica, apela unicamente ao entendimento e à análise, ou seja, não apela aos sentidos (sensibilidade), mas à inteligência. Assim, a ação dramática é apenas expressa em aparência e a emoção se mostra apenas como resultado exterior e não em sua essência interior. Com a introdução da música no drama a interioridade pode se manifestar harmonizando signo (relativo ao entendimento, à razão) e expressão (relativa à sensibilidade). A transposição do tempo musical para o corpo do ator livra-o do tempo ordinário do cotidiano e o envolve no tempo da expressão da obra de arte (Appia, 1986, p. 69).

Portanto, a música para Appia é o princípio regulador da encenação, aquela que unifica a forma e o objeto de expressão e transpõe para o palco a vida interior do drama. Faz essa transposição pelo corpo rítmico do ator, obedecendo ao texto poético-musical (a partitura), que deve conter os fatores representativos da obra. A transposição da música para o quadro inanimado (todo o decorado, exceto as personagens) – composto pela iluminação, a implantação (forma de dispor o material decorativo no espaço vazio) e a pintura (signos) – se faz pela Praticabilidade. A Praticabilidade acomoda os signos da pintura estabelecendo uma relação direta com o corpo do ator, sintetizando os signos realmente necessários para a constituição do espetáculo. Em resumo, coloca o próprio Appia (1986):

[...] uma concepção dramática que necessita da expressão musical para manifestar-se pertence ao mundo oculto de nossa vida interior, posto que essa vida só pode expressar-se através da música e que a música só pode expressar essa vida. Por conseguinte, o poeta-músico extrai a sua visão da própria *Música*. Graças à linguagem falada, lhe dá uma forma dramática positiva e elabora o texto poético-musical, a *partitura*; este texto impõe ao *ator* o seu papel, já vivo com a sua vida definitiva e do qual tem que se apoderar. As proporções desse papel colocam condições formais à evocação cênica mediante a *Praticabilidade* (o ponto de contato entre o ator vivo e o quadro inanimado). Do grau e da natureza dessa praticabilidade depende depois a *Implantação* do decorado, que implica por sua vez a *Iluminação* e a *Pintura*. Essa hierarquia, como vemos, está constituída organicamente: a alma do drama (a música) lhe comunica a vida e determina,

⁶⁵ Do original: [...] *soñó con una obra orgánica, que creciera como un ser vivo integrando en sí, música, palabra, cuerpo e imagen. El acento organicista de su teoría le llevó, por ello, a alterar la denominación de ‘obra de arte total’ por la de ‘obra de arte viviente’.*

com as suas pulsações, os movimentos de todo o organismo, em suas proporções e sua sucessão⁶⁶. (p. 62)

O drama wagneriano parte da música e essa, por sua vez, entrelaça-se à concepção do drama. O poeta-músico lhe dá forma pela palavra e pelo som (parte de tempo descrita na partitura) que se tornam visíveis no espaço (parte visual descrita na partitura). Assim, a inteligibilidade da palavra (signo, literatura, história, linguagem) e as sensações (expressão, ressonâncias, cinestesia, sentidos) criam o espetáculo do poeta-músico em regime de alternância, mas cujo guia é dado pela economia poético-musical.

A atualidade da síntese de Appia é surpreendente: deve haver um regime em que os meios expressivos e os signos sejam sintetizados em forma artística. É aí que o ator passa ao centro da representação cênica, é o responsável por conferir ao tempo musical uma forma no espaço⁶⁷. Por isso, a pintura (signo) é substituída, por Appia, pela iluminação (expressão), visto que essa é maleável e salienta as intensidades das cores que correspondem às intensidades infinitas dos movimentos da alma no espaço. Além disso, a iluminação fortalece a presença e o movimento dos corpos dos atores em sua tridimensionalidade.

Enquanto a música é expressa na partitura como a essência de um fenômeno auditivo (Schopenhauer), a iluminação é a essência da visão, e ambas devem ocorrer paralelas. O corpo do ator é o intermediário tanto do universo do entendimento quanto da expressão e é ele, vivo e móvel, que comunica a essência do visível e a essência do audível, modulando-os. O ator é a medida do espaço cênico, numa analogia à máxima de Protágoras⁶⁸: “o homem é a medida de todas as coisas” (Laërce, 1965, p. 185). Há uma hierarquia representativa organizada pelo texto poético-musical, a partitura; sem ela a harmonia das proporções que a música dita seria impossível. Pela partitura, o dramaturgo se serve do ator como se fosse um pincel vivo.

⁶⁶ Do original: *En résumé: une conception dramatique qui pour se manifester a besoin de l'expression musicale appartient au monde caché de notre vie intérieure, puisque cette vie ne saurait s'exprimer que par la musique et que la musique ne peut exprimer que cette vie. Le poète-musicien tire par conséquent sa vision du sein même de la Musique. Par le langage parlé il lui donne une forme dramatique positive et constitue le texte poético-musical, la Partition; ce texte impose à l'Acteur son rôle, déjà vivant de sa vie définitive, dont il n'a plus qu'à s'emparer. Les proportions de ce rôle posent à l'évocation scénique des conditions formelles au moyen de la Praticabilité (le point de contact entre l'acteur vivant et le tableau inanimé); du degré et de la nature de cette praticabilité dépend ensuite la Plantation du décor, et celle-ci entraîne à son tour l'Eclairage et la Peinture. Cette hiérarchie, comme on le voit, est constituée organiquement: l'âme du drame (la musique) lui comunique l'avie et détermine par ses pulsations les mouvements de tout l'organisme, dans leurs proportions et leur suite.*

⁶⁷ Observa-se outra referência para Appia, o dramaturgo, poeta e filósofo Friedrich Von Schiller (1759-1804).

⁶⁸ Filósofo sofista grego, Protágoras (490 a.C a 415 a. C), identificava-se com a noção de relativismo: toda e qualquer afirmação é sempre relativa a um ponto de vista, a uma sociedade e a uma forma de pensar.

O *Wort-Tondrama*, segundo Appia, liberou a música dos grilhões que limitavam a vida dos sons e proporcionou-lhe uma existência superior à realidade cotidiana. A música emerge soberana na vida rítmica do público; “e essa violência, em lugar de ser exacerbante, abastece evidentemente os desejos mais impossíveis de uma humanidade que só aceita sair de si mesma para se reencontrar”⁶⁹ (Appia, 1986, p. 68). Da música brotam as proporções latentes que devem ser encarnadas pelo ator e pelo público. É a sua duração transposta ao corpo (visível no corpo) que se torna expressão comum a todos os seres humanos. A música, “ilusão suprema impossível de analisar”⁷⁰ (Appia, 1986, p. 69), lugar de sonho, é a única exigência de uma expressão viva. A garantia da essência interior é dada pela música, referenciada como meio de arrebatamento (Dionísio), mas também de medida e harmonia (Apolo).

Appia esclarece que o ator-cantor do drama wagneriano deve se especializar não só em dicção e canto lírico, mas também em dança. Para tanto, uma educação que desenvolva um corpo e uma dicção que obedeçam às mais variadas combinações de ritmo é a educação necessária para que o ator se relacione com os seus colaboradores representativos (Appia, 1986, p. 73). Um tipo de ginástica (no sentido mais nobre do termo) flexível e elástica, que permita a esse artista, independente de cada temperamento, dominar os seus meios pessoais e expressar o ritmo contido nas inflexões da música. A concepção de um ator despersonalizado (que abdica de sua personalidade a favor da obra) aproxima-se à visão da *supermarionete* que Craig⁷¹ anunciará quinze anos mais tarde. A referência à ginástica já havia sido feita em seu primeiro livro. Embora ainda não tenha conhecido Jaques-Dalcroze, Appia prevê nessa espécie de ginástica plástica o futuro da educação do ator.

O esforço de Appia, em seu segundo livro, foi descrever a evolução dos meios técnicos do teatro necessários para a representação do drama wagneriano, que exigia a presença da música como princípio regulador. A música, tal qual a iluminação, por sua vez, carregava uma

⁶⁹ Do original: [...] *et cette violence, loin d'être fâcheuse, comble évidemment les plus impossibles désirs d'une humanité qui ne consent à sortir d'elle-même que pour se retrouver [...]*.

⁷⁰ Do original: [...] *suprême illusion inaccessible à n'importe quelle analyse [...]*.

⁷¹ Edward Gordon Craig (1872-1966) escreve sobre a *supermarionete* no seu livro *On the Art of the Theatre* (1911). A *supermarionete* deve substituir o ator preso à imitação fotográfica da realidade, indisciplinado, incapaz de controlar as emoções e pô-las a serviço do diretor de cena e autor que dão unidade à obra. Craig pede um ator criativo e disciplinado, despersonalizado, liberado dos caprichos e vaidades, dos acidentes que a emoção impõe. Essa *supermarionete*, figura inanimada, símbolo que vai além da realidade natural, engendra uma visão artística superior e bela; tal qual uma esfinge divina, recupera para o teatro o seu caráter de rito e celebração. “Rogo de todo o coração o retorno da imagem, da *supermarionete* ao teatro; e quando chegue de novo e seja apenas vista, será amada até ao ponto em que mais uma vez será possível que as pessoas recuperem o antigo júbilo das cerimônias e uma vez mais a Criação será celebrada [...]” (Craig, 2011, p. 130).

importante característica, expressa em medida: a essência interior. Tal revisão serviu também para criticar e oferecer uma alternativa ao drama falado que, segundo Appia, sofria de um realismo alheio à criação harmônica, ou, criado a partir de convenções arbitrárias.

2.3 Duração e espaço vivos

Após vinte e seis anos da publicação de seu primeiro livro, Appia, em 1921, publica *L'Oeuvre d'art vivant*, dedicado a Jaques-Dalcroze, fiel amigo a quem credita a sua pátria estética. A obra de arte viva (associação com a obra de arte total de Wagner) recusa a falsidade dos cenários de telões pintados, é oposta aos gestos desmedidos e desnecessários do ator e à criação artística individualista. Appia analisa ontologicamente cada uma das artes que compõem o teatro, propõe uma hierarquia entre os elementos que o constituem e divide-as em artes móveis e artes imóveis. Sem nunca deixar de lado a importância do texto dramático e colocando o encenador como o grande organizador do espetáculo, Appia situa o corpo do ator como o responsável por unir as artes móveis (tempo – texto e música) e as artes imóveis (espaço – arquitetura, pintura, escultura).

Em primeiro lugar era necessário acabar com o dilema entre o cenário bidimensional e imóvel e o corpo móvel do ator. Para tanto, Appia realiza pesquisas sobre os elementos visuais do teatro, buscando uma concepção dramática que abarque o corpo do ator; só o corpo vivo ocupa e mede o espaço tornando-o visível e repleto de sentidos. Nessa área acaba por tornar-se igualmente revolucionário: nos cenários abandona as telas pintadas e o espaço bidimensional e introduz volumes e formas reais, aproximando-o da arquitetura e antecipando, pela síntese poética, a estilização minimalista. Na iluminação⁷² é o primeiro a usar sombras no palco, influenciando as modernas concepções de iluminação cênica. Estabelece entre a luz, o cenário, a música e o ator uma função relacional renovada. A luz deveria esculpir, preencher e animar o espaço, exigindo a mobilidade e a fluidez do jogo do ator.

As duas condições primordiais de uma presença artística do corpo humano sobre a cena seriam, portanto: uma iluminação que destaque a sua plasticidade e uma disposição plástica da decoração que ponha em relevo as suas atitudes e os seus movimentos. [...] A iluminação facilita, assim, a exteriorização de grande parte das cores e das formas que a

⁷² A partir do século XIX, os teatros da Europa recebem progressivamente a luz elétrica, obrigando os criadores a adequar o aspecto visual dos espetáculos à nova tecnologia. A lâmpada elétrica é apresentada na Exposição Universal de Londres, em 1881. A atriz e bailarina norte-americana Loie Fuller (1862-1928) foi uma das primeiras a usar artisticamente a iluminação, combinando a cor da luz com o movimento de figurinos de tecidos leves.

pintura fixa sobre a tela, e as torna vivas sobre o espaço. O ator já não passeia por entre as sombras e as luzes pintadas, mas se encontra imerso em uma atmosfera que lhe é destinada.⁷³ (APPIA, 1986, p. 348-349)

Appia desenhou inúmeros cenários⁷⁴, sendo as óperas de Wagner aquelas que mais o desafiaram. Junto de Jaques-Dalcroze, concebeu cenários tridimensionais, denominados espaços rítmicos, nos quais se fundiam em um único dispositivo, o espaço (pintura, escultura, arquitetura) e o tempo (texto e música). Além disso, os espaços rítmicos impunham aos atores diferentes esforços físicos, criando a necessidade ao corpo de equilibrar-se, alterar velocidades, níveis, obrigando-o à ação a partir dos obstáculos concretos da cena, tornando visível a música no espaço.

Para Appia, o ator deve reagir ao tempo e ao espaço ficcional do drama a ser apresentado. Trata-se de fugir da imitação ilusionista pela transformação do tempo e do espaço quotidiano para o tempo e espaço virtual da cena: “A característica da arte reside, portanto, em uma alteração dos valores naturais”⁷⁵ (Appia, 1988, p. 370); a arte viva pede uma transmutação que a contenha, mas reorganizada para a cena. Esse novo tempo/espaço é sintetizado pela via do movimento rítmico do ator que abarca a concepção do encenador insuflado pelas ideias do autor. Mas o princípio conciliador entre o espaço e o tempo é o ator, que por sua flexibilidade apresenta mais condições de fazê-lo.

Com a sua *obra de arte viva*, Appia colabora para a transformação progressiva da obra dramática em obra cênica. A primeira, ainda servil a um drama fechado em si mesmo, concretizado num cenário bidimensional e quarta parede, com a ação dramática substituída pela rememoração do passado; e a segunda, embasada na autonomia do encenador, na fusão (hierárquica) das linguagens artísticas e na busca de um espaço/tempo dado pela ação concreta do ator (Sánchez, J. A., 1999, p. 21-35).

Recordando a síntese exposta por Appia, em *A Obra de Arte Viva* (1921), tem-se: a pintura, a escultura e a arquitetura (as belas artes – artes imóveis), as quais se desenvolvem no espaço; e a poesia e a música (artes móveis), que se desenvolvem no tempo, essas podem ser amalgamadas

⁷³ Do original: “*Les deux conditions primordiales d’une présence artistique du corps humain sur la scène seraient donc: une lumière qui mette en valeur sa plasticité, et une conformation plastique du décor qui mette en valeur ses attitudes et ses mouvements.[...]L’éclairage nous donne ainsi le moyen d’extérioriser en quelque sorte une grande partie des couleurs et des formes que la peinture figeait sur ses toiles, et de les répandre vivantes dans l’espace. L’acteur ne se promène plus devant des ombres et des lumières peintes, mais il est plongé dans une atmosphère qui lui est destinée*”. (Appia, 1992, pp. 348-349)

⁷⁴ Sobre os espaços rítmicos ver Pierluigi (2007).

⁷⁵ Do original: *Le propre de l’art est donc dans une modification des valeurs naturelles.*

pelo movimento rítmico do ator. Dessa análise surge uma hierarquia, na qual o corpo detém o poder de relacionar as artes móveis às imóveis: “No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, ou seja, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento”⁷⁶ (Appia, 1988, p. 361).

O espaço guarda em potência as formas e as ações que nele se inscrevem, resultando que o espaço, ao contrário de indicar uma localização, é um lugar praticado. Esse espaço transforma-se pelo olhar de quem o dota de sentidos, organizando junto com o tempo, a dinâmica das formas e ações que o tornam vivo. A criação das atmosferas surge desse espaço potencial tornado vivo pelo olhar que relaciona os muitos fatores que o atravessam (André & Ribeiro, 2014, p. 39).

As artes do tempo, perceptíveis na palavra e na mobilidade corporal, podem apenas ser percebidas quando confrontadas com o espaço pela *mão* do ator. A música, “expressão imediata de nossos sentimentos”⁷⁷ (Appia, 1988, p. 367), impõe uma disciplina ao caos dos movimentos corporais e lhes devolve a harmonia. A música, duração em potência, deve ser traduzida pelo ator, que lhe conferirá nova organização, agora para a cena. Conclui Appia (1988), a sua síntese: “[...] a música impõe aos movimentos do corpo as suas durações sucessivas; esse corpo transmite-as, então, às proporções do espaço; e as formas inanimadas, opondo ao corpo a sua rigidez, afirmam a sua existência pessoal – que sem esta resistência, não poderiam manifestar tão claramente – e fecha-se, assim, o ciclo”⁷⁸ (p. 374).

O tempo musical, tempo que ordena as durações, é transmutado pelo movimento do ator em tempo/espaço potencial da cena. O tempo musical, tempo em potência de emoção e imaginação, é percebido pela visão e pela escuta dos espectadores e atores que, como intérpretes vivos, transmutam o tempo da música, com as suas durações e emoções específicas, para o tempo/espaço cênico.

Appia indica que, no drama falado, a composição musical não será transposta integralmente para a cena. O seu papel na encenação é conduzir, ordenar, mas pelo movimento do ator. O ator

⁷⁶ Do original: *Dans l'espace, la durée s'exprimera par une succession de formes, donc par le mouvement. Dans le temps, l'espace s'exprimera par une succession de mots et de sons, c'est-à-dire par des durées diverses qui dictent l'étendue du mouvement.*

⁷⁷ Do original: *La musique est l'expression immédiate de nos sentiments [...].*

⁷⁸ Do original: *[...] la musique impose aux mouvements du corps ses durées successives; ce corps les transmet alors aux proportions de l'espace; et les formes inanimées, en opposant au corps leur rigidité, affirment leur existence personnelle – que, sans cette résistance, elles n'auraient pu manifester aussi clairement – et ferme ainsi le cycle [...].*

entregará a sua vida à música e a música entregará a ele a sua parte. O ator tomará da arte dos sons os seus agrupamentos diversos, ou seja, os seus ritmos – condizentes tanto ao espaço quanto ao movimento. Assim, o movimento do ator será capaz de, através do ritmo, transmutar a música em material ordenador de suas ações para a cena. O ritmo no movimento corresponde às durações e às intensidades variáveis de sua expressão. As artes do tempo e as artes do espaço estão em reciprocidade quando o corpo age sobre o espaço, tornando visível a música invisível. Portanto, “é o fenômeno do ritmo que une o tempo ao espaço, a música ao movimento. Uma educação rítmica é a condição da arte viva. O corpo, penetrado pelo ritmo musical, torna-se um instrumento, um meio expressivo maravilhoso [...]”⁷⁹ (Appia, 1992, p. 209).

Dessa forma, Appia propõe uma reorganização da criação cênica da qual ainda hoje somos subsidiários. Da encenação ao trabalho do ator, estabeleceu uma nova prática relacional entre dramaturgos, encenadores, espectadores e atores.

2.4 Musicalidade

Appia percebe, desde as suas primeiras obras sobre o drama musical wagneriano, a necessidade de uma notação para o trabalho da cena e faz referência à possibilidade da partitura ser usada não só para o *Wort-Tondrama*, mas também para o teatro, o drama falado. De 1906 a 1926 trabalha junto a Émile Jaques-Dalcroze, quando o ritmo passa a ocupar lugar de destaque como princípio compositivo e organizacional. Os espaços rítmicos, elaborados para os alunos do Instituto Dalcroze, são um marco que revolucionou o modo de fazer e perceber o teatro no início do século XX. A seguir descreve-se alguns elementos musicais que dão suporte à pedagogia da atuação em Adolphe Appia.

2.4.1 Partituras

A partitura é citada como uma notação precisa, que corresponde aos propósitos de uma obra cênica milimetricamente desenhada, tanto para o ator, quanto para todos os artistas que com ele colaboram para criar os elementos espaciais e temporais da obra.

⁷⁹ Do original: *C'est le phénomène du rythme qui unit le temps à l'espace, la musique au mouvement. Une éducation rythmique est la condition de l'art vivant. Le corps, pénétré par les rythmes musicaux, devient un instrument, un moyen expressif merveilleux, et il peut s'offrir comme tel au dramaturge en vue d'une oeuvre d'art intégrale.*

Para o ator ideal⁸⁰ do drama wagneriano, a partitura deve apoiar com precisão matemática o seu trabalho sobre a cena, sob a tutela do poeta-músico. O artista, completamente subordinado ao tempo musical, e levado por ele, cumpre as exigências do texto poético-musical. O diretor cênico, a exemplo do diretor da orquestra, deve conduzir todos os membros do corpo interpretativo combinando-os de forma orgânica. A partitura, o texto poético-musical, deve levar em conta o mundo interno dos movimentos da alma e a sua expressão/exteriorização no espaço. Da mesma forma, a partitura revelará o *leitmotiv* no movimento rítmico do corpo do intérprete. A partitura, auxiliada pela iluminação, desenha o clímax, as personagens e as atmosferas da ação dramática. Para que essa partitura cumpra a sua função é necessário que o ator se relacione com um cenário vivo e com uma duração viva capazes de tornar visíveis e fluídos os seus movimentos rítmicos.

Appia define, em seu segundo livro, um sistema hieróglifo de notação como o mais indicado para descrever as ordens do texto poético-musical em uma linguagem acessível a todos os artistas que participam da encenação (Appia, 1986, p. 65). Essa notação compreenderia o que está além do texto dramatúrgico e/ou da partitura musical. Essa nova partitura deveria conter não só as indicações convencionais (notas, palavras, frases), mas também comunicar – através de hieróglifos capazes de traduzir a vida representativa da obra – os elementos materiais da encenação, a sua materialização e evolução no tempo/espaço da cena. Esse sistema hieróglifo de notação seria, portanto, complementar ao texto poético-musical (partitura no sentido musical).

Vista dessa forma, a partitura auxilia na organização simultânea das múltiplas materialidades da cena teatral, desenvolvendo uma escritura ou notação polifônica. Nessa polifonia (muitas vozes) participam a iluminação e a música (incluindo a modulação de suas intensidades), os movimentos do ator no espaço, o texto (e todos os signos necessários). Segundo Appia (1986), “a parte essencial dessa transcrição caberá ao ator e, dado que a notação poético-musical de seu papel se opera mediante signos convencionais da música e da língua escrita, terá

⁸⁰ Appia, no texto Conferência para Zurique explica a visão realista e idealista de encenação, sendo a primeira aquela que não parte do texto da peça (com ou sem música), mas sim de um ambiente preestabelecido, circunscrevendo a ação dramática *a posteriori*. Já a visão idealista inspira-se unicamente no texto da peça (com ou sem música) e só considera o meio em sua relação com o estado d’alma das personagens (é a ação dramática que determina as condições de representação do drama e não a ambientação dada pelo cenário, objetos de cena e figurinos) (Appia, 1992, pp. 472-478).

que encontrar um procedimento de notação representativa que lhe corresponda visualmente”⁸¹ (p. 65).

A necessidade de notação das materialidades do espetáculo e, por consequência, da criação do ator surge, em parte, pela premência de autonomia do cênico frente ao texto dramático. Por um lado, preza-se a efemeridade do espetáculo teatral e, por outro, busca-se uma forma de transcrever e fixar a sua efemeridade. Há registros já no século XV de formas rudimentares de notação do movimento, como as do professor de dança Guglielmo Ebreo, ou no século XVI, o sistema de sete símbolos de Gérard de Vivre, para a notação da declamação (pausas, tonalidades, velocidades) (De Marinis, 2000, p. 73). No entanto, a solicitação por uma *notação representativa*, a exemplo da partitura musical, se difunde a partir do século XX, sendo Appia um dos responsáveis por sua exigência. A partitura para Appia deveria explicitar e transcrever a vida do texto poético-musical no palco em linguagem acessível a todos os participantes do evento. A forma dessa transcrição pode ser encontrada em um sistema hieroglífico que “contenha implicitamente, ainda que de maneira evidente, as consequências essenciais do papel do ator em um quadro inanimado”⁸² (Appia, 1986, p. 65).

A partitura vista como notação para o teatro falado funciona, assim, a partir do modelo musical, como uma *escritura síntese* dos múltiplos níveis, camadas e materiais que compõem a encenação. A partitura é uma notação que une as pautas temporal e espacial; uma escritura não só do espaço e o que nele se vê, mas também do tempo e o que nele transcorre. Há, segundo Roesner (2014), uma analogia clara com a estrutura da orquestra; o uso e a tradução de “[...] uma prática musical de notação e criação para o teatro evoca o pensamento de simultaneidade de ‘vozes’ ou ‘partes’ em parâmetros musicais (como o volume, a duração ou o timbre) e promove metáforas/símiles tais como o palco como uma orquestra, o ator como um instrumento e o diretor como um condutor”⁸³ (p. 34).

Além disso, a partitura se encaixava bem aos propósitos filosóficos de Appia: unidade dos elementos, controle preciso do tempo e minimização do papel do ator *estrela* ou *diva* (que

⁸¹ Do original: *La partie essentielle de cette transcription concernera l'acteur et, comme la notation poétique-musicale de son rôle s'opère au moyen des signes conventionnels de la musique et de la langue écrite, il faudra trouver un procédé de notation représentative qui puisse y correspondre pour nos yeux.*

⁸² Do original: *Peut-être sera-t-il possible de leur donner une forme qui contienne implicitement, mais d'une façon évidente, les conséquences essentielles du rôle de l'acteur pour le tableau inanimé.*

⁸³ Do original: *[...] using and translation a musical practice of notation and creation for the theatre evokes thinking in simultaneous 'voices' or 'parts', in musical parameters (such as volume, duration or timbre) and promotes metaphors/símiles such as the stage as an orchestra, the actor as an instrument and the director as a conductor [...].*

controlava as produções teatrais). A partitura também garantia que a essência interior (dada pela música) fosse transposta ao palco, organizando o tempo no espaço, modelando a harmonia das ações dos atores e alterando, por cinestesia, o modo como o público percebia o que se passava no palco. A partitura correspondia, também, às exigências de um novo ator, que dominasse os meios expressivos ao seu dispor, a começar por sua corporeidade e oralidade. Assim, o ator passa de executor a criador e a partitura é a sua escritura, garantia de precisão, ou seja, de redução da casualidade ao mínimo (De Marinis, 2000, p. 165).

A evolução se dá progressivamente. A criação em teatro, antes baseada prioritariamente na transposição do texto dramático para a cena, desloca a atenção para os seus elementos materiais e se deixa permear por outras linguagens artísticas. Nessa via a partitura, antes limitada à função musical, inspira também a criação de uma notação para a cena teatral. Esse aspecto visionário em Appia pode ser seguido durante o século XX em obras como as do artista e pedagogo Rudolf Laban⁸⁴, que desenvolveu uma notação gráfica para os movimentos da dança, ou, mais recentemente, o criador Maurício Kagel⁸⁵, que na década de 60-70 usou uma série de símbolos para descrever as ações de seus atores-performers (Roesner, 2014, p. 38).

Appia inaugura, como fará Stanislavski e Meyerhold com os seus cadernos de direção, que são verdadeiras partituras (Sánchez, J. A., 2002, p. 41), a disseminação da partitura no mundo do teatro. Aos poucos o termo migra também para ser uma espécie de roteiro do processo de composição do ator, tanto anterior quanto posterior ao espetáculo, como em Meyerhold. Segundo J. A. Sánchez (2002):

Uma concepção mais radical da partitura cênica encontra-se na obra de músicos, poetas e artistas plásticos igualmente ligados de um ou outro modo ao expressionismo. A recepção da obra total wagneriana faz-se a partir da ideia de unidade orgânica; a palavra, enquanto meio de comunicação intelectual, é relegada e somente intervém com função *ressonadora*; o ritmo, como em Appia e Craig, segue sendo a chave. Tende-se à redução do ator à forma; joga-se com o movimento da luz, das formas plásticas, do movimento corporal e com o valor musical das palavras; o conteúdo verbal, como o icônico, se abstrai⁸⁶. (p. 46)

⁸⁴ Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja (1879-1958), bailarino, coreógrafo, pai da dança-teatro. Desenvolveu um estudo teórico-prático sobre o movimento em geral e na dança.

⁸⁵ Compositor, diretor de orquestra e cenógrafo argentino, Maurício Kagel (1931-2008) desenvolveu na Alemanha, onde viveu a partir de 1957, atividades como professor e criador cênico-musical. Compôs peças musicais, óperas, realizou inúmeros filmes, obras cênicas e peças radiofônicas, firmando-se como um dos importantes expoentes da *performance* do século XX. Suas obras são caracterizadas pelo humor, fantasia e originalidade. É um dos maiores representantes da vertente do teatro musical europeu. Na música é herdeiro das vanguardas serialistas (Schoenberg e Webern), combinando elementos dessa escola com os procedimentos aleatórios usados por John Cage.

⁸⁶ Do original: *Una concepción más radical de la partitura escénica la encontramos en la obra de músicos, poetas y artistas plásticos igualmente ligados de uno u otro modo al expressionismo. La recepción de la obra wagneriana se hace desde la idea de unidad orgánica; la palabra, en cuanto medio de comunicación intelectual, queda*

2.4.2 Espaços rítmicos

A bailarina Isadora Duncan, em conferência de 1903 (Duncan, 1969, pp. 54-63) sobre a arte da dança, resume o pensamento sobre as escolas da época e que serve bem ao teatro: “Todos os movimentos de nossa moderna escola de ballet são movimentos estéreis, porque são inaturais: seu propósito é criar a ilusão de que a lei da gravidade não existe para eles” (citado por Sánchez, J.A., 1999, p. 74). Recuperar o corpo greco-romano, de plena vitalidade e harmonia, com um sentido ético e estético em sintonia com a natureza, era um denominador comum entre Appia, Duncan e Jaques-Dalcroze. As escolas de teatro, centradas na transmissão cega de posturas e dicção estereotipadas, não cumpriam as exigências trazidas pelo novíssimo século XX.

Desde 1895, Appia confere grande importância ao corpo do ator, que deve ser o responsável por criar o espaço pelo movimento, sendo os seus passos medidos pela música. Durante a transição dos séculos XIX-XX, o movimento de revivificação do corpo é latente em todas as áreas, inclusive nos esportes, com o surgimento da educação física em 1880 e o renascimento dos jogos olímpicos (Aslan, 1994, p. 41). Segundo Faleiro (2007), no trabalho teatral do século XX, a novidade:

[...] consiste em “redescobrir o corpo”, ou seja, dar “primazia para a linguagem corporal do ator”. Ele passa então a ser considerado como uma figura em três dimensões: de um gesto baseado principalmente na utilização dos braços, das mãos e dos olhos, passa a um movimento que deixa em primeiro plano o tronco, a massa do corpo (DECROUX, 1963). Além disso, a leveza aérea perde importância diante da lei da gravidade e do vínculo com o chão. [...]. O ator passa, enfim, de uma gestualidade predominantemente realista e descritiva para uma gestualidade evocatória e simbólica, baseada em procedimentos de abstração e estilização. Trata-se, portanto, de dar uma dimensão nova ao relacionamento entre o gesto e a palavra, entre a expressão física e a emoção. (p. 50)

Appia foi em parte influenciado pela estética da dança, via ballets russos, Isadora Duncan e Ruth St. Denis, e afirmava que a dança moderna estava a caminho de liberar-se das restrições impostas pela técnica mecanizante e tornar-se livre expressão. E é justamente na fusão, entre outras, com a dança e os esportes que surge a Rítmica, a grande síntese pedagógica de Appia para o trabalho atoral.

relegada y solamente interviene con función ressonadora; el ritmo, como en Appia y Craig, sigue siendo la clave. Se tende a la reducción del actor a forma; se juega con el movimiento de la luz, de las formas plásticas, del movimiento corporal y con el valor musical de las palabras; el contenido verbal, como el icónico, se abstrae.

Em 1902, Appia assiste no *Residenztheater* de Munique, a duas peças da companhia japonesa de Sada Yaco⁸⁷ que o surpreendem imensamente: *La Geisha* e *Le Chevalier Kesa*. Em um pequeno artigo escrito em 1902, intitulado *Encore un mot sur la représentation Japonaise*, comenta: “tudo aqui é meticulosamente analisado e reconstruído com o gosto mais impecável, em ordem cronológica completamente artificial, um processo que gera esta estilização que tanto encantou os nossos olhos: daí uma espécie de *pintura plástica* em movimento, assim ao longo do tempo, de uma grande qualidade artística”⁸⁸ (Appia, 1986, p. 333). Tal colocação lembra Artaud, quando esse assiste aos bailarinos balineses, embora Appia reclame, no mesmo artigo, da demasiada expressão exterior que carregava tal bailarina e que lhe faltava conjugá-la à expressão interior. O movimento plástico, para Appia, passa a ser o elo entre todos os elementos cênicos, forma de transpor a vida para o palco. Portanto, a nova educação de atores deveria levar em conta a expressão móvel do corpo total do ator confrontado com o espaço imóvel. Segundo Appia (1988b), o “futuro de nossa cultura artística” depende “de uma justa pedagogia corporal, dela dependendo também a própria existência da arte viva”⁸⁹ (p. 36). É na elaboração dessa justa pedagogia que Appia e Jaques-Dalcroze trabalharam até o final de suas vidas.

Precisamente é a partir de 1906, quando Appia assiste em Hellerau à primeira demonstração pública de ginástica rítmica de Jaques-Dalcroze (1869-1950), que a parceria entre ambos se inicia. Logo, estabelecem um longo e profícuo vínculo profissional e pessoal que não cessará até a morte de Appia em 1928.

Em 1909 Appia começa a desenhar alguns espaços nos quais o corpo vivo em movimento pudesse agir com fluidez. Esses espaços emotivos, como chamou Jaques-Dalcroze, foram batizados por Appia primeiro de espaços corporais e depois de espaços rítmicos. Voltar ao espaço parecia fundamental. Para Appia, entre as artes do espaço, a arquitetura, por conter em potência, tanto o tempo quanto o espaço, era a mais adequada para criar ambientes determinados e circunscritos, destinados “à presença e às evoluções do corpo vivo” (Appia, 2014, p. 375). O espaço é percebido na altura e na profundidade e no peso de elementos sólidos sobrepostos.

⁸⁷ Sada Yaco (1871-1946), bailarina, gueixa e atriz japonesa. Apresentou-se em Paris pela primeira vez em 1900 no teatro de Loï Fuller.

⁸⁸ Do original: *Le plus simple événement, par exemple une femme excitée par la passion, poursuivant sa rivale pour la frapper, est ici méticuleusement analysé puis recomposé avec le goût le plus sûr dans un ordre chronologique totalement artificiel, processus qui engendre cette stylisation qui a tant ravi nos yeux: d'où une sorte de plastique peinte dans le mouvement, donc dans le temps, d'une très grande qualité artistique.*

⁸⁹ Do original: *D'une juste pédagogie corporelle dépend l'avenir de toute notre culture artistique et, il va de soi, l'existence même de l'art vivant.*

A atividade normal do corpo é o movimento que se exprime em duas ordens de planos: “os planos destinados à marcha, mais ou menos interrompida, e os planos consagrados à valorização do corpo no seu conjunto, excluindo a marcha” (Appia, 2014, p. 384). O solo horizontal (no qual podem repousar escadarias e rampas) serve às duas ordens de planos e ali o corpo se expressa sentando-se, levantando-se, ou simplesmente percorrendo o espaço. Já as linhas verticais acompanham o corpo e correspondem ao seu estar: apresentam obstáculos à livre marcha e suscitam uma expressão equivalente. No entanto, para que essas linhas sirvam à expressão do ator, é necessário maximizar as oposições entre o corpo sinuoso e móvel com as linhas planas e rígidas das superfícies. Nessa luta entre a resistência que o corpo opõe às superfícies, planos e linhas, e a gravidade e a rigidez que os materiais impõem ao ator, corresponde um sem número de expressões no espaço. Toda a minimização da gravidade e da rigidez acarretará a diminuição da expressividade do ator, pois sem essas oposições a presença do corpo e seus movimentos tornar-se-ão supérfluos. A oposição entre a rigidez geométrica do espaço e a mobilidade flexível do corpo cria o espaço vivo e coloca o ator em contraste com a abstração das formas geométricas.

O tempo necessita do espaço para se tornar visível, para expressar os tempos derivados das muitas emoções que o produzem; todo o espaço é atravessado pelo tempo. Daí a expressão de Appia: o espaço sonoro. O tempo precisa do espaço; “[...] o tempo é talvez a quarta dimensão do espaço, tal como Einstein já pressupôs na sua teoria da relatividade: para além da altura, da largura e da profundidade, há a dimensão temporal. E a dimensão ou as dimensões do tempo abrem novas dimensões no espaço [...]” – espaço da imaginação, da memória, virtual e real, etc. O espaço cênico é um espaço potencial, “[...] a potência que ele é, a latência que o marca, o situa, assim, no entre-espaço do tempo através do entre-tempo do espaço” (André & Ribeiro, 2014, p. 74-75).

A atmosfera reúne o tempo e o espaço em potência. Se, como bem coloca Zumthor (2006), “existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas” (p. 17), percebemos a atmosfera através de nossos sentidos que captam e interpretam as materialidades do mundo. A atmosfera pode ser percebida pela forma (o corpo arquitetônico ou anatomia arquitetônica); pelo modo como os materiais soam e irradiam; pela temperatura; pelo andamento/ritmo criado pelo movimento dos corpos que utilizam o espaço (que criam lugares de sedução, alegria e/ou introspecção); pela tensão entre o espaço interno e externo, pela luz e sombra, proximidade e distância; e pela harmonia, que pode ser resumida, segundo Zumthor (2006), na sentença: “as coisas encontraram-

se, estão em si” (p. 69). É na interação entre todas as materialidades cênicas que a atmosfera é percebida, pois se faz no cruzamento entre o tempo e o espaço, entre eu, o outro e o mundo.

Appia, levado pela tentativa de exteriorização do universo interior (a verdadeira natureza do espírito humano), deixa livre entrada para a sugestão e a atmosfera⁹⁰. Como coloca o próprio Appia, em texto de 1902, o encenador não deve criar a “ilusão de um bosque, mas sim a ilusão de um homem na atmosfera de um bosque. A realidade aqui é o homem”⁹¹ (Appia, 1986, p. 351). Assim, a ideia de decoração, em Appia, altera-se para a de ambientação, explorando os significados e as ressonâncias que os próprios materiais carregam – as formas, os volumes, as linhas, as cores.

Em 1906, Appia salienta o valor pedagógico da Rítmica para o teatro, em “A Experiência do Ritmo”, artigo escrito em colaboração com Henri Oddier:

O público olha para o futuro convencido da justeza do princípio, constatando nos alunos já formados, corolários inesperados: a perfeita elegância do corpo, a vida harmoniosa das linhas, a serena clareza dos olhos, a impressão de saúde, de bem-estar, em cada uma das atitudes inspiradas no ritmo musical. [...] O ritmo, difundindo a música em nosso corpo, o estiliza. ‘Assim que se comunica ao corpo um pensamento musical, esse se transfigura’. Isso é tão verdadeiro que, quando os alunos são interrompidos de repente sob as ordens de um professor, o seu organismo em suspenso, continua a tremer, transfigurado, sob o ímpeto do seu ritmo interior. [...] mas ainda por longo tempo, os exercícios e também as composições plásticas mais avançadas, independentemente de qualquer extraordinária beleza, devem estar limitadas à serenidade da aula, à atmosfera fecunda da escola.⁹² (Appia, 1988, p. 38)

Appia percebe na Rítmica uma forma de gerir controladamente o corpo humano através da música. Ela seria capaz de treinar o ator no tempo e nas proporções, independentemente do temperamento de cada indivíduo. Uma técnica que, através de progressiva experimentação em

⁹⁰ Note-se que a noção de atmosfera foi um conceito-chave desenvolvido pelos diretores de cena naturalistas. Da mesma forma, os expressionistas enfatizam o papel da atmosfera. O seu uso é renovado pelos simbolistas diante das possibilidades crescentes de exploração da iluminação elétrica. No simbolismo a luz adquire a função não mais de iluminar quadros pictóricos fixos, mas de criar volumes num cenário de esquema arquitetônico que compreenda os movimentos da alma na plasticidade do corpo humano. De forma geral, a atmosfera e a psicologia se tornam, ao longo da primeira parte do século XX, importantes para toda a prática cênica. Ver mais em Beacham (1987).

⁹¹ *Comment réformer notre mise en scène*, escrito em 1902 e publicado em *La Revue* (01/jun/1904, pp. 342-349). Reproduzido em APPIA (1986, p. 347-352): *Je le répète, nous ne chercherons plus à donner l'illusion d'une forêt, mais bien l'illusion d'un homme dans l'atmosphère d'une forêt; la réalité ici c'est l'homme, à côté duquel aucune autre illusion n'a cours.*

⁹² Do original: *Le public clairvoyant a été convaincu de la justesse du principe en constatant, chez les élèves déjà formés, des corollaires imprévus: l'élégance parfaite du corps, la vie harmonieuse des traits, la clarté tranquille des yeux, l'impression de santé, de bien-être, en chacune des attitudes inspirées par le rythme musical. Le rythme, en transfigurant la musique dans notre organisme, le stylise. 'Dès qu'on communique au corps un souci musical, il se transfigure'. Cela est si vrai que, même quand les élèves sont interrompus subitement dans leur marche sur l'ordre du professeur, leur organisme en suspens continue à frémir, transfigure, sous l'empire du rythme intérieur [...] mais, pour longtemps encore, les exercices, et même les réalisations plastiques les plus avancées, quelle qu'en soit la merveilleuse beauté, doivent rester limitées à l'enceinte sereine, à l'atmosphère féconde de l'école.*

exercícios controlados, envolveria em coesão a mente, a emoção e o corpo, tornando a música visível, simultaneamente, no tempo e no espaço (Rogers, 1967). Appia insiste, em suas pesquisas, em extrair da Rítmica toda a sua potência poético-dramática. O ator, após as experiências em Hellerau, passa a ser designado por Appia de *performer* (Tallon, 1984, p. 500), antecipando em algumas décadas o uso de um termo que amplia as funções do ator⁹³.

A Rítmica foi criada por Jaques-Dalcroze, professor de música do Conservatório de Genebra, que insatisfeito com os métodos de ensino de música de seu tempo, acaba por traçar um caminho diverso dos tradicionais centros de educação musical e, assim, desenvolve um sistema de ensino próprio. Pelo ensino do ritmo, da teoria musical e da ginástica, o professor propunha criar entre o cérebro, o ouvido e a laringe uma inter-relação que transformasse o organismo inteiro no que ele próprio denominava "ouvido interno" (Rogers, 1967, pp. 470-471). A Rítmica⁹⁴ (a princípio chamada *eurhythmia* – composição das palavras gregas *eu* = bem, bom; e *rhythmos* = fluir) visava educar ludicamente, despertando a musicalidade e a harmonia. A sua prática, ao educar o corpo, provocaria não só um gozo estético e físico, mas também moral, fortalecendo a personalidade dos alunos.

Para o ator, a pedagogia rítmica terá influência sobre a sua musicalidade, sobre a conveniência do seu jogo cênico e, mesmo que esta esteja distante de uma aplicação direta para a cena, aproximando-a do espaço vivo, a disciplina rítmica tornará o ator “particularmente sensível às dimensões do espaço que correspondem às variedades infinitas das sucessões musicais”⁹⁵ (Appia, 1988, p. 147). Além disso, a Rítmica tornará o corpo flexível e consciente de sua harmonia latente. Assim, surgirá uma “encenação que será como a emanção necessária das formas plásticas dos corpos e de seus movimentos transfigurados pela música”⁹⁶ (Appia, 1988, p. 152).

Em texto do mesmo ano, “A Origem e a Infância da Ginástica Rítmica”, Appia salienta a importância pedagógica da Rítmica para os atores⁹⁷:

⁹³ Ver mais em Carlson (2010).

⁹⁴ O principais textos de Jaques-Dalcroze estão no livro *Le Rythme, la Musique et L'Éducation*, escrito em 1919.

⁹⁵ Do original: *La discipline du rythme l'aura rendu particulièrement sensible aux dimensions dans l'espace qui correspondent aux variétés infinies des successions musicales.*

⁹⁶ Do original: *La gymnastique rythmique, de son côté, en conservant son principe scénique essentiel qui est de ne rien tolérer autour d'elle qui n'émane directement du rythme incorporé, créera pour elle-même, en une progression normale, une mise en scène qui sera comme l'émanation nécessaire des formes plastiques du corps et de ses mouvements transfigurés par la musique.*

⁹⁷ Do original: *Du côté pédagogique, il demandait à ses élèves, pendant leurs leçons de solfège, de battre la mesure, sentant l'avantage d'un mouvement qui les rapprochait en quelque sorte matériellement de la musique. Chez la*

Do lado pedagógico, ele [Dalcroze] pedia aos seus alunos, durante as suas aulas de solfejo, para pegar a batida do tempo, sentindo a vantagem de um movimento realizado, de algum modo, a partir da materialidade da música. Para a maioria, este ato despertou um senso de equilíbrio e até mesmo de beleza; não era simplesmente um adjuvante técnico. Como pedagogo-artista, Dalcroze observava o efeito dessa disciplina e comprovava que os corpos perdiam, então, um pouco de sua passividade, como se quisessem tomar parte do gesto da mão e deixarem-se penetrar pelo ritmo musical. (Appia, 1988, p. 141)

Em 1921, mesmo ano da publicação de *A Obra de Arte Viva*, escreve “Expériences de Théâtre et Recherches Personnelles”⁹⁸, um resumo de suas investigações. Narra o seu primeiro contato com a rítmica, em 1906, quando observou a demonstração pública organizada por Jaques-Dalcroze, seguido, no mesmo ano, de sua própria experiência com o método dalcroziano. É quando propõe a Jaques-Dalcroze a introdução de escadas e alguns obstáculos no solo onde se realizavam os exercícios. Dessa forma, em 1909, após assistir a outra demonstração pública da Rítmica pelos alunos de Jaques-Dalcroze, começa a desenhar espaços destinados à evolução rítmica dos corpos, visto que o terreno plano não oferecia estímulo suficiente às evoluções de um corpo vivo.

Appia descreve o seu teatro ideal como um espaço composto por uma sala oblonga, nua, mas equipada com todo o sistema de iluminação existente, construída com linhas simples e proporções que abrigam o movimento do corpo humano. Os alunos deveriam usar roupas leves, camisetas de jérsei – de preferência pretas – que jamais impedissem que o movimento, base dos estudos, fosse irradiado pelo espaço. Após, Appia concebe roupas de treino diferentes, para serem usadas com ou sem iluminação. O solo do espaço de evolução corporal seria dividido em praticáveis que poderiam ser encaixados facilmente pelos próprios alunos, para formar planos diversos (horizontais, inclinados e verticais). E tudo coberto com um tecido neutro, com paredes combinando com os praticáveis, visando ao bem-estar dos executantes. O espaço do teatro deveria não só abrigar a presença viva do ator, mas também a do espectador, que seria levado a criar ativamente, junto com ele. Assim, Appia acredita que esse novo espaço de atuação arrancaria o ator e o espectador de sua passividade. Em Hellerau, “apesar de sua gaguez e timidez o ter impedido de dar aulas regularmente, Appia manteve sessões informais com os

plupart, ce geste éveillait un sentiment d'équilibre et même de beauté; il n'était pas un simple adjuvant technique. En pédagogue-artiste, Dalcroze observait l'effet de cette discipline et constatait que les corps perdaient alors un peu de leur passivité, comme pour prendre part au geste de la main et se laisser ainsi pénétrer par le rythme musical.

⁹⁸ Ver em Appia (1992, p. 36-56).

estudantes”⁹⁹ (Rogers, 1967, p. 471). As aulas de Rítmica levariam o ator à experimentação e ao improviso corporal nas três dimensões, insuflado pela música.

Em 1911 e 1912 Appia escreve textos importantes sobre o seu trabalho com Jaques-Dalcroze e a Rítmica¹⁰⁰. Em “A Ginástica Rítmica e o Teatro” (Appia, 1988, pp. 146-152), descreve a influência que essa disciplina exercerá sobre o teatro do futuro. A Rítmica impõe uma conversão: exige uma nova música (o músico deve ter como ponto de partida o corpo), um novo espaço de evolução para o ator, um espectador ativo, um autor e um encenador sensíveis ao ritmo do corpo vivo do ator.

Em 1912 e 1913 são organizados dois festivais, o Appia/Dalcroze Hellerau Festspielhaus, onde são conduzidos, pelos dois pedagogos, exercícios de Rítmica. Appia e Jaques-Dalcroze se correspondiam com frequência e, mesmo à distância, Appia inspirava o professor de música com as suas teorias reformadoras. Assim, Appia e Jaques-Dalcroze concebem uma agenda experimental para os festivais. Enquanto Jaques-Dalcroze vê a Rítmica como arte que tem um fim em si mesma, não aplicável ao teatro, Appia estava “convencido de que a rítmica era potencialmente uma criação independente, nascida dos elementos música, dança e drama, mas capaz de amadurecer finalmente em uma forma de arte nova e maravilhosamente expressiva. Lentamente, com os estímulos e direção de Appia, a concepção e geração dessa nova arte se converteu em princípio motriz e objetivo principal do Instituto Hellerau” (Beacham, 2004, p. 107).

O primeiro festival de Hellerau aconteceu de 28 de junho a 11 de julho de 1912 e recebeu mais de 4.000 espectadores de vários países. As apresentações incluíam exercícios, danças de pantomima, improvisações e representações rítmicas ao som de música clássica, além da representação do segundo ato de Orfeu e Eurídice, de C. W. Gluck, que já havia sido montado em palco tradicional e, agora, procurava alento nos princípios cênicos e rítmicos de Appia e Jaques-Dalcroze, no novo Teatro de Hellerau. A cena da descida ao inferno, para a qual Appia desenhara um cenário composto por um conjunto de escadarias dispostas para o público em diferentes linhas, causou comoção na plateia e na crítica. Esses viram na união da Rítmica de Jaques-

⁹⁹ Do original: *Although his stuttering and shyness prevented him from lecturing regularly, Appia held informal sessions with students.*

¹⁰⁰ “A Ginástica Rítmica e o Teatro” (*La gymnastique rythmique et le Théâtre*) e “As Origens e o Aparecimento da Ginástica Rítmica” (*L’Originie et les débuts de la Gymnastique rythmique*), de 1911. Os textos “A Ginástica Rítmica e a Luz” (*La Gymnastique Rythmique et la Lumière*), e “A Indumentária para a Ginástica Rítmica” (*Du Costume pour la Gymnastique Rythmique*) são de 1912.

Dalcroze com a teoria cênica de Appia a inauguração de uma nova estética teatral: as linhas simples do cenário, aproximadas ao cubismo, e a evolução dramática dos corpos no espaço iluminado expressavam as sutilezas de diferentes graus de intensidade dos estados anímicos conforme sugeridos pela música.

O segundo festival aconteceu de 18 a 29 de junho de 1913 e apresentou a versão completa de Orfeu e Eurídice, junto da programação já conhecida, e foi também um grande sucesso. Appia em Hellerau acaba por se tornar conhecido no mundo das artes, estabelecendo relações – dentre as mais conhecidas está Gordon Craig e Jacques Copeau – e influenciando inúmeros jovens artistas que, como ele, consideravam decadente o teatro de sua época. Beacham (2004) cita parte do artigo que Copeau escreve em 1928, “*L’art et l’oeuvre d’Adolphe Appia*”, por ocasião da morte de Appia: “Foi ele, ele quem nos devolveu a grandeza e os princípios eternos [...]. Para ele, a arte da encenação, em sua pura aceitação, não é outra coisa que a configuração de um texto ou de uma música, tornada sensível pela ação viva do corpo humano e por sua reação às resistências que lhe opõem os planos e os volumes construídos [...]” (p. 129).

2.4.3 A educação pelo ritmo

A Rítmica passa a ser o procedimento escolhido por Appia para a educação do ator do futuro:

Então, o ritmo oculto, do qual até aqui estivéramos inconscientes, revela-se. De onde vem? Afirma-se que provoca reflexos. Sob que impulso? A nossa vida interior cresce, impõem-nos um gesto de preferência a outro, um passo deliberado em vez de uma mobilidade incerta ou o inverso. E os nossos olhos abrem-se, finalmente: veem o passo, o gesto que nós apenas sentimos; e olham-nos; a mão avançou até aqui; o pé passou acolá; são duas porções de espaço que se mediram. [...] Não é mecanicamente que possuímos o espaço do qual somos o centro: é porque estamos vivos; [...] a nossa vida cria o espaço; o nosso corpo exprime-o. [...] Para chegar de um ponto ao outro fizemos um esforço, por menor que fosse, que correspondeu às pulsações do nosso coração. As pulsações de nosso coração mediram os nossos gestos. No Espaço? Não. No Tempo. Para medir o Espaço, o nosso corpo tem a necessidade do Tempo. A duração dos nossos movimentos mediu-lhe a extensão. A nossa vida cria o Espaço e o Tempo um para o outro. O nosso corpo vivo é a Expressão do Espaço durante o Tempo e o Tempo no Espaço¹⁰¹ (Appia, 1988, p. 386-387).

¹⁰¹ Do original: *Bientôt le rythme caché, dont nous restons jusqu’ici inconscients, se révèle. D’où vient-il? Il s’affirme, occasionne des réflexes. Sous quelle impulsion? Notre vie intérieure grandit; ele nous impose ce geste plutôt qu’un autre, ce pas délibéré plutôt que cette station incertaine, ou bien l’inverse. Et nos yeux s’ouvrent enfin: ils voient le pas, le geste, que nous ne faisons que ressentir; ils les regardent; la main s’est avancée jusqu’ici; le pied s’est posé jusque-là, ce sont deux portions de l’Espace qu’ils ont mesurées. L’ont-ils fait pour les mesurer? Non. Alors, pourquoi jusque-là et pas plus loin, ou plus près? Ils ont donc été conduits. Ce n’est pas mécaniquement que nous possédons l’Espace et en sommes le centre: c’est parce que nous sommes vivants;*

O ritmo, embora não pertença unicamente ao léxico musical, visto que regula a nossa vida biológica, psíquica e emocional (Malloch & Trevarthen, 2009, p. 1-15), para Appia, está assentado nas concepções, usos e funções da música tradicional europeia do início do século XX. O método desenvolvido por Jaques-Dalcroze, que em educação musical pode ser chamado de Método Ativo, pois coloca o aluno no centro da aprendizagem, entende o ritmo em sua natureza motora, com clara inspiração grega clássica (Fonterrada, 2008, pp. 122-136). Rogers (1967) cita Jaques-Dalcroze em “La Musique et Nous”: “Ele [Dalcroze] não concebe separar as formas de ritmo da música, do movimento, do gesto e da voz. Há apenas um ritmo, e, enquanto for mais bem desenvolvido por meio da música, a sua ‘impressão/escritura’ no corpo através de recursos musicais conduzirá inevitavelmente para a ‘expressão’ em movimento e fala”¹⁰² (p. 255).

O ritmo é entendido, portanto, em sua relação com o movimento: o aluno deve basear-se em um elemento essencial do ritmo, que é o sentido natural de tempo dado pelas regularidades do corpo humano: as batidas do coração, a respiração ou a caminhada/marcha. Jaques-Dalcroze explica que a medida não será dada pelas batidas do coração, pois essas são inconscientes e involuntárias; nem na respiração que, mesmo sendo um modelo de medida, é apenas em parte consciente; mas na marcha: ela deverá ser a base para o aluno, visto que é a que melhor fornece um modelo de medida e divisão do tempo em partes iguais. No entanto, não só as pernas devem ser trabalhadas, mas o corpo todo, sua massa muscular e a sua energia, pois, um “ritmo seguido com precisão requer, como condição preliminar, um controle total do movimento em relação à ‘energia’, ao ‘espaço’ e ao ‘tempo’” (Jaques-Dalcroze, 2008, pp. 32-33).

Para Appia, bem como para Stanislavski e Meyerhold, e outros que também trabalharam sobre a ópera, a relação entre o tempo e o ritmo se converte em princípio composicional da obra cênica e por consequência do trabalho do ator e sua dramaturgia; e a Rítmica, para Appia, converte-se em treinamento propício ao melhor desenvolvimento da consciência rítmica dos atores.

L'Espace est notre vie; notre vie crée l'Espace; notre corps l'exprime.[...] Pour arriver d'un point à un autre, nous avons fait un effort, si minime fût-il, qui a correspondu aux battements de notre coeur. Les battements de notre coeur ont mesuré nos gestes. Dans l'Espace? Non pas! Dans le Temps. Pour mesurer l'Espace, notre corps a besoin du Temps! La durée de nos mouvements a donc mesuré leur étendue. Notre vie crée l'Espace et le Temps, l'un par l'autre. Notre corps vivant est l'Expression de l'Espace pendant le Temps, et du Temps dans l'Espace.

¹⁰² Do original: *He [Dalcroze] did not conceive of separate forms of rhythm for music, movement, gesture, and speech. There was only one rhythm, and, while it was best developed through music, its 'impression' on the body through musical sources would inevitably lead to 'expression' in movement and speech.*

A percepção mais apurada de Appia sobre os espaços rítmicos é justamente a união imprescindível da pauta temporal à espacial, pelos movimentos e palavras do ator. Na tentativa de entender o que é o trabalho em teatro, quais elementos o compõem e o que é singular nessa arte, Appia estrutura um ponto de convergência entre todos os elementos: o corpo vivo do ator. Assim, dota de vida a cena teatral num momento em que essa parecia fadada à rigidez e à imobilidade. Esse novo ator deveria aprender a costurar o tempo e o espaço pelo uso consciente do movimento rítmico.

A duração dos sons musicais exterioriza-se, no espaço, em proporções visuais. Se a música não tem mais do que um som e uma duração para esse som, ficará prisioneira do tempo. São os agrupamentos de sons que tendem a aproximá-la do espaço. As durações variáveis desses agrupamentos combinam-se entre si até ao infinito e produzem, assim, o fenômeno do ritmo, o qual não só diz respeito ao espaço, mas também pode unir-se indissolavelmente a ele pelo movimento¹⁰³. (Appia, 1988, p. 369)

Com a criação dos espaços rítmicos concretiza-se não só um método de composição para a cena/encenação, mas também de um procedimento – treinamento/exercício – para o ator, plasmado na Rítmica. Esse novo ator acompanhava as exigências de uma cena que buscava novas formas compositivas procedentes de outros meios de expressão, como a ópera, a nova dança, o cinema, as marionetes, o circo e as festas populares. Mas não só, Appia também se aproxima de uma concepção para o trabalho do ator baseado na precisão cuidadosa dos atores orientais, distante do psicologismo próprio da cartilha naturalista. Num caminho contrário a algumas manifestações dos colegas futuristas que no início do século XX clamavam pela velocidade da máquina, Appia se coloca a favor do movimento natural baseado na estética e ética gregas.

O trabalho de Appia e Jaques-Dalcroze gerou uma proposta de pedagogia para o ator que atravessou fronteiras e fez duradouras parcerias. Em 1912, a convite do príncipe Volkonsky, divulgam o trabalho na Rússia e a Rítmica é absorvida como treinamento do primeiro estúdio do Teatro de Arte de Moscou, em 1912:

Vários institutos de rítmica foram fundados em São Petersburgo, onde o irmão de Appia, Theodore, ensinou rítmica. Nesta visita a São Petersburgo apresenta-se no Teatro Mikhailovsky, no Instituto Smolny, para moças da nobreza (onde Rachmaninov participa entusiasticamente) e no Conservatório. Já em Moscou os ritmistas (*rythmicienes*) tiveram a oportunidade de se apresentar no palco do Teatro de Arte de Moscou em janeiro/fevereiro de 1912, onde se encontraram com Stanislavski e Olga

¹⁰³ Do original: *La durée des sons musicaux s'exteriorise, dans l'espace, en proportions visuelles. Si la musique n'avait qu'une son et eu'une durée pour ce son, elle resterait captive du temps. Ce sont les groupements de sons qui tendent à la rapprocher de l'espace. Les durées variables de ces groupements se combinent entre elles à l'infini, et produisent ainsi le phénomène du rythme, lequel non seulement touche à l'espace, mais peut s'unir indissolublement à lui par le mouvement. Et le corps est porteur du mouvement.*

Knipper, viúva de Tchecov. Stanislavski convida Dalcroze e sua equipe a assistirem a Tio Vânia e à montagem de Craig de Hamlet. Dalcroze inclusive escreve para Appia, posteriormente, dizendo que Craig teria ‘roubado’ as ideias de Appia. (Fernandes, 2010, p. 5)

Appia, em suas investigações sobre a natureza cênica, acaba por determinar uma função operacional renovada para o ator, em que as três dimensões do corpo são exploradas. Em primeiro lugar determina que tempo e espaço sejam a linguagem do teatro; após, determina que o teatro seja uma arte viva e somente o corpo do ator com o seu movimento pode animá-la, pois o movimento carrega implicitamente o ritmo que é fonte de vida.

Para o ator, fica uma sistematização de trabalho e uma missão: “Incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio organismo é o primeiro passo para a *obra de arte viva*”¹⁰⁴ (Appia, 1988, p. 388). Para o ator, deixa os elementos que farão parte de uma dramaturgia que lhe é própria: o trabalho rítmico sobre as suas ações físicas e vocais em interação com as materialidades cênicas.

2.5 Balanço sobre o contributo de Appia para a musicalidade no trabalho teatral

A obra de arte viva passa a exigir um novo processo artístico. Segundo Appia (1988b), a arte viva é social, pois ela implica uma colaboração: “A ideia de Colaboração está implicitamente contida na ideia de arte viva”¹⁰⁵ (p. 390). A colaboração está na concepção de criação. Uma concepção na qual todos os criadores estão abertos à influência de todos os elementos que compõem as artes cênicas, mas também aqueles que não participam diretamente da criação do espetáculo.

Dessa forma, também os espectadores são os criadores da obra de arte viva, dividindo a responsabilidade da criação. Appia inclui em suas teorias, como elementos constituintes da cena teatral, a arquitetura de todo o teatro e aqueles que nela se inserem, salientando a necessidade da participação ativa do espectador como cocriador do espetáculo. Segundo Tallon (1984, p. 500) isso foi um dos aspectos mais marcantes na arquitetura do teatro de Hellerau: a relação entre atores e espectadores. O espaço era concebido de forma que o público fosse envolvido no evento e reagisse cinestésicamente às proximidades e distâncias, incluindo-o ativamente no espetáculo.

¹⁰⁴ Do original: *Incorporer l'art des sons et du rythme en notre propre organisme est le premier pas vers l'oeuvre d'art vivant [...]*.

¹⁰⁵ Do original: *L'Idée de Collaboration est donc implicitement contenue dans celle de l'art vivant.*

Assim, o evento teatral era totalmente visível ao público, até mesmo as mudanças de cenários. Atores e espectadores acessavam as mesmas portas localizadas no centro do espaço teatral, portas que eram passagens para *foyers* adjacentes – salas comuns onde os atores/*performers* e espectadores/participantes poderiam socializar entre os atos.

Em conferência de 1925, por ocasião de uma exposição de seus trabalhos durante a *Kunstgewerbemuseum*, em Zurique, Appia (1992) é categórico: “Em resumo: a encenação por si só não é *nada*. É o espectador quem a cria e, através dela, inspira e determina a produção dramática.”¹⁰⁶ (p. 474). Essa visão estava fortemente amparada no entendimento do teatro como arte voltada à educação social e artística da comunidade. Segundo Carlson (1997), Wagner e Appia são lembrados, de alguma forma, na obra *O Teatro do Oprimido* (1974), de Augusto Boal, quando esse relaciona as origens do teatro à “celebração de todo um povo” (p. 458). Appia percebe que, sendo o teatro uma arte viva, os princípios da vida devem estar presentes no palco e o mais capacitado intérprete dessa vida é o corpo humano em movimento, isto é, rítmico, vibrando em sintonia com o espectador.

A concretização das concepções de Appia para as óperas de Wagner aconteceram nos últimos anos de sua vida – tem aí 61 anos –, quando encena *Tristão e Isolda*, em Milão, e *A tetralogia do Anel*, na Basileia: ambos com cenários rítmicos segundo a sua concepção hierárquica. Nessa última fase pôde Appia pôr em prática os seus projetos, com ligeiras atualizações, engavetados desde 1890. A reação foi esmagadoramente positiva, embora com críticos em contrário, ainda apegados às encenações wagnerianas que haviam consolidado um modelo de representação. São dessa última fase a concretização prática de sua teoria teatral, que o tornou conhecido em sua época em países como Holanda, Itália, Suíça, Alemanha, Inglaterra e Rússia.

A herança de Appia faz-se sentir em artistas como Stanislavski (1863-1938), V. Meyerhold (1874-1940), Gordon Craig (1872-1966), Jacques Copeau (1879-1949), Erwin Piscator (1893-1966), Jean Vilar (1912-1971), Giorgio Strehler (1921- 1997), entre outros.

¹⁰⁶ Do original: *En résumé: la mise en scène, de par elle seule, n'est rien. C'est le spectateur qui la crée et qui, par là, inspire et détermine la production dramatique.*

Capítulo 3 – Émile Jaques-Dalcroze

Émile Henri Jaques (1865-1950), compositor vienense, foi também maestro, pianista, diretor de teatro, jornalista, cantor, ator, coreógrafo, pedagogo e escritor. O nome Dalcroze foi adicionado em 1887. Aos dez anos mudou-se para a Suíça formando-se em piano e composição no Conservatório de Genebra, onde também foi professor de Harmonia Teórica durante dezoito anos. Em Paris e Viena pôde aprofundar os seus estudos com compositores como Gabriel Fauré (1864-1924) e Anton Bruckner (1824-1896). Como Appia e mais tarde Artaud, encantou-se pelas Exposições Universais, especialmente as músicas e danças orientais, com seus ritmos vibrantes.

Manteve-se interessado em canções populares e foi um original compositor de *cabaret* – tocou no famoso *Cabaret Chat Noir*, para ganhar a vida –, criando improvisações espirituosas ao piano numa época em que o jazz ainda estava no início. Criou cantatas, óperas, oratórios, concertos, idílios, poemas sinfônicos, suítes, sonatas, balés, noturnos, quartetos de cordas, peças para coral e para piano, totalizando mais de duas mil composições. No entanto, ao longo do século XX tornou-se mais conhecido, não tanto pelas suas muitas composições, mas por ter desenvolvido uma abordagem completamente nova de educação musical, promovendo o prazer pela música e condenando a especialização demasiada. Desde o início de suas atividades como pedagogo, observou atentamente os desafios do ensino e aprendizado de pequenos músicos e, afinado com as pesquisas de seu tempo sobre psicologia e medicina, concebeu atividades e exercícios apropriados à idade de cada jovem/criança. O grande desafio foi imbricar teoria e prática de forma lúdica¹⁰⁷.

Criador da Rítmica¹⁰⁸, a princípio chamada de ginástica rítmica¹⁰⁹, Jaques-Dalcroze investiu seus dez primeiros anos de trabalho no desenvolvimento de um sistema de relações entre o movimento muscular e a dinâmica rítmica. Numa sociedade extremamente moralista – de forte tradição calvinista –, na qual causava escândalo as jovens caminharem de pés descalços, Jaques-Dalcroze ousou propor exercícios que ‘afinassem’ o intelecto ao corpo, libertando os movimentos e a imaginação. Muito mais que um sistema ou um método, a Rítmica, como acabou por ser

¹⁰⁷ Pode-se consultar mais sobre Jaques-Dalcroze, biografia e bibliografias, na página do Instituto Jaques-Dalcroze, de Genebra: <http://www.dalcroze.ch/centre-international-documentation-dalcroze/>.

¹⁰⁸ Não confundir a Rítmica com a Eurytmia. A Eurytmia é um sistema psicofísico integrante da teosofia de Rudolf Steiner (1861-1925), o criador da Pedagogia Waldorf. Para saber mais: <http://www.sab.org.br/portal/eurytmia/91-eurytmia>.

¹⁰⁹ Um esboço foi publicado em alemão, *Rhythmische Gymnastik*, em 1906. O nome foi alterado para *Rythmique* a partir de 1916-1917, para diferenciá-la dos sistemas ginásticos vigentes.

nomeada, é antes de tudo uma experiência profundamente pessoal que influenciou a educação musical, a dança e o teatro do século XX. Tal movimento não cessou no século XXI, conforme comprovam os inúmeros trabalhos existentes sobre a relação da Rítmica com a dança, a música e o teatro contemporâneos, além de outros que colaboram para redimensionar o conceito de musicalidade¹¹⁰.

O seu pensamento ético e estético pode ser apreendido ao longo de inúmeros escritos, dentre eles: *Le coeur chante: impressions d'un musicien* (1900); *La Rythmique I* (1916); *La Rythmique II* (1917); *La musique et nous: notes sur notre double vie* (1945); *Notes Bariolées* (1948); e a sua obra mais conhecida, contendo artigos de diferentes épocas e traduzida para diversas línguas¹¹¹, *Le Rythme, la musique et l'éducation* (1920)¹¹².

Citam-se inúmeras influências no pensamento dalcroziano: os escritos revolucionários sobre a natureza do ritmo de seu professor e amigo Mattis Lussy (1828-1910); as pesquisas sobre a educação do gesto, a Estética Aplicada (*Esthétique Appliquée*) de François Delsarte (1811-1871)¹¹³; as investigações sobre o espaço e o ritmo de seu amigo e colaborador Adolphe Appia, a quem dedica o seu livro de 1920; o trabalho do psicólogo Edoarde Claparède (1873-1940), fundador do Instituto Jean-Jacques Rousseau (1912), destinado à educação infantil, e quem lhe forneceu os conceitos clínicos que são, em parte, as bases teóricas da Rítmica; além dos jogos musicais ensinados às crianças pela Mlle. Marie Chassevant no Conservatório de Genebra.

¹¹⁰ Em muitas línguas, como o português, a obra de Dalcroze ainda não foi traduzida. O professor Dr. José Rafael Madureira é um dos responsáveis pela tradução e divulgação de alguns artigos de Dalcroze em português. Também o *embaixador da Rítmica*, o brasileiro Iramar Rodrigues, é responsável pela divulgação da pedagogia Dalcroze em inúmeros países, inclusive Brasil e Portugal. Ver na bibliografia, além da tese de Madureira (2008); *Vozes, Música, Ação: Dalcroze em cena – Conexões entre Rítmica e Encenação* (2008), dissertação de Carlos Alberto Silva; *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a Educação Musical* (2005), de Sílvia C. N. Schroeder; *Dalcroze by any other name: eurhythmics in farly modern theatre and dance* (2003), de James W. Lee.

¹¹¹ Em inglês: *Rhythm, Music and Education* (Londres, 1921 e Nova Iorque, 1921); em alemão: *Rhythmus, Musik und Erziehung* (Basileia, 1921); e italiano: *Il Ritmo, la musica e l'educazione* (Milão, 1925). O livro em italiano foi reeditado em Torino (2008) e servirá de base à escrita deste capítulo, além da consulta do original em francês, de 1920.

¹¹² Entre 1898 e 1939, Jaques-Dalcroze publicou mais de 40 textos teóricos. Parte deles estão no compêndio *Le Rythme, la musique et l'éducation e o restante na revista bilingue Le Rythme/Der Rhythmus*, lançada em 1909 por Paul Boepple. Em formato de boletim, a revista teve grande circulação nas primeiras décadas do século XX e acabou se tornando espaço de troca de ideias entre os membros da Sociedade de Ginástica Rítmica, então com 200 sócios. Em 1926, a Sociedade tornou-se União Internacional dos Professores do Método Dalcroze e, a partir de 1977, foi chamada Federação Internacional dos Professores de Rítmica (Madureira, 2008, p. 26).

¹¹³ Alguns livros indicam que Jaques-Dalcroze teria sido aluno de Delsarte, no entanto, é um fato impossível, visto que Jaques-Dalcroze tinha apenas seis anos quando Delsarte faleceu. Todavia, Jaques-Dalcroze cita Delsarte e parece haver, segundo Madureira (2008), uma correspondência entre a Lei da Trindade de Delsarte e a *Plastique Animée* de Jaques-Dalcroze. De fato, Jaques-Dalcroze cita-o em duas passagens, a primeira em *La musique et Nous* (1945) e a segunda em *La Rythmique et le geste* (1910). Ver mais em Souza (2011, pp. 258-265).

Testou os usos terapêuticos de seu sistema e em grande medida suas concepções teóricas eram próximas dos experimentos realizados no hospital-laboratório La Salpêtrière (Paris), liderados pelo neurologista Jean-Marin Charcot (1825-1893)¹¹⁴ e seu aluno Georges Gilles de La Tourette (1857-1904) (Madureira, 2008, p. 26). A irmã de Jaques-Dalcroze, Heléne, foi também grande colaboradora ao longo de sua carreira, bem como o filho de Jaques-Dalcroze com a soprano Nina Faliero, Gabriel, que se tornou conselheiro no Instituto Dalcroze.

Jaques-Dalcroze manteve-se sempre produtivo investigando com espírito inventivo as relações entre o tempo, a energia e o espaço. Na contramão dos estudos tradicionais de música, procurou desenvolver o indivíduo total, não só o ouvido e a voz, mas tudo o que colabora em seu corpo com o desenvolvimento dos movimentos ritmados, músculos e nervos, pensamento, sentimentos e sensações, que criam canais para novos reflexos:

Ponho-me a sonhar com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenharia o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e tornar-se-ia o instrumento direto de nossos sentimentos - em que se reforçariam as sensações da audição, graças àquelas provocadas pelas múltiplas matérias suscetíveis de vibrar e ressoar em nós; a respiração dividindo os ritmos das frases e as dinâmicas musculares traduzindo as dinâmicas que ditam as emoções musicais. Assim, na escola, a criança não só aprenderia a cantar e a escutar com precisão e no compasso, mas aprenderia também a *mover-se* e a pensar de modo preciso e ritmicamente. Começaríamos por regular o mecanismo do andar, aliando os movimentos vocais aos gestos de todo o corpo. E isso seria, ao mesmo tempo, uma instrução *para* o ritmo e uma educação *pele* ritmo.¹¹⁵ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 4)

O sistema Jaques-Dalcroze de aprendizado musical nasceu da observação das reações naturais das pessoas à música. Busca conectar o ouvido e o corpo através de uma série de exercícios. A pedagogia de Jaques-Dalcroze inclui, conforme sintetiza Fernandino (2008, p. 27): a Rítmica (o desenvolvimento do sentido métrico e rítmico); o Solfejo (desenvolvimento das faculdades auditivas e do senso tonal); a Improvisação ao piano (combinação das noções adquiridas na Rítmica e no Solfejo e sua exteriorização musical por meio do sentido tátil-motor);

¹¹⁴ É considerado, junto de Guillaume Duchenne, o fundador da neurologia moderna e responsável pelas descobertas da Síndrome de Tourette (batizada com o nome de seu aluno), do Aneurisma Cerebral e do Mal de Parkinson, além de ter colaborado para os estudos sobre a afasia.

¹¹⁵ Do original: *Les études musicales et l'éducation de l'oreille* (Jaques-Dalcroze, 1920, p. 12): *Et je me prends à rêver d'une éducation musicale dans laquelle le corps jouerait lui-même le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments, - les sensations de l'oreille se fortifiant de toutes celles provoquées par les matières multiples susceptibles de vibrer et de résonner en nous, la respiration scandant les rythmes des phrases, les dynamismes musculaires traduisant ceux qui dictent les émotions musicales. A l'école l'enfant apprendrait doc non seulement à chanter et à écouter juste et en mesure, mais à se mouvoir et à penser juste et rythmiquement. L'on commencerait par régler le mécanisme de la marche et l'on allierait les mouvements vocaux aux gestes du corps tout entier. Et ce serait là à la fois une instruction pour le rythme et une éducation par le rythme[...].* Consulta de tradução desse excerto em Madureira & Banks-Leite (2010).

e a *Plastique Animée* (Plástica Animada: estudo detalhado dos matizes do movimento corporal em relação aos movimentos sonoros. Os exercícios de *Plastique Animée* podem ser considerados como o solfejo corporal da Rítmica).

Os exercícios para o canto e o Solfejo desenvolvidos por Jaques-Dalcroze objetivam despertar a capacidade de reconhecimento das alturas (tonalidades) e dos timbres, levando os alunos a escutar e representar mentalmente as melodias, os contrapontos em todas as tonalidades e combinações harmônicas, a ler partituras à primeira vista e a improvisar vocalmente (registrando e compondo). O estudo da improvisação ao piano combina as noções de Rítmica e de Solfejo com o objetivo de exteriorização musical através do toque, desenvolvendo o sentido tátil-motor, o pensamento musical de natureza melódica, harmônica e rítmica¹¹⁶ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 56). O desenvolvimento não só de uma teoria, mas também de uma prática baseada na repetição de exercícios foi uma das grandes contribuições de Jaques-Dalcroze para a educação dos atores. Os objetivos de cada conjunto de exercícios estão em conexão íntima entre os fatores duração (tempo), energia e espaço. Nesse sistema interconectado, os exercícios são praticados em relação ao movimento corpóreo como um todo, pele, músculos, nervos e emoções, e exploram diferentes modos de aprendizagem (visual, auditivo, cinestésico). Podem ser organizados da seguinte maneira: 1. Exercícios para o desenvolvimento da elasticidade: habilidade de iniciar e concluir os movimentos, alterar a direção dos mesmos; 2. Exercícios musculares de contração e relaxamento: em várias posições e membros do corpo, repentinamente ou progressivamente; 3. Exercícios de respiração: técnicas respiratórias e estudo dos seus efeitos no corpo; 4. Exercícios de arranque e finalização do movimento, impulsos e reações; 5. Exercícios de gestos isolados e em sequência: diferentes articulações dos membros (alongados e flexionados) e dos movimentos (contínuos e interrompidos) sobre o jogo espacial individual e coletivo; 6. Exercícios de ocupação do espaço: diferentes posições do corpo, as linhas, as formas e/ou direções de diferentes partes do corpo, individual e em grupos, experimentando formas geométricas em solos elevados ou planos; 7. Exercícios de marcha: o caminhar em diferentes nuances de velocidades, de equilíbrio (transferências de peso e alterações no centro de gravidade), de parada e arranque, além de saltos com ou sem preparação, manejando os obstáculos (em diferentes solos); 8. Exercícios de apoio e as resistências necessárias (reais ou imaginárias) para realizá-los: contato com as mãos ou pés contra objetos estáveis ou em

¹¹⁶ *La Rythmique, le solfège et l'improvisation*, 1914 (1920).

movimento, a resistência do corpo ao puxar ou empurrar jogando uma bola contra a parede ou no ar e o estudo da posição do corpo exigida nessas várias situações; 9. Exercícios para a expressão de ações e sentimentos: através da análise de suas influências recíprocas; 10. Exercícios de dissociação e associação: controlar a incapacidade de dissociar o movimento de diferentes partes do corpo, como os pés das mãos, bem como o lado esquerdo do direito, ou o movimento da laringe e dos membros. Essas relações eram sempre modificadas a fim de que o aluno não se tornasse escravo de automatismos – o objetivo era o controle do tempo musical (baseado nos ciclos vitais) e não do tempo mecânico (a métrica); 11. Exercícios de divisão, acentuação e memorização métrica: o tempo forte e fraco do pulso são executados com os passos e os braços exigindo o controle do movimento forte e fraco.

Engajado profundamente no estudo do ritmo, influência do pensamento de Lussy, especialmente a obra *Le Rythme Musical* (1883), Jaques-Dalcroze afirma que o desenvolvimento do senso rítmico, através de uma educação especial do sistema muscular e dos centros nervosos, desencadeia: o senso corpóreo do ritmo; as qualidades de expressão das graduações de força e elasticidade do corpo no espaço e no tempo; a concentração e a espontaneidade na execução dos movimentos ritmados; a capacidade de leitura, escrita e composição (corporal e mental) de ritmos (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 56). O estudo do ritmo também desenvolve: o sentido auditivo do mesmo, as qualidades receptivas de expressão de graduações de força e duração do som, o reconhecimento rápido e espontâneo dos sons, a concentração na análise e espontaneidade na execução vocal, levando o aluno a ler, escrever e criar (mental e corporalmente) os ritmos sonoros (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 56).

Jaques-Dalcroze propôs que o movimento é instintivo a todos, e os estudos de música devem ser iniciados a partir dele. A marcha (o andar), um modelo natural de medida, pode interpretar as diferentes durações das figuras musicais, enquanto a cabeça e os braços mantêm a ordem e analisam as medidas e as pausas. A respiração regulada introduz o estudo do fraseado, e a consciência das contrações e relaxamentos musculares desenvolve as sutilezas de expressão.

Como Appia, Jaques-Dalcroze também foi influenciado pela obra de arte total de Wagner e pelo universo helênico clássico, tal qual revisitado por Nietzsche, vendo na Rítmica uma possibilidade de educar heurísticamente os indivíduos, uma poética que permitiria formar a personalidade e o senso social, desenvolvendo a capacidade de sentir a vida com emoção. Jaques-Dalcroze, segundo Madureira (2007), “revela um nostálgico desejo por recuperar o sentido

clássico da música” (p. 269), isto é, o conceito grego de *mousiké*, subentendida como arte (*téchne*) e ciência (*epistéme*), significando instrução em geral, destreza, conhecimento, estudo, aplicação do espírito, todas as artes e habilidades presididas por Apolo e pelas Musas, um dos três pilares da educação do homem completo, juntamente com a gramática e a ginástica, respectivamente (*grámmata*) e (*gymnastiké*).

O seu amor à música, ao movimento e à beleza (influências do romantismo) o levou à fundação, em 1911, do Instituto de Hellerau, próximo à Dresden (Alemanha), onde realizou a construção de uma escola inteiramente destinada ao estudo de seu método. Com o advento da Primeira Grande Guerra, o Instituto fechou, sendo reaberto novamente em 1915, em Genebra, onde até hoje funciona.

Atualmente, no Brasil, o *embaixador da Rítmica*, professor no Instituto Dalcroze, Iramar Rodrigues, tem auxiliado na divulgação da pedagogia Jaques-Dalcroze através do oferecimento de cursos ministrados principalmente em universidades. Em um dos cursos lecionados em 2014 no Brasil, foi assim resumida a Rítmica:

‘Para cada som existe um movimento análogo, e para cada movimento existe um som análogo’. Assim é o método Dalcroze que visa à aprendizagem da música com a utilização do movimento e da sensação corporal. Por meio desse ensinamento, as atividades propostas na experiência musical transformam-se em conhecimento durante um processo altamente interativo. O método funciona com exercícios e atividades rítmicas aplicadas à aprendizagem, atividades musicais, improvisos e dramatizações corporais, pelos quais busca-se um amplo desenvolvimento do indivíduo, onde se aprende a sentir a música. (*A Rítmica Dalcroze...*, 2014).

3.1 A ópera

Na ópera atual, reclamava Jaques-Dalcroze em um texto escrito entre 1910-1916¹¹⁷, não se chegou ao ideal procurado por Wagner de unir, como no antigo coro grego, o movimento, o som e o ritmo da palavra. Ao contrário, a música não é mais que um acompanhamento do canto e/ou do movimento dos atores. O pedagogo observou que, na ópera, a música intensifica-se, se eleva e explode, ou se acalma, sussurra e murmura, mas o movimento dos cantores não consegue fundir-se à dinâmica musical e dela fica alheia. Jaques-Dalcroze (2008) completa: “Se queremos unificar o verbo, o gesto e a música, não é suficiente, com efeito, que a música esteja intimamente relacionada com o verbo, nem apenas que o verbo e o gesto se fundam. É

¹¹⁷ *Le rythmique et le geste dans le drame musical et devant la critique.*

necessário, ainda, que os movimentos corporais e os movimentos sonoros, os elementos musicais e os elementos plásticos estejam intimamente unidos”¹¹⁸ (p. 103). É claro que nem toda a música deve ser acompanhada pelo movimento. Não há uma regra geral para ditar qual movimento acompanha qual palavra e qual movimento acompanha tal som – isso dependerá da globalidade da obra, do respeito ao estilo dado pelo autor, que deve resultar em uma síntese de todos os elementos e não apenas de uma personalidade isolada. Nessa síntese, o público tem participação e, quando educado esteticamente, se chocará diante de obras em que há um desacordo entre o ritmo corporal e o sonoro (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 107).

Da mesma forma, os críticos precisam, para avaliar corretamente uma obra de arte, conhecer os princípios elementares de natureza agógica e dinâmica¹¹⁹ que regulam a música e o gesto humano (individual e coletivo) e a sua organização no tempo e no espaço. Devem saber que o corpo humano possui um potencial orquestral mais rico que qualquer outro corpo sinfônico, com possibilidade de “encadeamento, sobreposição, contraste de gestos e atitudes [Dalcroze usa o termo francês *attitude* para indicar a posição fixa ou imóvel do corpo no espaço em contraposição ao deslocamento e ao movimento], e deslocamentos de equilíbrio parado ou em movimento [...]”¹²⁰ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 109). Salienta-se que Jaques-Dalcroze desenvolveu exercícios de coro especiais para as obras líricas. Em Hellerau algumas demonstrações ficaram famosas por serem compostas por coros de até dois mil *rhythmiciens* (praticantes de Rítmica).

O cantor-ator do drama musical, antes de colocar o corpo ao serviço da arte, necessita trabalhar de forma consciente sobre esse instrumento. Não basta o instinto, que serve apenas aos bem-dotados, é necessária uma educação especial. Assim, é indispensável que o sistema nervoso seja educado e regulado de modo a haver uma total liberdade de controle sobre o movimento muscular. Todos os movimentos do corpo – a marcha, os gestos, as atitudes – precisam ser

¹¹⁸ Do original: *Se nous voulons unifier le verbe, le geste et la musique, il ne suffit pas, en effet, que la musique soit intimement alliée au verbe, ni que le verbe et le geste se fusionnent. Il faut encore que les mouvements corporels et les mouvements sonores, l'élément musical et l'élément plastique soient étroitement unis.*

¹¹⁹ A agógica refere-se às variações na duração musical (acelerações e ralentamentos): são pequenas flutuações no andamento que conferem liberdade de expressão à interpretação de uma obra musical. A dinâmica relaciona-se às variações de intensidade do volume em que as notas e os sons são expressos (do suave ao forte). Ambas criam significado e estrutura à interpretação musical (*Grove Music Online*, 2001, p. 897). Ver mais em Glossário musical no Apêndice 6.

¹²⁰ Do original: *Tout corps humain renferme de plus nombreuses possibilites d'orchestration (enchaînement, juxtaposition, opposition de gestes et d'attitudes et de déplacements sur place et en marche) que le corps symphonique le plus complexe.*

praticados não só sobre uma superfície plana, como a plataforma do palco, mas também em superfícies com inclinações diversas, praticáveis¹²¹ e escadas (vê-se aqui um dos resultados das pesquisas realizadas com Adolphe Appia).

O corpo deve tornar-se um instrumento com ressonância musical tão forte e rica que seja capaz de traduzir espontaneamente a emoção estética provocada pelo ritmo sonoro. Para tanto, os cantores exercitam inicialmente a marcha: iniciar e parar, acelerar ou ralentar a caminhada. O propósito é assegurar o equilíbrio do corpo no espaço, desenvolver a estabilidade dos pés e as inervações musculares das pernas, todos responsáveis por interpretar as diversas durações sonoras em todas as suas nuances (*rallentando*, *accelerando*, *rubato*¹²²).

Em seguida à marcha, se trabalham o movimento dos braços em todas as graduações de velocidade (do lento ao rápido), energia (da força à suavidade, do peso à leveza) e direção. Os movimentos corporais também são exercitados de forma a associar e dissociar diferentes partes do corpo. As pernas e os braços são coordenados, por sua vez, pelo movimento respiratório, capaz de garantir ao ator-cantor um grande poder expressivo, complementado pelos movimentos da cabeça, do pescoço e dos olhos.

Somente após um longo tempo exercitando repetidamente séries de exercícios desse tipo, o ator-cantor será capaz de sentir a música vibrando em seu próprio organismo, e será possível interpretar de modo estético a emoção musical: “A dinâmica muscular deve tornar os ritmos musicais visíveis, a dinâmica musical deve tornar os ritmos plásticos musicais”¹²³” (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 107).

3.2 A dança

A dança, para Jaques-Dalcroze (2008, p. 119), requer uma fusão da sonoridade ritmada e do movimento assim como a arte lírica requer a união da palavra e da música. A decadência da dança deve-se a um exagerado desenvolvimento do virtuosismo do corpo em detrimento da

¹²¹ “Parte do cenário constituída por objetos reais ou sólidos que é utilizada em seu uso normal, particularmente para nele se apoiar, caminhar e evoluir como em um plano cênico firme” (Pavis, 1999, p. 304). Hoje tornou-se elemento funcional e não objeto decorativo.

¹²² Elementos Agógicos: *Rallentando* – abrandar gradualmente o andamento; *Accelerando* – aceleração gradual no andamento; *Rubato* – do italiano, tempo roubado - indica um retardamento ou abandono momentâneo do andamento estrito (o que é roubado em duração a uma ou mais notas é compensado mais adiante) (Kennedy, 1994).

¹²³ Do original: *Il faut que la dynamique musculaire rende les rythmes musicaux visibles, et que la dynamique musicale rende les rythmes plastiques musicaux.*

expressão, à negação absoluta do princípio de unidade entre a plástica corpórea e o ritmo musical e ao erro de basear a dança na estatuária e na ação realista. Assim, a dança encontra-se prisioneira de uma técnica alheia à emoção. O bailarino precisa criar uma troca constante e livre entre a mente e o corpo, entre o ritmo do pensamento e o ritmo da vida. Um espetáculo de caráter plástico como a dança necessita ser baseado na oposição das linhas e no contraste das durações.

Jacques Baril (1987, pp. 299-293) falando sobre a importância da pedagogia Dalcroze para a dança moderna, resume-o em três fatores essenciais: a repetição (assimilam-se os ritmos pela repetição; estabelecem-se os meios para aprender a escutar, a captar o pensamento e se expressar); o encadeamento causa-efeito – uma vez provocado o ritmo gera-se a ação devido à relação entre a música (causa), o efeito produzido (imagem motora) e as leis de harmonia que desencadeiam o gesto expressivo (a ação); e o hábito do menor esforço (Jaques-Dalcroze é o primeiro a codificar os métodos de economia corporal. Descobre que o ritmo musical pode ordenar o ritmo interior em todos os seus matizes de duração).

Para Jaques-Dalcroze (2008), os bailarinos – e todos aqueles que usam o corpo como instrumento de expressão – devem receber uma educação especial para variar os ritmos e não apenas seguir as medidas de tempo: “Não é o compasso que assegura a originalidade da expressão musical, mas o ritmo”¹²⁴ (p. 120). Jaques-Dalcroze (2008) ainda complementa: “A métrica é um meio criado pelo intelecto para regular mecanicamente a sucessão, a ordem dos elementos vitais e suas combinações; ao passo que o ritmo assegura a integridade dos princípios essenciais da vida. O compasso [*measure*] está no âmbito do raciocínio, o ritmo da intuição”¹²⁵ (p. 163). O ritmo exprime todas as variações de tempo e de energia e é o resultado da força vital do organismo. Com o ritmo o bailarino é capaz de expressar o seu jogo natural, resultado de sua sensibilidade.

Os estudos devem começar pela marcha, exercitando a caminhada dentro do tempo da música, considerada por Jaques-Dalcroze como o *abc* da educação coreográfica. O aluno aprende a controlar a harmonia de todos os músculos, do muito lento (*largo*) ao vivo (*allegro*), além de

¹²⁴ Do original: *Ce n'est pas la mesure qui assure l'originalité d'expression de la musique, c'est le rythme*. A métrica (*métrique*) é a organização da pulsação – se cada tempo estiver dividido em dois, temos a métrica binária, em três, temos a ternária etc. No entanto, existem métricas mistas. O compasso (*measure*) diz respeito à notação musical. Por exemplo, uma valsa tem métrica ternária mas pode estar escrita num compasso 3/4, 6/8, 12/8, 3/2, 3/8. Uma marcha tem métrica binária mas pode estar escrita em um compasso 2/8, 2/2 etc. Ver mais no Glossário musical no Apêndice 6.

¹²⁵ Do original: *Le métrique, créée par l'intellect, règle d'une façon mécanique la succession et l'ordre des éléments vitaux et leurs combinaisons, tandis que le rythmique assure l'intégralité des principes essentiels de la vie. La mesure relève de la réflexion, et le rythme, de l'intuition*.

seguir os movimentos da marcha sem perder o equilíbrio e controlar algumas dinâmicas agógicas, como o *accelerando*, o *ritenuto*¹²⁶ e o *rubato* (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 122). Os diversos modos de caminhar são inspirados nos andamentos da frase musical e adaptados ao *staccato*, *legato*, *portando*¹²⁷ etc. É indispensável trabalhar as paradas e os arranques, pois são poderosos meios expressivos para criar oposições e introduzir a polifonia na expressão de sentimentos.

Em seguida, os estudos devem incluir os braços. Os gestos possuem infinitas combinações, tanto quanto a linguagem falada. Com eles, se pode estruturar interrupções, combinações, oposições e sobreposições que resultam numa plástica animada (*Plastique Animée*), que é o produto da impressão traduzida em expressão (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 129) no tempo e no espaço.

Por último, o bailarino será capaz de dançar sem a música, pois ela viverá internamente: “O corpo expressará as alegrias e as dores da humanidade; não haverá necessidade da ajuda dos instrumentos que ditam o ritmo, porque todos os ritmos estarão nele e se expressarão de modo natural em movimento e atitudes”¹²⁸ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 129). O corpo, no entanto, antes de adquirir a colaboração íntima da música, necessitará dedicar-se à disciplina sonora e a todas as suas acentuações, adaptando-se aos seus ritmos, opondo o ritmo plástico ao sonoro, brincando com um rico contraponto que consolidará a união entre o gesto e o som. Para que uma arte músico-plástica renasça, o bailarino deve assimilar as relações entre a música e o movimento corpóreo, entre o desenvolvimento de um tema e a sucessão e transformação das atitudes, entre a intensidade sonora e a dinâmica muscular, entre o silêncio e a pausa, entre o contraponto musical e o gestual, o fraseado melódico e a respiração, entre o espaço e o tempo (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 156). Uma educação plástico-musical consciente levará o artista a conhecer-se a si próprio, indispensável ao desenvolvimento de sua arte.

¹²⁶ *Ritenuto* (it., retido): retardamento imediato e não gradual (como no caso do *retardando* e de *rallentando*) do andamento. Também aparece como *ritenendo* ou *ritenente* (Kennedy, 1994, p. 599). Ver mais no Glossário musical no Apêndice 6.

¹²⁷ *Staccato* (it., separado): tocar uma nota de maneira a encurtá-la e separá-la da seguinte, atribuindo-lhe uma duração menor do que o seu valor nominal. O superlativo é *staccatissimo* (Kennedy, 1994, p. 687). *Legato* (it., ligado): execução da música sem pausas perceptíveis entre as notas, ou seja, de uma maneira suave. No piano requer que se sustente uma tecla até que o dedo atinja a outra; na música vocal, a passagem *legato* é cantada em *portamento*, numa respiração (Kennedy, 1994, p. 398). *Portando* (it., transportar): o mesmo que *portamento*, o transporte com a voz ou instrumento, do som de uma nota para outra, suavemente e sem nenhuma respiração, muito *legato*, fazendo soar momentaneamente as notas intermédias (Kennedy, 1994, p. 557).

¹²⁸ Do original: *Le corps se suffira à lui-même pour exprimer les joies et les douleurs de la humanité, il n'aura plus besoin du secours des instruments pour leur dicter ses rythmes, car tous les rythmes seront encore en lui et s'exprimeront tout naturellement en mouvements et en attitudes.*

Após contínuos exercícios, o bailarino saberá eliminar movimentos inúteis, criar silêncios que organizam uma frase de movimento, repartir os efeitos expressivos em partes localizadas do organismo, usar o contraponto, o fraseado, a polirritmia ou a harmonia dos movimentos simultâneos. Assim, a dança torna-se poesia, e o público, educado a respeitar a forma corpórea, sentirá nela a manifestação da arte, da sociedade, da emoção e da verdade.

3.3 Elementos musicais cooperantes da dramaturgia de ator

A partir dos estudos de Jaques-Dalcroze procurar-se-á destacar alguns elementos musicais que possam dialogar com o movimento corporal/vocal do ator e auxiliar na estruturação de uma pedagogia da atuação teatral. Levantar-se-ão alguns conceitos e práticas (exercícios) musicais que dialoguem não só com os pedagogos teatrais investigados, mas também com a concepção de formação atoral do Teatro O Bando.

3.3.1 O ritmo

O ritmo, “alicerce de todas as artes”¹²⁹ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 34) e a própria manifestação da vida, deve ser a base dos estudos musicais.

Num belo dia de verão, nunca se deitaram na relva, a observar por cima de vós as árvores vicejantes – e, lá mais no alto, as nuvens que percorrem o céu –, e a ouvir a brisa que agita as folhas e os ramos e faz ondular o trigo? Começa como um grande movimento coletivo, uma imensa harmonia de sons e ritmos, cujo conjunto vos é revelado. [...] depois, pouco a pouco, o olho e o ouvido distinguem os detalhes da sinfonia, e descobrem, nesse conjunto harmonioso, toda uma polirritmia de riqueza incomparável. Cada ritmo longo decompõe-se em vários grupos distintos de ritmos secundários, opondo-se ou associando-se a outros movimentos de natureza diferente, e varia indefinidamente de aspeto, consoante o sopro mais ou menos pujante do vento, que o gera e lhe comunica a sua múltipla vida, em contrastes infinitos de rapidez e lentidão, de ímpeto e de repouso. A natureza, em eterno movimento, vibra tanto no tempo como no contratempo. O grande ritmo universal nasce do reencontro sincronizado entre uma miríade de ritmos incrivelmente diferentes, cada um dos quais donos da sua própria vida.¹³⁰ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 73)

¹²⁹ Do original: *Or, le rythme est à la base de tout art.*

¹³⁰ Do original: *Ne vous est-il pas arrivé, aux beaux jours d'été, de vous coucher sur le gazon, de regarder au-dessus de vous les arbres frémissants de vie, plus haut les nuages sillonnant l'azur et d'ouïr les brises qui agitent les feuilles et les branches et font onduler les blés? Tout d'abord, c'est un grand mouvement collectif, une vaste harmonie de sons et de rythmes dont l'ensemble vous est révélé, [...] puis peu à peu l'oeil et l'oreille distinguent les détails de la symphonie et décrouvent dans cet ensemble harmonieux toute une polyrythmie d'une incomparable richesse. Chaque grand rythme se décompose en de nombreux groupes distincts de rythmes secondaires, s'oppose ou s'associe à d'autres mouvements de nature différente, et varie indéfiniment d'aspect selon l'impulsion plus ou*

Para Jaques-Dalcroze (2008, p. 136), a ignorância a respeito do ritmo musical é a responsável pela baixa qualidade das manifestações artísticas que requerem a participação do corpo humano. O ritmo está ligado ao movimento e seu estudo é indispensável aos maestros, encenadores, compositores, atores, cantores e bailarinos.

A arte do ritmo musical baseia-se em diferenciar as várias durações, combinar sucessões variadas, distribuir o silêncio e as acentuações. A lei do ritmo plástico, que se observa no corpo humano, consiste em desenhar o movimento no espaço, saber iniciar e finalizar os movimentos em diferentes andamentos. Também é necessário que o bailarino e o ator saibam combinar várias nuances dinâmicas com controle muscular adequado a uma boa economia de gestos (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 121).

Segundo Madureira (2008), a redescoberta do ritmo foi a tônica da época, como já apontou o educador musical Edgar Willems (1890-1978), ganhando no século XX o estatuto de um verdadeiro culto que envolveu filósofos, médicos, artistas e intelectuais. Rudolf Steiner (1861-1924), por exemplo, buscou “o sentido místico-religioso do ritmo, agregando-o como fundamento teosófico”, criando a Eurytmia¹³¹ (p. 27).

Para Jaques-Dalcroze (2008), a educação musical não deve ser iniciada pelo estudo da gramática musical ou pelo estudo do instrumento. Primeiro, o aluno necessita desenvolver a sua musicalidade, a sua “capacidade de sentir os sons, de sentir os ritmos com todo o corpo, de adquirir a escuta interior dos sons, de interiorizar o movimento, antes de tudo o seu ser precisa saber vibrar em uníssono com a sua emoção artística”¹³² (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 55). A musicalidade dos alunos só será completamente desenvolvida se for exercitado um conjunto de capacidades e qualidades físicas e espirituais: a prática da música requer a participação simultânea do ouvido, da voz e do aparato muscular. Portanto, em primeiro lugar o professor

moins puissante du vent qui le fait naître et lui communique sa vie multiple, aux infinis contrastes de vitesse et de lenteur, d'impulsion énérgique et d'apaisement. La nature éternellement mouvementée vibre à la fois en mesure et sans mesure. Le grand rythme universel est fait de la reencontre synchronique de milliers de rythmes incroyablement divers dont chacun possède sa propre vie.

¹³¹ Eurytmia – sistema psicofísico integrante da Antroposofia de Rudolf Steiner (1861-1925). Ver mais em <http://www.sab.org.br/portal/eurytmia/91-eurytmia>.

¹³² Do original: *Et nous avons déploré souvent qu'on leur enseigne le piano avant qu'ils soient musiciens; c'est à dire avant qu'ils sachent entendre les sons, avant qu'ils sachent éprouver en tout leur organisme les rythmes, avant qu'ils aient l'audition intérieure des sons, le sentiment intérieur du mouvement, avant que leur être tout entier ne soit en état de vibrer à l'unisson des émotions artistiques.*

cultiva em seus alunos o senso estético e a personalidade, o amor pela beleza e pelo sentimento artístico.

Para Dalcroze, a escola de música não deve se concentrar apenas no estudo da técnica, da análise do estilo ou do processo de notação, mas ajudar o aluno a seguir uma estrada própria, resultado de seu instinto criativo e faculdade imaginativa, a fim de devolver-lhe o controle de sua personalidade. A formação musical, para Dalcroze, segue antes a imaginação artística e depois a construção e a classificação:

A verdadeira originalidade resulta da posse de um determinado número de imagens pessoais, e não de uma série de processos pitorescos de expressão. Antes de ensinar os meios para se exprimir esteticamente, não deveríamos colocar o futuro artista perante a natureza e a vida, e ensiná-lo a sentir os seus ritmos, a penetrar neles, a identificar-se com eles e só depois a traduzi-los?¹³³ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 95)

Dessa forma, Jaques-Dalcroze (2008) procura salientar a importância da expressão pessoal do músico, de sua conexão com a emoção e não apenas a correta interpretação da partitura. Apenas a técnica não forma o bom músico, dançarino e/ou ator. Para Dalcroze, uma boa interpretação não é o resultado de um processo puramente intelectual, mas, sobretudo, espiritual.

O ensino parte, por um lado, da educação do ouvido (perceber o som e o ritmo e controlar a sua percepção) e, por outro lado, da educação do corpo inteiro (ossos, músculos e sistema nervoso), desenvolvendo a percepção do ritmo sonoro e a consciência do ritmo corpóreo (representar cada sucessão ou combinação de frações no tempo e em todas as graduações de intensidades e velocidades) (Jaques-Dalcroze, 2008, pp. 30-31).

O aparato muscular deve ser exercitado tendo como ponto de partida a marcha (não a respiração e nem o coração), que fornece o melhor modelo de medida e divisão do tempo em partes iguais. No entanto, a marcha é apenas um ponto de partida. Em seguida, é necessário envolver o corpo todo. Isso porque, para realizar o início e o fim de um movimento, uma quantidade de espaço e de tempo é necessária, requerendo, para tanto, o peso, a elasticidade e a força muscular. Assim, para obter-se um ritmo preciso é necessário o controle total do movimento mediante a combinação de três componentes: a energia muscular, o espaço e o tempo. O estudo do movimento, segundo o mestre, desenvolve o organismo inteiro .

¹³³ Do original: *La vraie originalité résulte de la possession d'un certain nombre d'images personnelles et non de celles d'une quantité de procédés pittoresques d'expression. Avant d'enseigner les moyens de s'exprimer esthétiquement, ne faut-il pas placer le futur artiste devant la nature et devant la vie et lui apprendre à scruter leurs rythmes, à s'en pénétrer, à s'y identifier, puis seulement ensuite à les traduire?*

Jaques-Dalcroze (2008) elencou, a partir de suas observações, as seguintes afirmações sobre o ritmo:

O ritmo é movimento; O movimento é de natureza física; qualquer movimento requer espaço e tempo; A experiência física forma a consciência musical; O aperfeiçoamento de meios físicos gera a clareza da percepção; O aperfeiçoamento dos movimentos no tempo assegura a consciência do ritmo plástico; O aperfeiçoamento dos movimentos no tempo e no espaço só pode ser conquistado por meio de exercícios da chamada ginástica rítmica. (p. 33)¹³⁴

Com o corpo se realizam todas as nuances de tempo (*accelerando, ritenuto, etc.*) e todas as nuances de energia (*forte, piano, etc.*) (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 52). O musicista deve dedicar o seu tempo ao estudo não só da melodia e da harmonia, mas também da agógica e da dinâmica. Para tanto é necessária uma ginástica especial (a Rítmica) que desenvolva o controle muscular no espaço e no tempo e de acordo com cada personalidade. Após ter aprendido a controlar o corpo e o intelecto é preciso estabelecer a rápida comunicação entre a mente que concebe e analisa e o corpo que executa, harmonizando o cérebro e o corpo (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 53).

Madureira (2008) aponta que o desenvolvimento de um:

[...] discurso sobre o controle racional do tempo no trabalho foi outro tema bastante presente entre os intelectuais progressistas nas primeiras décadas do século XX. Disciplinar os movimentos do corpo, maximizar o uso de suas energias psicofísicas e organizar o tempo produtivo foram os imperativos da era industrial. Essas ideias encontraram reverberação no pensamento de Dalcroze para quem o dispêndio desnecessário de energia, ocasionado pelos chamados ‘gestos inúteis’, deveria ser banido do convívio social. (p. 28)

Para tanto, Dalcroze desenvolveu várias estratégias para recuperar o sentido rítmico dos alunos, dentre elas o chamado *hop*, utilizado pela bailarina Françoise Dupuy (1925-), que o denomina *estado de dança*. O *hop* coloca o corpo e a mente sob pressão, obrigando os alunos à permanência no estado de jogo:

‘Hop’ é uma interjeição de advertência. [...]. Desde tempos arcaicos, o termo ‘hop’ é ouvido durante os espetáculos de rua, nas evoluções dos acrobatas como nos jogos dos malabaristas. Pronunciado em voz de comando, “hop” indica o momento oportuno para agir, também conhecido como *timing*. [...] A ginástica oitocentista seguiu muito de perto a tradição dos picadeiros, pilhando os seus saberes e revestindo-os com roupagens pretensamente mais científicas. Dalcroze também usufruiu dessa tradição instituindo um ‘hop’ de ordem musical. Inversamente ao seu uso habitual, o sinal de alerta ‘é o

¹³⁴ *Le rythme est du mouvement; Le mouvement est d'essence physique; tout mouvement exige de l'espace et du temps; L'expérience physique forme la conscience musicale; Le perfectionnement des moyes physiques a pour conséquence la netteté de la perception; Le perfectionnement des mouvements dans le temps assure la conscience du rythme plastique; Le perfectionnement des mouvements dans le temps et dans l'espace ne peut être acquis que par des exercices de gymnastique dite rythmique.*

contrário de um condicionamento’, tornando o ensino mais lúdico e expressivo. O ‘hop’ musical constitui-se de sinais musicais que desequilibram o curso dos exercícios. Essas indicações podem ser expressas por alternâncias de compasso (2, 3, 4, 5, 7 ou 9 tempos), mudanças da fórmula rítmica, variação dos desenhos melódicos (fraseados, movimentos ascendentes ou descendentes, quadratura), variações do *tempo* (*allegro*, *moderato*, *andante*, *presto*, *scherzando*), variações de dinâmica (*piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, *smorzando*), articulação dos sons (*legato* ou *staccato*), ornamentos, portamentos ou através das progressões no campo harmônico (acordes maiores, menores, diminutos). O sinal ‘hop’ poderia, por exemplo, modificar a direção da marcha (para frente ou para trás), indicar um saltito ou ordenar uma parada brusca. Nas primeiras provas, os ‘hop’ musicais foram realizados a partir de algumas associações automáticas (som-movimento, silêncio-imobilidade) que foram, em seguida, continuamente invertidas. (Madureira, 2008, pp. 11-12)

A contínua inversão a que se refere Madureira era uma tentativa de não automatizar a percepção e a execução dos exercícios, isso porque o intuito era um controle sobre o tempo musical natural (baseado nos ciclos vitais) e não a imitação do tempo métrico, considerado mecânico. O ensino de música já estava viciado na reprodução da gramática. Ao colocar os alunos em estado de jogo e, continuamente combinando e trocando os ritmos ordenados e os espontâneos, Dalcroze procurava impedir a previsão e a antecipação da escuta e da execução musical. A automatização pertencia às velhas escolas e conservatórios. Dalcroze buscava desenvolver o ouvido interno, uma espécie de escuta inteligente que levasse os alunos a um estado de jogo e brincadeira.

3.3.2 A Rítmica e a *Plastique Animée*

Dalcroze possuía grande facilidade criativa de misturar diferentes disciplinas – ginástica, fisiologia, psicologia e medicina – e fundar novos conceitos e práticas a partir delas, além de ser um talentoso pedagogo, que se divertia com desafios intelectuais e físicos¹³⁵. A Rítmica foi composta a partir da relação da música com as sensações corporais e engendrada em oposição à retidão e assepsia dos sistemas ginásticos vigentes.

De forma oposta, o sujeito arrítmico seria aquele incapaz de continuar um movimento durante o tempo necessário a sua realização; acelerar ou retardar quando deve mantê-lo uniforme, interromper ou fracionar quando o movimento deve ser *legato* ou vice-versa, unir dois movimentos diferentes em um só (um rápido a um lento, solto a outro rígido, etc.), seguir, simultaneamente, dois movimentos opostos; variar a dinâmica (gradações do forte ao suave e

¹³⁵ Histórias curiosas a respeito foram publicadas no livro de Bommeli-Hainard *et al.* (1982).

vice-versa) e/ou acentuar metricamente ou emotivamente os pontos indicados pela forma e expressão da música. A arritmia é a perda de harmonia e de coordenação entre a concepção do movimento e a sua realização. É provocada, segundo o mestre, em muitos casos, por uma demasiada meticulosidade na análise dos fatores intelectuais.

Partindo das experiências de cada aluno, a Rítmica, que não é uma arte completa, mas sim uma preparação para a expressão criadora, considera o corpo humano um instrumento musical com competências naturais. Segundo Baril (1987), um dos objetivos fundamentais da Rítmica é “diminuir o tempo perdido entre a concepção dos atos e a sua realização [...] (p. 299)”.

O Instituto Dalcroze (Dalcroze, Appia, Salzmann) foi criado em 1911, em Hellerau (cidade-jardim utópica, criada próxima a Dresden, na Alemanha; em 1915, com a primeira grande guerra, o Instituto é transferido para Genebra). Para o Instituto, Dalcroze traz a Rítmica, o artista plástico russo Alexandre von Salzmann (1874-1934)¹³⁶ colabora com a iluminação e Appia com a criação dos espaços de estudo para os alunos de Rítmica. A construção do teatro de Hellerau seguiu os princípios de Appia sobre o espaço: uma grande caixa neutra e retangular, sem divisão entre espectadores e atores, e totalmente funcional.

Na Rítmica, as atividades motoras como tocar, andar, apontar e agarrar são requisitadas como ponto de partida para gradualmente tornar a percepção espaço-motora em escuta musical consciente. Exige-se a resposta motora a estímulos variados: verbal, instrumental, visual, auditivo ou tátil. Dessa forma, busca-se o desenvolvimento cognitivo, afetivo e físico em exercícios individuais e em grupos. Como apoio à consciência do movimento no espaço são usados vários objetos como, por exemplo, bolas, arcos, bastões, elásticos, cordas e lenços. Esses materiais sugerem diferentes movimentos, ritmos e sons, segundo o peso, a forma, a textura e o volume de cada objeto.

Procura-se o equilíbrio entre o espaço, o tempo e a energia: conhecer o espaço, controlar o movimento e a energia e desenvolver a atenção, a concentração e a memória. Os temas são especificamente musicais – pulsação, silêncio, acento, compasso, dinâmica e agógica, ritmo simples e composto, polirritmia, fraseado, forma, etc. –, mas também há outros de interesse

¹³⁶ Salzmann chega a Hellerau em 1910 muito identificado com as propostas visuais de Appia. Para Hellerau criou um sistema baseado em luzes diretas e difusas, seguindo as propostas do livro de Appia, *A música e a Encenação*. O arquiteto Heinrich Tessenow (1876-1950) foi um dos responsáveis por edificar as ideias de Appia e Dalcroze em Hellerau (Tallon, 1984).

formativo mais amplo como o espaço, o tempo, a energia, associação e dissociação, inibição e incitamento, adaptação e resposta.

Jaques-Dalcroze (2008) pontua os elementos agógicos e dinâmicos e o valor da pausa no trabalho da Rítmica:

A Rítmica musical é a arte de estabelecer um equilíbrio entre o movimento sonoro e o silêncio estático, de os opor, de os preparar mutuamente segundo as leis de contraste e de equilíbrio que geram e definem o estilo; segundo os cambiantes de duração e dinâmica que constituem a individualidade e as nuances de timbre, de intensidade e de altura do som que criam, na arte musical, aquele elemento superior, de cariz místico e impessoal, que liga a natureza ao indivíduo – O silêncio musical não passa de uma interrupção da vida sonora, ou ainda a transposição, para a esfera de audição interior, de fenómenos de audição exterior. [...] Toda a arte depende de contrastes. Uma aceleração e um abrandamento só ganham vida quando contrastam com o ‘tempo’ normal. Os cambiantes temporais exercem uma influência irresistível e inevitável na melodia e na harmonia. E a harmonia musical pode enriquecer-se em proporção direta com a atenção que os futuros músicos prestarão às variações agógicas e dinâmicas, com as influências diretas das emoções humanas sobre a duração dos sons, dos tempos e dos compassos, sobre as suas relações mútuas e seus contrastes com a serenidade implacável e superior do silêncio.¹³⁷ (p. 76)

A Rítmica é praticada pelo *rythmicien*, aquele que se aperfeiçoa na interpretação do sentimento e da emoção musical mediante o corpo. O *rythmicien* cria (ou recria) e ao mesmo tempo sente a emoção artística: “Nele a sensação humaniza a ideia e a ideia espiritualiza a sensação. No laboratório de seu organismo se opera uma transformação que faz do criador o ator e ao mesmo tempo o espectador de sua obra”¹³⁸ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 130).

Em entrevista à Rüger (2007), realizada em 16 de agosto de 2006, o professor Iramar Rodrigues do Instituto Dalcroze fala sobre a relação das artes cênicas com a Rítmica:

O fato, por exemplo, é que a Rítmica de Dalcroze não é uma finalidade, é um meio somente. Na pedagogia de Dalcroze o trabalho corporal primeiramente focaliza o equilíbrio interno da expressão da pessoa. Inicialmente ele busca o equilíbrio na respiração, no mecanismo de expressividade e sensibilidade, para depois utilizar esta força. Não quer dizer que todo mundo que utiliza a Rítmica de Dalcroze vai ser o maior

¹³⁷ Do original: *La rythmique musicale est l'art d'établir l'équilibre entre le mouvement sonore et le silence statique, d'opposer l'un à l'autre, de préparer l'un par l'autre selon les lois de contraste et de contreponds qui font naître et qui établissent le style; selon les nuances de durée et de dynamisme qui constituent l'individualité, et les nuances de timbre, d'intensité et d'acuité du son qui créent dans l'art musical, cet élément supérieur, d'ordre mystique et impersonnelle, qui reli la nature à l'individu. – Le silence musical n'est qu'une simple interruption de la vie sonore, ou encore la transposition dans le domaine auditif interne de phénomènes d'audition extérieure.[...] Tout art ne vit que de contrastes. Un accelerando et un ritardando ne deviennent vivants que s'ils forment un contraste perceptible avec le tempo normal. Les nuances du temps ont une influence irrésistible et fatale sur la melodie et sur l'harmonie. Et l'harmonie musicale est en état de s'enrichir en proportion directe de l'attention que voueront les musiciens des générations prochaines aux variations agogiques et dynamiques, - et d'autre part aux influences directes des émotions humaines sur la durée des sons, des temps et des mesures, sur leurs rapports reciproques et leurs contrastes avec la sérénité implacable et supérieure du silence...*

¹³⁸ Do original: *En lui la sensation humanise l'idée, et l'idée spiritualise la sensation. En le laboratoire de son organisme s'opère une transmutation qui fait du créateur à la fois l'acteur et le spectateur de son oeuvre.*

ator de teatro, vai ser o maior cantor – não! É simplesmente um meio para poder se afirmar, afirmar as qualidades interiores, e melhorar alguns defeitos. Por que todos os artistas podem ter problemas de corporalidade, problemas de respiração, problema de voz, de fonética e motricidade. Quando se fala de ator, se fala de artista, quando se fala de artista se fala de cantor, cantor de ópera, cantor de musicais, cantor de teatro. Todo mundo interpreta algo e se esse algo é interiorizado ele se comunica – caso contrário ele não se comunica. Aí está o problema atual – a formação do ator. Se tivermos um corpo que apenas recita uma poesia, não vale. Tem que ser um corpo que primeiro sente o que vai dizer e por que vai dizer, pois a verbalização está muito ligada a gestualidade do ser humano. Não existe um ser humano que não gesticule [...]. É o corpo que interioriza todas essas experiências sensoriais, sensorio motoras, sensorio auditivas, sensorio afetivas, para mais tarde essa pessoa ter uma força interior mais desenvolvida. Tirando os quesitos do ator em específico, que é uma boa dicção, uma boa consciência diafragmática, uma boa capacidade respiratória, uma boa projeção da voz, essa sensibilidade corporal adquirida influencia todo o processo artístico do aluno. (Rüger, 2007, pp. 119-120)

Para Jaques-Dalcroze (2008), há dois princípios fundamentais que auxiliam o desenvolvimento dos elementos músico-plásticos – a dinâmica e a agógica. Para ser um bom *rhythmicien* não basta ser um bom ginasta, porque o estudo da dinâmica corpórea deve incluir as leis da agógica e da dinâmica, além da divisão do movimento no espaço.

Segundo Dalcroze, existe uma diferença entre a Rítmica e a *Plastique Animée*. Enquanto a Rítmica é uma arte essencialmente pessoal, que demonstra o prazer do praticante pelo ritmo, a *Plastique Animée* é uma arte completa, que se dirige à comunicação com os espectadores, uma arte capaz de exprimir todos os elementos de natureza agógica e dinâmica próprios da linguagem dos sons, além de incluir o movimento corporal no espaço. A *Plastique Animée* se baseia no movimento e não na posição estática, o seu alfabeto é o movimento, as transições entre uma atitude e outra. É uma espécie de solfejo corporal que procura desenvolver a percepção física dos elementos fundamentais da arte musical como o ritmo, a melodia e a harmonia, encontrando as correspondências entre esses e o movimento corporal (Jaques-Dalcroze, 2008).

A *Plastique Animée* pode ser definida como a pesquisa de aperfeiçoamento do sentimento e da emoção musicais mediante o corpo (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 131). O termo não tem uma tradução para o português, mas está próximo do que se chama hoje Expressão Corporal, com a diferença de estar sempre correlacionada à música. Ao contrário da Rítmica, a *Plastique Animée* é uma arte completa, com uma gramática desenvolvida, que visa diretamente os espectadores. Como a *Plastique Animée* é um dos fundamentos da Rítmica, a sua prática torna os meios expressivos da Rítmica mais harmoniosos, estilizando os gestos e as atitudes e organizando-os através de um processo que objetiva a comunicação com o público.

Partindo da concepção de que todos os elementos rítmicos se originam no corpo humano, mesmo que a história ocidental tenha conseguido, em parte, operar uma ruptura entre o intelecto e o corpo, Dalcroze desenvolveu a *Plastique Animée* como uma arte que é a própria *dança* dos sons.

As correspondências entre a música e a expressão corporal, isto é, entre os elementos comuns à *Plastique Animée* e à música, foram sistematizadas por Jaques-Dalcroze (2008, p. 133) da seguinte forma:

Música	<i>Plastique Animée</i>
Altura dos sons	Posição e direção dos gestos no espaço
Intensidade dos sons	Dinâmica muscular
Timbre	Diversidade das formas corporais (masculino e feminino)
Duração dos sons	Duração dos gestos
Métrica	Marcha
Rítmica sonora	Rítmica gestual
Silêncio/Pausa	Imobilidade
Melodia	Sucessão contínua dos movimentos isolados
Contraponto	Oposição de movimentos
Acordes	Posições fixas dos gestos (ou gestos em grupo)
Progressão harmônica	Sucessão dos movimentos associados (ou dos gestos em grupo)
Fraseado musical	Fraseado gestual
Construção (Formas de composição)	Distribuição dos movimentos no espaço e no tempo
Orquestração	Oposição e combinação de diversas formas corporais (masculino e feminino)

Quadro 1. Correspondências entre a Plástica Animada e a Música

Assim, a *Plastique Animée* é uma verdadeira gramática interdisciplinar, um solfejo corporal no qual as conexões entre o corpo e a música são indicadas com precisão e podem ser continuamente aperfeiçoadas. Os *rhythmiciciens* do Instituto Dalcroze faziam (e fazem) interpretações plásticas de variadas obras musicais. Na época de Dalcroze, o compositor Rachmaninov escreveu algumas melodias para essas ocasiões, divertindo-se com os resultados

apresentados pelos alunos. A *Plastique Animée* é um dos fundamentos da Rítmica, é a música posta em movimento, ou ainda, a leitura da escrita musical realizada através de gestos corporais.

Em Hellerau, Dalcroze pôde desenvolver inúmeros encontros, conhecidos como as Festas Escolares Abertas, em que se apresentavam demonstrações de aulas de Rítmica. Dalcroze também apresentou a versão rítmica, com a colaboração de Appia e Salzmänn, da ópera completa de Gluck, encenação que se tornou famosa na história da ópera moderna. Devido a sua intensa atividade artístico-pedagógica, Hellerau se tornou um centro de peregrinação de artistas, como o músico Sergei Rachmaninov (1873-1943); os escritores Bernard Shaw, Rainer Maria Rilke (1875-1923) e Paul Claudel (1868-1955); o bailarino e coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958); o fundador dos ballets russos, Sergei Diaghilev (1872-1929); o bailarino Vaslav Nijinski (1889-1950); os encenadores Max Reinhardt (1873-1943), Jacques Copeau (1879-1949) e Georges Pitöeff (1884-1939). Pitöeff levou o Príncipe Serge Volkonsky a uma demonstração de Rítmica e esse difundiu-a na Rússia, influenciando a fundação de institutos de Rítmica em São Petersburgo, Moscou e Riga (Lee, 2003).

Dalcroze dirigiu o Instituto Dalcroze até a sua morte (1950), com oitenta e quatro anos de idade.

3.3.3 Elementos agógicos e dinâmicos

Os elementos agógicos e dinâmicos são graduações na velocidade e na intensidade sonora e plástica. Os elementos dinâmicos correspondem, em música, às graduações de intensidade, às nuances de força e peso do som, que se apresentam seja repentinamente (efeito contrastante), ou progressivamente (crescendo ou diminuindo). Segundo Jaques-Dalcroze (2008, p. 141), o instrumentista, para seguir as nuances da dinâmica musical, deve praticar a técnica necessária para produzir o som em suas diversas graduações de força, segundo a intenção do autor. Quando o instrumento é o corpo humano, por outro lado, requer-se um estudo consciente das possibilidades musculares – contrações e descontrações musculares do corpo inteiro, ou de um só membro, ou de dois ou mais membros, as dinâmicas de oposição, o estudo do equilíbrio, da flexibilidade e da elasticidade.

Os elementos agógicos referem-se às graduações de velocidade. A agógica na música tem a função de “variar a duração do tempo e de graduar a velocidade e a lentidão dos sons, seja

metricamente (um terço, um quarto, etc.), seja emotivamente (*rubato*, *accelerando*, *rallentando*, etc.)”¹³⁹ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 142).

Na música, a teoria do fraseado do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919) – um dos primeiros a se dedicar à musicologia e pioneiro na contribuição dedicada ao papel crucial do performer musical – parece ser a mais completa, eficaz e orgânica teoria para se falar sobre a performance musical (Novais, 2015). Riemann tinha uma fecunda produção, embora seja mais conhecido como precursor da Teoria das Funções Harmônicas. Entretanto, são os seus estudos sobre fraseologia musical que hoje são revisitados dentro de uma corrente pós-riemanniana, especialmente nos Estados Unidos. Para esse estudo fica a importante contribuição sobre a dinâmica e a agógica como operadores do fraseado pelo performer musical. Riemann publicou, em 1884, o livro *Dinâmica e Agógica Musicais (Musikalische Dynamik und Agogik)*. Segundo Novais (2015), “para Riemann, a condução da frase musical está inseparavelmente ligada às questões da métrica e do ritmo musical como um todo, o que se processa através da dinâmica e da agógica, conforme ele preconiza [...]” (p. 215). Para Novais (2015), a teoria do fraseado de Riemann (1884) confere movimento e expressividade à performance musical.

A par da ondulação da intensidade, Riemann acrescenta que também ocorre uma ondulação nas durações, através de acréscimos e decréscimos de velocidade, cunhando para designar tal fenômeno o termo agógica. É precisamente na conjugação entre a dinâmica e a agógica (atributos delegados à ação do intérprete) que Riemann vê o melhor caminho para a definição e a delimitação do aspecto métrico da música, o qual serve de fundamento para todo o seu edifício conceitual acerca do fraseado. (Novais, 2015, pp. 217-218).

Riemann (2005) tenta delimitar “a lei superior para uma execução dotada de sentido” (pp. 137-138), aplicando toda uma teoria sobre o fraseado musical sob o ponto de vista da performance musical. Nessa teoria, a agógica (o tempo, a classe de movimento) e a dinâmica (intensidade do som) são operacionalizadores e contribuintes fundamentais do sentido musical que cada intérprete constrói, conferindo singularidade à performance. É claro que muitos outros fatores incidem sobre o uso da agógica e da dinâmica – por exemplo, o contorno melódico e a configuração harmônica básica. Somente esses dois fatores, agógica e dinâmica, têm um importante papel expressivo para o intérprete. Essas oscilações de intensidade e velocidade,

¹³⁹ Do original: *L'action de l'agogique dans la musique est d'apporter des variations dans la durée du temps et de nuancer le sons dans tous les degrés de vitesse ou de lenteur, soit d'une façon métrique (division mathématique de chaque son en fractions ayant la moitié, le tiers, le quart, le huitième, etc., de sa durée, etc.), soit d'une façon pathétique (points d'orgue, rubato, accelerando, rallentando, etc.).*

argumento, são importantes fontes de comunicação-compartilhamento com o espectador e elementos fundamentais, também, para o ator teatral.

Afinal, os estudos se complementam aproximando as nuances de força, peso e velocidade do movimento musical ao movimento corporal no espaço, em relação a outros indivíduos e a grupos de indivíduos.

3.3.4 Fraseado

Os estudos do movimento corporal se aprofundam ao trabalharem a sua sucessão no espaço em correlação com a frase musical, que “é a união de vários elementos que se atraem” (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 144). Na *Plastique Animée* a frase é composta de um conjunto de gestos ligados logicamente entre si. O exemplo do lenhador é esclarecedor: “A fim de que os seus dois gestos – aquele de elevar e aquele de soltar os braços – formem uma única frase, o primeiro deve ser a preparação do segundo e o segundo o resultado do primeiro”¹⁴⁰ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 144). A frase musical e o uso da dinâmica e da agógica são exercitadas em solo e em grupo, nascendo de suas múltiplas possibilidades uma nova polirritmia composta de movimentos e linhas (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 147).

A anacruse musical, nota ou notas que precedem o primeiro tempo forte do primeiro compasso de um trecho musical, e a anacruse plástica, compõem os estudos do fraseado. A anacruse plástica é, segundo Jaques-Dalcroze (2008), a “lei de preparação dos movimentos” (p. 105). Uma nova frase de movimento exigirá uma interrupção e a criação de um novo impulso que prepara o início de nova frase. A esse impulso ou preparação Dalcroze chama anacruse, definida como “[...] a ação que não dissimula a sua preparação, de tal maneira que esta preparação visível parece ser a própria ação” (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 145), tal qual exemplificado pelos movimentos do lenhador, do ferreiro, a ação de puxar e empurrar, etc.¹⁴¹.

A anacruse (do grego, *Ana* = ‘em direção’, e *Krousis* = ‘golpear’) é um termo emprestado da poesia que se refere às sílabas não acentuadas (átonas) no início de uma linha poética, ou nota, ou grupo de notas não acentuadas no princípio de uma frase musical (Kennedy, 1994, p. 23).

¹⁴⁰ Do original: *Pour que ces deux gestes: lever les bras et les laisser retomber, ne forment qu'une phrase, il faut que le premier geste soit la préparation du deuxième et que le deuxième soit le résultat fatal du premier.*

¹⁴¹ Do original: *Nous appelons anacrousisque l'action que ne dissimule pas sa préparation, de telle sorte que cette préparation visible a l'air d'être l'action même.*

Basicamente a anacruse precede ou antecipa o primeiro tempo forte de uma frase musical. É interessante notar a relação de Dalcroze com os estudos de Mathias Lussy, que explorou os potenciais expressivos de ritmos anacrusicos identificando mais de vinte diferentes tipos, como *ornamental, acelerando, suspensivo*, etc. (*Grove Music Online*, 2001, p. 272).

A anacruse, segundo Dalcroze, destaca o valor plástico dos movimentos, ao localizar com precisão o início do gesto como uma vontade de ação. Ademais, diminui o uso de movimentos supérfluos, auxiliando na composição da sucessão econômica dos movimentos de valor estético. Portanto, exercitar a plástica anacrusicas ajuda a precisar o impulso que gera os movimentos e gestos, e o seu repouso, estruturando a frase do movimento-voz. Assim que a nossa vontade consciente escolhe um novo ponto de partida para um movimento, uma nova frase se inicia só terminando com o repouso consciente do mesmo.

3.3.5 Pausa, silêncio e respiração

Jaques-Dalcroze (2008) aponta o valor do silêncio e da imobilidade no estudo do ritmo, visando dar valor ao som e ao movimento: " O ritmo musical só pode ser avaliado em relação ao silêncio e à imobilidade" (pp. 75-76)¹⁴². O estudo do silêncio faz nascer espontaneamente a necessidade de uma ordem estética e humana. O silêncio possui valor restaurador e emotivo e cria um *contraponto natural* – o som. O silêncio e a pausa levam também ao exercício da imobilidade e da suspensão. Assim, a educação para o domínio do corpo não tem como objetivo apenas o controle do movimento muscular, mas também o de reduzi-lo até a inatividade.

Um silêncio/pausa oculta sempre a preparação para a ação que dela decorre. A duração desta preparação do ato vindouro depende da causa da cessação da atividade. A ação pode ser interrompida: a) pela fadiga súbita; (b) pela fadiga gradual. A interrupção, ou seja, o silêncio/ pausa, pode ser seguida: (a) por uma retomada imediata da energia e da ação; (b) por uma recuperação lenta das forças. [...] Na verdade (mais uma vez) – um silêncio/pausa é desprovida de movimento, mas não de vibração ... E durante a cessação total dos sons, o ritmo exterior torna-se interior e continua a vibrar no corpo dos ouvintes.¹⁴³ (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 81)

¹⁴² Do original: *Or le rythme musical ne peut être jugé que par rapport au silence et à l'immobilité.*

¹⁴³ Do original: *Un silence dissimule toujours la préparation de la activité qui le suit. – La durée de cette préparation de l'acte futur dépend de la causa de l'arrête de l'activité. La activité peut être interrompue: a) par la fatigue subite; b) par la fatigue proguessive. L'interruption c'est-à-dire le silence, peut être suivie: a) d'une reprise immédiate de l'énergie et de l'activité; b) d'une récupération lente des forces. [...] En effet (nous le répétons) – un silence est dépourvu de mouvement, mais non pas de vibration... Et pendant l'arrête complet des sons, le rythme extérieur devient intérieur, et continue à vibrer en l'organisme des auditeurs.*

Quanto à respiração, essa também pode ser um impulso para o movimento e é de extrema importância para a *Plastique Animée*. O tronco é, graças ao diafragma, muito sensível às emoções, portanto, mesmo quando a frase de movimento não é impulsionada pela respiração, em linhas gerais pode-se dizer que a frase de movimentos inicia e termina com a expiração (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 146).

3.4 Notas conclusivas sobre a pedagogia Dalcroze

A relação da pedagogia Dalcroze com as pedagogias da atuação são extensas e não são poucos os trabalhos que reafirmam a importância de sua permanência na contemporaneidade. A influência da Rítmica, que teve entrada na Rússia no início do século XX, também está presente na Biomecânica de Meyerhold. A Rítmica não foi apenas demonstrada no Teatro de Arte de Moscou, foi também ensinada (Lee, 2003, p. 114). No caso de Stanislavski (1997), diretor do Teatro de Arte de Moscou, as correspondências entre a Rítmica e as pesquisas com o tempo-ritmo são evidentes¹⁴⁴.

Da mesma forma, na dança, a influência da pedagogia dalcroziana é extensa e duradoura, difundida através de seus alunos, dentre eles, Suzanne Perrottet (1889-1983) e Marie Wiegmann (1886-1973) (Lee, 2003). A influência pode-se sentir também em Rudolf Laban (1879-1958), um dos responsáveis pelo progresso da dança moderna (Innes, 1995, p. 61).

A pedagogia Dalcroze identifica-se com um conceito-chave do romantismo alemão do final do século XVIII: *Bildung*. Segundo Madureira (2008), o poder pedagógico do sistema Dalcroze está relacionado com a palavra *Bildung*, que pode significar uma variante erudita da palavra

¹⁴⁴ *Arkadi Nikoláievich estuvo en el clase de gimnasia rítmica y nos dijo: — Paralelamente con nuestras prácticas de gimnasia rítmica con Dalcroze comenzamos hoy los ejercicios de movimientos plásticos, bajo la dirección de Xenia Petrovna Sónova* (Stanislavski, 1997, p. 42). Em nota de rodapé escrita por G. Kristi junto ao nome de Dalcroze, na edição argentina de tradução direta do russo, comenta que Stanislavski não indicava o sistema Dalcroze aos alunos por ter sido afetado por uma certa mecanização. Por esse motivo Stanislavski teria alterado alguns pontos, exigindo a justificação interior e a consciência de cada movimento ao compasso da música. O sistema foi ensinado no Teatro de Arte de Moscou, não só pelo Príncipe Volkonski (1860-1937), que havia se iniciado em Rítmica no Instituto Dalcroze, mas também pelo irmão de Stanislavski, V. S. Aléxeiev. A possível mecanização referida não está de acordo com o intuito da pedagogia Dalcroze, que propõe conectar os mundos interno e externo do artista desenvolvendo a capacidade improvisacional pela experiência vital da Rítmica; o sistema visa a substituição de um artista-criador. A improvisação não é possível, cabe lembrar, quando o aluno só sabe imitar modelos. Para improvisar é necessário dominar um conjunto de conhecimentos técnicos e relacioná-los com a sua imaginação. Portanto, é possível que o processo de ensino da Rítmica mundo afora tenha sofrido alterações que deturpam a sua concepção original, como o próprio Dalcroze temia em seus escritos, visto que é necessário um conhecimento aprofundado sobre o tema. Mais sobre a relação Dalcroze e Stanislavski pode ser consultada em Whyman (2008), Benedetti (1982) e Lee (2003).

latina cultura (*Kultur*), mas apresenta um conceito mais formativo que essa. *Bildung* é a educação como um *processo* (em movimento) de formação. Hellerau “era um *Bildungsanstalt*, não uma escola técnica. O maior objetivo de seus diretores era cultivar nos estudantes uma necessidade de expressão estética e um sentimento de camaradagem” (Madureira, 2008, p. 104). Dalcroze criticou com afinco a especialização demasiada dos músicos e o endeusamento do músico virtuose, e lutou para que os estudos especializados estivessem ao lado da formação humanística.

Dalcroze é, ainda hoje, pouco conhecido em muitos países, embora a Rítmica seja ensinada nos cinco continentes. Enquadrado dentro dos métodos ativos em música (Fonterrada, 2008, pp. 119-206), a Rítmica é um dos sistemas de educação musical mais bem estruturados. O Instituto Dalcroze de Genebra, na atualidade, é uma Escola de Altos Estudos Musicais (*École des Hautes Études de Musique*) e recebe alunos de todo o mundo, formando professores de Rítmica e oferecendo propostas abertas a um amplo público, somando cerca de dois mil e quinhentos alunos, de todas as idades. Além da formação em Rítmica são oferecidos cursos “de música instrumental, improvisação, movimento e dança, canto e eutonia¹⁴⁵, entre outros. O Instituto promove, ainda, espetáculos e audições de música, dança, teatro, “tudo o que procura articular música e movimento, voltado à pedagogia da arte” (Madureira & Banks-Leite, 2010, p. 217).

A relação da Rítmica com as descobertas das ciências de sua época não foi contestada pelas pesquisas subsequentes, tornando a pedagogia Dalcroze um conjunto orgânico de grande versatilidade ainda relevante na contemporaneidade. Observam-se conexões entre as artes e a medicina, a sociologia, a antropologia, as terapias, a educação física e a filosofia. Os formandos em Rítmica, nos vários institutos espalhados pelo mundo, realizam trabalhos nas áreas da música, dança, teatro, ópera, circo, ginástica, arquitetura e iluminação, caracterizando-se como uma formação orientada para a interdisciplinaridade.

¹⁴⁵ Sistema ginástico terapêutico ou prática corporal, a Eutonia foi elaborada por Gerda Alexander (1908-1994), aluna de Otto Blensdorf, que havia estudado o método Dalcroze e iniciado Gerda nos princípios de Rítmica. Ver em <http://www.eutonia.org.br/>.

Capítulo 4 – Vsevolod Emilevitch Meyerhold

Meyerhold (1874-1940) nasceu em Penza, antiga União Soviética. Conviveu desde cedo com atores, artistas e concertistas e aprendeu violino e piano. Em 1895, mesmo ano da criação do cinematógrafo, inicia os seus estudos de direito – que abandonará em seguida – e muda seu nome para Vsevolod, em homenagem a um dos seus escritores favoritos, V. Garsin (1855-1888).

Em 1898 entra para o recém-inaugurado Teatro Popular de Arte de Moscou (TAM) – a palavra *popular* é retirada anos depois –, de Constantin Serguievich Stanislavski e Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko: “É raro encontrar jovens tão sérios e conscienciosos” (Gourfinkel, 1980, p. 18), aponta Danchenko. Nesse mesmo ano principia uma amizade com Anton Tchekhov (1860-1904), que durará até a morte do escritor. Durante quatro temporadas no TAM, Stanislavski será o seu mestre-pedagogo. A estadia no Teatro de Arte de Moscou será para Meyerhold um período de “tomada de consciência de sua profissão” (Hormigón, 1992, p. 38), exigindo-lhe seriedade e solidez no trabalho teatral e investigação constante.

Cabe lembrar que, no início do século XX, a antiga União Soviética vivia sob a égide da retórica naturalista – os atores entregavam os seus papéis ao próprio temperamento e/ou às técnicas estereotipadas aprendidas nas escolas dirigidas por grandes divos dos teatros oficiais. Meyerhold se forma longe dos teatros e escolas oficiais. Tem a sua iniciação teatral junto ao Teatro de Arte de Moscou, que se dedicava a criar um corpo teórico e prático em uma dinâmica de constante revisão. É importante, também, notar que no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, o contexto sócio-político-econômico na antiga União Soviética é muito particular, marcado por profundas transformações, desde a Revolução Socialista à Primeira Guerra Mundial (Rodrigues, M., 2014).

Meyerhold abandonará o TAM em 1902, época em que funda a sua Companhia de Artistas Dramáticos Russos (o nome é alterado, em 1903, para Associação do Drama Novo – 16 atores e 11 atrizes), iniciando o seu trabalho autônomo junto de outros jovens entusiastas, em busca de um teatro antinaturalista e de convenção. Esse período foi importante para a elaboração dos princípios teóricos que o guiarão em sua vida artística, especialmente a concepção do texto como melodia (Hormigón, 1992, pp. 44-45), próximo ao que Appia já havia começado a desenvolver em *A Encenação do Drama Wagneriano* (1895). Segundo Picon-Vallin (2008), “a música, arte

do tempo, torna-se, para Appia, e mais tarde para Meierhold, o sistema regulador que orienta e dita a encenação, arte do espaço” (p. 20).

No entanto, a encenação não será o único foco de Meyerhold no teatro. A sua paixão e comprometimento com a fundação de novas bases para o teatro o levaram ao trabalho pedagógico desde muito cedo. Em 1905, mesmo ano da revolta popular que desencadeará a revolução comunista de 1917, é convidado por Stanislavski a dirigir o primeiro Teatro-Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM), que ficou conhecido por Estúdio da Rua Povarskáia. O Teatro-Estúdio uniu diretores e atores em busca de referências dramáticas afinadas ao novíssimo drama simbolista. Todos concordavam que era necessária uma reforma das estruturas das artes da cena. Para o ator, buscou a perspectiva pictórica e a união entre gesto e palavra, conduzindo as suas pesquisas em direção à música e aos aspectos místico-religiosos do simbolismo. A montagem do espetáculo de Maeterlinck, *A Morte de Tintagiles* (1905), apresentou um cenário renovado, uma atuação “acentuadamente plástica”, dando origem a uma nova “maneira de “leitura” do texto: leve, fria, solene, não-emocional e não-individual” (Cavaliere & Vássina, 2005, p. 118).

Após o fechamento do Teatro-Estúdio, Meyerhold retoma a sua Cia. do Drama Novo, onde pesquisa as noções de conjunto de cena e ator, já embebido com as ideias de teatro da convenção, inspiradas nas tradições do teatro antigo. O teatro da convenção de Meyerhold é profundamente influenciado pelos *princípios de convenção consciente* de Valeri Briússov (1873-1924) e de *ação dionisíaca* de Viatchesláv I. Ivánov (1866-1949), lembram Cavaliere & Vássina (2005, p. 123). Meyerhold investiga a posição do ator como um colaborador do diretor e não apenas como um ator intérprete. Há um profícuo diálogo com a obra de Georg Fuchs (1868-1949), que certifica as intuições de Meyerhold: o teatro se origina da dança (Meyerhold pesquisa os jogos de cena *dançantes* e a pantomima cênica); a reformulação do espaço cênico, com a restauração do prosclênio como centro de interação ator-espectador; e o ritmo como princípio expressivo do ator (Thaís, 2009).

Em 1908 Meyerhold é convidado a participar como ator e diretor de cena dos Teatros Imperiais de Ópera, Aleksandrínski e Mariinski, mesmo ano em que publica o artigo *Sobre a História e a Técnica do Teatro*, na obra intitulada *Livro sobre o Novo Teatro*. Ficará responsável pelos teatros nacionais durante dez anos, encenando óperas e dramas, em sua maioria do repertório clássico. A sua última ópera, *A Dama de Espadas*, de Tchaikóvski, em 1935, encantou

o jovem compositor Dimitri Schostakóvitch (1906-1975), mas causou escândalo pela adaptação do libreto e cortes na partitura. Meyerhold (1980) sintetizou dessa forma a sua trajetória na ópera:

A minha atividade de encenador de ópera (montei uma dezena) divide-se nitidamente em duas partes. Antes da revolução, no antigo Teatro Maria, consignava-me à tarefa de subordinar a encenação e a representação dos artistas à música e não ao texto do libreto; era na partitura que procurava as soluções cénicas. Tive alguns êxitos mas também malogros. Depois da revolução, sem renunciar a subordinar o conjunto à partitura, procurei dar maior liberdade ao artista a respeito da música. (p. 255)

Em 1909¹⁴⁶, assiste no Teatro Mariinski à representação de *Tristão e Isolda*, de Wagner. Note-se que Meyerhold também encenou *Tristão e Isolda* tendo-se servido dos estudos das obras completas de Wagner, em alemão. Por ser impedido de trabalhar em outros teatros, além dos imperiais que dirige, adquire, a partir de 1910, o pseudônimo de Dr. Dapertutto¹⁴⁷ e dirige espetáculos experimentais em espaços como o Teatro-Torre, que ocupava o último andar do edifício do poeta Ivánov.

Em 1913 publica o seu único livro, *Do Teatro*, composto por artigos escritos entre 1905 e 1912, no qual apresenta questões fundamentais sobre o seu pensamento como: o Balagan (teatro de feira), o circo, o teatro popular e o teatro da convenção consciente, além de um intenso diálogo com a *obra de arte total* de Wagner e as pesquisas de Appia, Craig, Fuchs, entre outros (Picon-Vallin, 2012, p. 9).

Em 1917, ano da Revolução de Outubro, encena a ópera *O convidado de Pedra*, de A. Púchkin. Em 1918, com 44 anos, – está no “zênite do seu domínio artístico” (Gourfinkel, 1980, p. 21) – concentra as suas atividades na encenação e na pedagogia da atuação. É de 1920 o Manifesto do Outubro Teatral, encabeçado por Meyerhold, conclamando a vanguarda artística russa em torno de um objetivo comum: a busca por uma arte que vença a hipnose da *pseudotradição*, uma arte verdadeiramente marxista, adequada aos conteúdos vulcânicos da nação soviética (Meyerhold, 1992, pp. 201-202).

Em 1921 inicia as suas pesquisas sobre a biomecânica e em 1922 se alia, junto com Tairov (1885-1950), ao construtivismo, vinculado ao materialismo e oposto às ideologias culturais do passado. O construtivismo russo retoma as ideias de velocidade e sociedade industrial do cubo-futurismo para exaltar a arte “como construção de objetos, elaboração técnica de materiais, aproximando-se das formas do artesanato, da experiência operária” (Cavalière, 1997, p. 120).

¹⁴⁶ Mesmo ano em que Marinetti publica o Manifesto Futurista.

¹⁴⁷ Um dos personagens de E. T. A. Hoffmann, do conto de 1815, *Die Abenteufer der Sylvesternacht* (As Aventuras da Noite de São Silvestre).

Maiakóvski (1893-1930) e Eisenstein¹⁴⁸ (1898-1948), no campo literário e cinematográfico (montagem de atrações), respectivamente, também acompanham esse movimento e são importantes parceiros de Meyerhold.

Dentre as muitas influências que formam o pensamento meyerholdiano, citam-se: as ideias sobre a organização científica do trabalho, do poeta e revolucionário A. Gastev (1882-1941); as pesquisas sobre os reflexos condicionados do médico Ivan P. Pavlov (1849-1936); além da obra de um dos fundadores da psicologia moderna, William James (1842-1910), no que se refere à natureza das emoções. Segundo Ilinski (1980: 190-191), Meyerhold, mais tarde, mostrou-se mais circunspecto com relação à psicologia da criação e o seu sistema biomecânico continuou a evoluir e a modificar-se sem nunca se tornar um dogma. Seguindo essas influências pode-se perceber como todas essas teorias se entrelaçam formando um importante e revolucionário corpo teórico-prático sobre o ator:

Todo estado de ânimo psicológico está condicionado por determinados processos fisiológicos. Uma vez encontrada a solução justa do próprio estado físico, o ator chega ao ponto em que aparece a ‘excitabilidade’ que contagia o público e o faz participar na interpretação do ator (o que antes chamávamos *zachvat* (garra) e que constitui a essência de sua interpretação). De toda uma série de posições e estados físicos nascem os *pontos de excitabilidade*, que depois se colorem deste ou daquele sentimento. Com este sistema de *suscitar o sentimento*, o ator conserva sempre um fundamento muito sólido: as premissas físicas. (Meyerhold, 1992, p. 232)

Paralelamente ao seu trabalho como encenador e pensador teatral, Meyerhold desenvolve atividades como pedagogo, tornando-se uma referência, no século XX, do que veio a ser chamado de encenador-pedagogo. Segundo Gladkov (1980) a arte do encenador seria o resultado de um teatro de ator mais a arte de composição de conjunto¹⁴⁹. Um dos seus mais brilhantes alunos, o ator Igor Ilinski, complementa que Meyerhold:

[...] admirava os magníficos, os irresistíveis jogos de cena que nos propunha, a nós, jovens actores e o domínio que revelava do ritmo e plasticidade corporal e que correspondia sempre perfeitamente à emoção interior e a uma alta verdade psicológica.

¹⁴⁸ Sergei Eisenstein, cineasta, ex-aluno (de 1922 a 1925) e amigo de Meyerhold, utilizou a técnica da biomecânica em seus filmes Ivan, o Terrível Parte I e Ivan, o Terrível Parte II. Considerado o pai da montagem cinematográfica, Eisenstein incluiu a biomecânica como matéria fundamental para atores e diretores em sua escola de cinema, o Instituto Estatal Superior de Cinema (VGIK), até o seu fechamento em 1940. Foi um dos responsáveis por salvar, do regime stalinista, os arquivos das pesquisas de Meyerhold.

¹⁴⁹ A. Gladkov, Meyerhold Fala, publicado em português no livro O Teatro Teatral (1980). As notas de Gladkov referem-se aos anos 1934-1939. A. Gladkov anotou durante este período as palavras de Meyerhold nos ensaios, nos debates ou conversações, seguindo passo a passo o *Mestre* de quem era então secretário. As anotações de Gladkov foram publicadas, primeiramente, na revista *Novy Mir*, em agosto de 1961, e nas compilações Páginas de Taroussa (Kalouga, 1960) e Moscou Teatral (Moscou, 1961).

Este método era particularmente útil aos alunos, que absorviam com avidez a variedade e a riqueza do mestre-actor que era esse grande pedagogo. (Gourfinkel, 1980, p. 22)

A busca por novos atores, capazes de reformar a arte teatral, será recorrente na busca pedagógica de Meyerhold. Manteve vários estúdios ao longo da vida, começando com o Teatro-Estúdio ligado ao Teatro de Arte de Moscou, em 1905. Segundo Picon-Vallin (2014), “‘Studio’ é um termo muito específico na Rússia, e define um espaço teatral onde jovens atores trabalham com um mestre” (posição 3446); conota um local de dedicação total ao ofício, uma espécie de mosteiro do teatro. Após a experiência no primeiro estúdio, Meyerhold abre, em 1907, o Estúdio de Música e Drama, que contava com a presença de compositores. Logo no ano seguinte, em 1908, surge o Estúdio da Rua Joukovski, em São Petersburgo, onde trabalhou com o compositor Gnessin (1883-1957) sobre as possibilidades musicais da fala. Em São Petersburgo manteve também o Estúdio da Rua Borondiskaia (1913-1917), o Curso de Direção (Kourmastsep) e a Escola do Ator (1918-1919). Em Moscou sustentou, de 1920 a 1921, o Laboratório de Técnica do Ator, junto ao Teatro Meyerhold (RSFSR I). Em 1922, coordenou classes de estudo no Atelier Superior do Estado de Teatro (GVYRM e no GVYTM); a partir de 1923 no Atelier de Teatro Experimental do Estado (GEKTEMAS), no Teatro Meyerhold (TIM) e no Teatro do Estado Meyerhold (GOSTIM). Em 1936 volta a trabalhar com Stanislavski no Estúdio de Ópera Dramática (1935-1938), últimas experiências de Stanislavski com as ações físicas (D’Agostini, 2007, p. 96). Picon-Vallin (2014) prossegue: “É preciso adicionar também o NIL, Laboratório de Pesquisa Científica para o estudo dos espetáculos e suas notações. É também necessário recordar que, no curso dos anos trinta, Meyerhold considerava o palco como um *laboratório por excelência*” (posição 3463)

Segundo Thais (2014) o que diferiu, pedagogicamente, Stanislavki de Meyerhold foi que o primeiro criou “procedimentos criativos desvinculados da utilização direta da cena, a identificação dos fundamentos do trabalho do ator e a manutenção de um processo no qual o ator está ‘protegido’ da invasão do encenador” (pp. 55-56), sendo o processo pedagógico antecedente à composição da cena. Já nos Estúdios que Meyerhold manteve vê-se também um projeto pedagógico delineado para o ator e o diretor, mas o caminho trilhado foi o da construção de uma poética cênica articulada à pedagogia, ou seja, “a cada obra, os procedimentos da atuação e da encenação” (Thais, 2015, p. 56) são estabelecidos, “a cena torna-se o ponto fulcral (*crujido*) de onde nasce a pedagogia” (Thais, 2014, p. 56). No entanto, na fase de maturidade da biomecânica,

Meyerhold encontra um sistema que pode ser trabalhado antes do espetáculo, um conjunto de princípios para a educação do ator para a criação, independente do estilo do espetáculo. Comprovam isso os atores-pedagogos Gennadi Bogdanov e Alexei Levinski, divulgadores do sistema biomecânico, ainda hoje ativos graças ao aluno de Meyerhold, Nicolai Kustov (1900?-1976), que lhes transmitiu a prática e a teoria biomecânica.

Nas aulas de Técnica de Movimentos Cênicos (Estúdio da Rua Borondiskaia, em São Petersburgo), Meyerhold criou um laboratório de pesquisa de música e movimento. Três disciplinas básicas se articulavam na prática do Estúdio: Movimento para a Cena (Meyerhold), Leitura Musical no Drama (M. Gnessin) e História da Técnica Cênica da *Commedia dell'Arte* (V. Soloviov¹⁵⁰) (Thais, 2009, p. 100). Além das aulas, ainda eram comuns conferências sobre temas teatrais diversos (renascimento italiano, teatro fantástico, improvisação, grotesco, etc.). No último ano de existência do Estúdio havia provas de admissão, além de entrevistas preliminares, nas quais se exigia “algum grau de musicalidade e elasticidade corporal, de talento mímico, devendo representar uma cena sem palavras sobre um tema que acabara de ser proposto” (Thais, 2009, p. 100). Além disso, era observado “a clareza de dicção, o conhecimento da teoria da versificação, bem como de outras áreas artísticas (pintura, escultura, dança e poesia)” (Thais, 2009, pp. 103-104). O conteúdo do Estúdio foi sendo aprofundado e recebendo acréscimos ao longo de sua existência, como o diálogo com o teatro oriental, que no princípio era incipiente e depois tomou vulto. Exemplo é o uso dos princípios de economia e a função das pausas na atuação, além de outros procedimentos, observa Maria Thais (2009), tais como:

[...] o uso do cronômetro como um regulador do tempo cênico – em uma adaptação da medida do tempo por meio das batidas, presente em todo o teatro do Oriente; a manipulação dos objetos, lembrando a maestria dos atores chineses e japoneses que conseguiam extrair uma ampla gama de imagens provenientes de um único adereço; e, principalmente, a frase rítmica como modelo na composição do movimento. Como o ator oriental o ator meierholdiano devia traçar o seu desenho no espaço graficamente, dividindo-o em pequenas unidades rítmicas. (p. 141)

Durante o período de existência do Teatro-Estúdio também publicou a revista *O Amor das Três Laranjas*, uma via de projeção da prática do estúdio, em que Meyerhold aparece com o pseudônimo hoffmanianno de Dr. Dapertutto. Entre o Estúdio e a Revista se estabeleceu um intenso trânsito de debates sobre as questões teóricas e práticas do teatro.

¹⁵⁰ V. Soloviov (1887-1941) foi um importante estudioso de *Commedia dell'Arte* russo. Crítico, historiador de teatro, encenador e pedagogo, esteve ao lado de Meyerhold editando a revista *O Amor das Três Laranjas* (foi quem sugeriu o título).

Em 1922, no Teatro Meyerhold (TIM), constituiu um coletivo de atores que o acompanharam quase até a sua dissolução. Segundo Hormigón (1992), “As bases deste coletivo eram, fundamentalmente, a formação e prática na tecnologia biomecânica e a compreensão do teatro como um fato cultural ativo, crítico, baseado em uma concepção materialista do mundo” (p. 390). Meyerhold não só lançava as bases de uma dramaturgia de raiz materialista como buscava um modo de produção teatral socialista. O Teatro Meyerhold (TIM) torna-se Teatro do Estado Meyerhold (GOSTIM), época em que os ensinamentos de Meyerhold são prestigiados em toda a Rússia. O TIM é fechado em 1938, mesmo ano da morte de seu mestre Stanislavski.

Em 1919 Meyerhold é capturado na Crimeia, é quase fuzilado e só retorna à União Soviética em 1920, quando é nomeado diretor do Departamento Teatral de Narkompros (departamento responsável pela educação pública soviética), onde permanece até 1921. Desde 1922 iniciam-se as restrições à liberdade criadora. O XI Congresso do Partido conclama os artistas à reforma cultural que passa pela adaptação das obras para o povo soviético (em sua maioria iletrado). Os congressos e conferências seguintes, de 1924 a 1930, consideram o teatro o instrumento mais eficaz para a formação da ideologia socialista, sendo implementado um repertório escolhido para esse fim, com uma dramaturgia especificamente soviética na temporada 1930-1931. Além disso, desde 1927, a dramaturgia foi considerada prioritária à encenação; a censura e a vigilância, por parte de membros infiltrados nos coletivos teatrais, interferiam na escolha das peças e na forma de sua apresentação. De 1932 a 1934 o cerco se fecha com a liquidação das organizações artísticas e literárias de esquerda e a proclamação, de Gorki (1868-1936) e Jdanov (1896-1948), do *realismo socialista* como estilo artístico próprio para a formação do espectador soviético.

Para se ter uma ideia das exigências do realismo socialista no campo da música, expõe-se a resolução do Comitê do Partido Comunista (bolchevique) de 1948, publicada na Mensal de Cultura Política nº 21, sobre a ópera A Grande Amizade, de V. Muradeli. Ao longo do texto tem-se uma ideia clara do que era esperado – e não esperado – da produção de artistas colaboradores de Meyerhold, como Chebalin e Prokofieff, que não aderiram à estética do regime:

Trata-se aqui dos compositores que aderem à tendência formalista anti-popular. Esta tendência encontrou sua expressão mais completa nos compositores D. Chostakovitch, S. Prokofieff, A. Khatchaturian, V. Chebalin, G. Popov, N. Miaskovsky e outros, em cujas obras se acham presentes de maneira particularmente visível, deformações formalistas, tendências antidemocráticas, alheias ao povo soviético e a seu gosto artístico. Traço característico desta tendência é a negação dos princípios básicos da música clássica, a pregação da atonalidade, a dissonância e a desarmonia como supostas

expressões de “progresso” e “inovação” no desenvolvimento da forma musical, a rejeição de importantíssimas bases – como a melodia, por exemplo, - da obra musical, a preferência pelas combinações ruidosas, neuropáticas, que transformam a música numa cacofonia, num ajuntamento caótico de sons. (Sobre a Ópera "A Grande Amizade" de V. Muradeli, 1948).

A princípio atuante junto ao Partido, ao final Meyerhold nega-se a se curvar ao realismo socialista. Foi acusado de formalismo estetizante. O ator e encenador participou ativamente da vida artística, social e política de seu país e por suas convicções foi assassinado sob o jugo de Stálin em 2 de fevereiro de 1940, deixando um legado que só pode ser descoberto, progressivamente, a partir da liberação de suas obras e a reabilitação de seu nome, em 1954 (Bogdanov, 2011, p. 157).

4.1 Teatro da convenção e o grotesco

O teatro da convenção recusa abertamente as fórmulas ilusionistas de encenação e propõe um *teatro teatral*. Segundo Meyerhold, o convencionamento está na base da arte operística, na qual o ator bebe da partitura e traduz as sutilezas do desenho orquestral na língua do desenho plástico. O ideal está na comédia (centrada na sátira) e na tragédia (centrada no destino) da Antiguidade, em um teatro de união das artes e de congregação do povo: um teatro-celebração, um teatro-ação. Convidando a imaginação do público a criar com o ator e concebendo a encenação livre de todo o excesso decorativo, o teatro da convenção volta-se para a iniciativa criadora dos atores. Ao ator, pediu que construísse a dicção e os movimentos com base no ritmo e transformou-o em ator-músico-dançarino (Meyerhold, 2012, p. 88), solicitou-lhe precisão e comprometimento com o labor coletivo.

O seu pensamento sobre o trabalho do ator apoia-se nas tradições teatrais: o teatro de feira, a *commedia dell'arte* e a técnica da máscara, a pantomima, os malabaristas, histriões, o teatro espanhol do século XVII e os teatros orientais. V. Soloviov, especialista em comédia italiana, trabalhou com Meyerhold de 1914 a 1917 e juntos elaboraram um estudo minucioso sobre os roteiros da *commedia dell'arte* pensando a relação com o movimento cênico (Picon-Vallin, 2006, p. 68). Proclama Meyerhold, em texto de 1912, O Teatro de Feira (Borie, Rougemont & Scherer (Eds.), 2011), que os atores deveriam fugir da declamação intelectual a que haviam subordinado

o seu jogo artístico e reencontrar-se com o ator *cabotino*¹⁵¹, aquele da família dos histriões e dos mimos, com uma técnica que “permitiu ao teatro ocidental atingir o seu desabrochar” (p. 400).

Sobre a pantomima, Meyerhold desenvolveu uma série de exercícios que se tornaram famosos no treinamento biomecânico. Diz Meyerhold (1912, citado por Borie, Rougemont & Scherer (Eds.), 2011), “[...] nestas peças mudas e na sua encenação, revela-se, tanto para os actores como para os encenadores, todo o impacto dos elementos primordiais do teatro: o impacto da máscara, do gesto, do movimento e da intriga, todos os elementos que o actor contemporâneo ignora completamente” (p. 402).

Segundo Oliveira (2007) a ilusão criada no teatro de Meyerhold não é a da imitação, da verossimilhança, mas a da recriação elaborada pela relação entre o palco e a plateia, próxima da acepção original da palavra *ilusão*: *in ludere* = em jogo: “A nova ilusão de Meyerhold é um estar em jogo. Quer dizer que tudo que está acontecendo é ficção, é produto da criação humana enquanto arte e o ator é consciente dessa relação” (Oliveira, 2007, p. 13).

O teatro da convenção realiza importantes reflexões sobre o espaço (o papel do proscênio) e as técnicas de representação e todos os processos de estilização do grotesco. Diz Meyerhold (2012) sobre a montagem de *Don Juan* (1910): “Com a ação acontecendo no proscênio, o grotesco das personagens se escancara. Não é necessário colocar a plateia na escuridão, deixe que tudo fique à mostra, como no teatro oriental japonês” (p. 169).

Ao analisar a técnica dos atores cabotinos, o “portador das tradições da verdadeira arte do teatro” (Meyerhold, 2012, p. 190), busca na palavra grotesco (do italiano *grottesco*), “nome grosseiro-místico de um gênero da literatura, da música e das artes plásticas” (Meyerhold, 2012, p. 210), um princípio operativo para a cena teatral. A primeira meta é fugir dos padrões naturalistas, criando a estranheza a partir do disforme. Os atores cabotinos sabiam construir o grotesco através do choque de opostos; a comédia e a tragédia, o feio e o belo, conviviam em dissonância visível, vinculando noções diversas numa mesma obra¹⁵². O grotesco apela à inverossimilhança convencional para superar o cotidiano através do próprio cotidiano; o teatro é visto aqui como o lugar da convenção, da invenção, da recriação, da arte. O grotesco contém uma

¹⁵¹ Do original francês, *cabotin*: comediante ambulante. O termo passou a ter um significado depreciativo, designando um mau ator. Meyerhold critica o artigo (a propósito dos Irmãos Karamazov no Teatro Artístico) de Benois (1870-1960), pintor, encenador e crítico russo, que refere a cabotinagem como sendo um flagelo do teatro.

¹⁵² Meyerhold (2012) analisa o *Balagan* (barraca de feira), ou seja, os típicos teatros apresentados nas feiras durante os séculos XVIII e XIX, como estilo de representação própria da cabotinagem. O ator cabotino basearia seu jogo na técnica da máscara, no gesto e no movimento plásticos, no malabarismo e na pantomima. Trata-se de um retorno aos teatros populares tradicionais como referência para a educação do ator de um novo tempo.

chave para a criação da teatralidade e o poder de manter o espectador em constante tensão devido aos movimentos e linhas de contraste da ação cênica. O grotesco busca o jogo do revelar e esconder, encontrando no riso um tanto de tragédia e na tragédia um tanto de ironia, mas não os funde em uma unidade harmônica e, sim, os faz presentes pela colisão e conflito. Eisenstein (2012), em entrevista de 1935, explicita a dinâmica de contraste presente na estética meyerholdiana do grotesco:

Onde é que se constrói o encanto do grotesco? Se constrói na desunião das partes. Qual é o motivo base? É como se fosse a realidade e, ao mesmo tempo, não é. [...] Não se trata da junção dos planos: é exatamente a ausência da síntese que é característica do grotesco. Elementos que se assumiriam sintetizados numa unidade existem aí sem se fundir, pois se se fundissem numa unidade teríamos então uma outra espécie de construção da obra. Com o exemplo de Hoffmann deve ficar bem claro o que estou querendo-lhes dizer: o plano fantástico e o plano real, o plano material e o plano não material não existem como uma determinada unidade que uma hora apresenta elementos de um e depois do outro. No grotesco temos a escalada de um plano para outro e a colisão acentuada do real e do não real. É isso que diferencia o grotesco. (p. 258)

O grotesco¹⁵³ acaba por servir como operação de distanciamento, pela distorção e pelo exagero, transcendendo assim a mera imitação da natureza, e reconfigurando a atuação – e toda a encenação – pela criação de incongruências, desconfortos e ambivalências no espectador. Essas discordâncias são construídas conscientemente, por exemplo, contrapondo a tragédia e a comédia, o particular e o social, o ritmo da fala e do corpo, ou o ritmo do coro e o de um só ator. Essas oposições, não raro, criam o distanciamento pela ironia e pela sátira, produzindo uma perspectiva crítica para o espectador, importante para Meyerhold, como chave para revelar aspectos da vida e da sociedade. Segundo Naspolini (2007) “o grotesco não é um elemento de contraste, mas a estrutura contrastante em si. [...] Ao mesmo tempo em que este conceito operaria como visão particular de mundo e de teatro, o grotesco funciona como um método de articulação da encenação e do jogo dos duplos conflitos” (p. 86). Também na atuação a dualidade do ator se evidencia, influência das teorias de Constant-Benoit Coquelin (Naspolini, 2007), resultando, na fase biomecânica, conforme texto do encenador de 1922, na seguinte fórmula: “O ator compreende a si mesmo tanto como alguém que organiza como alguém que deve ser organizado (quer dizer, o artista é o material). A fórmula do ator consistirá na seguinte expressão: $N = A1 + A2$, sendo N o ator, A1 o construtor, que formula mentalmente e transmite as ordens

¹⁵³ Pitches (2003) cita três importantes nomes que inspiram a criação da estética do grotesco meyerholdiano: o pintor Goya, os escritores Blok e Hoffmann.

para a realização da tarefa, e A2 o corpo do ator, o executor que realiza a ideia do construtor (A1)” (Meyerhold, 1992, p. 230).

4.2 Biomecânica

O termo Biomecânica aparece em 1918 no seio das pesquisas do Estúdio da rua Borondiskaia (1913-1918). Junto da abordagem política, social e estética – primeiro o simbolismo, depois o construtivismo e por fim o grotesco – que inspiram a biomecânica, muitos princípios de outras tradições artísticas participam: do teatro Kabuki e Nô ao teatro tradicional chinês, da *commedia dell'arte* ao balé clássico, do circo e o *Balagan* ao teatro barroco espanhol. Meyerhold (1992) priva-os “das respectivas peculiaridades estéticas”¹⁵⁴ (p. 232) e relaciona-os com os princípios de disciplinas como as artes marciais e o boxe, suportados pelos estudos pavlovianos, pela ideia de produtivismo e taylorismo. “A ginástica, as acrobacias, a dança, a dança rítmica, o boxe, a esgrima, são materiais úteis; porém só são úteis se se introduzem, como materiais acessórios, no curso de *biomecânica*, matéria fundamental e indispensável para qualquer ator” (Meyerhold, 1992, p. 232).

O período construtivista, segundo Picon-Vallin (1989), difere das fases anteriores da pesquisa meyerholdiana, nos seguintes aspectos:

Exagero um pouco dizendo que somente o vocabulário difere e a vontade de sistematização, o amadurecimento da teoria. O comediante *dell'arte*, alegre improvisador, transforma-se em alegre ‘auto-motor’ e a concepção da ‘arte como *junglagem*’ (Arquivos, Fundo 998, I, 715) evolui para uma arte vista como trabalho eficaz, preciso, rigoroso. Entre essas duas utopias teatrais, a dos anos 10, a utopia do jogo permanente, da máscara e da mistificação, a utopia da *Commedia dell'arte* vivida através de Hoffmann e Gozzi, e a do início dos anos 20, a utopia da industrialização, da *taylorização*, da maquinização, não há diferença de natureza, ao menos no que concerne ao ator. Aqui, como lá, o jogo deve ser absolutamente eficaz, expressivo, ritmado, geometrizado. Não há ruptura, mas apenas o encontro de um público e uma adequação profunda à época, o que Meyerhold denominará ‘o fogo purificador’ da Revolução (Arquivos, Fundo 963, I, 357.). Assim, a pantomima bem-amada de Meyerhold (anos 15), a caça, onde, em uma atmosfera de conto oriental, os atores perseguiram, miravam, e depois abatiam, com seus arcos e flechas imaginários, um pássaro maravilhoso, torna-se o curto exercício do ‘Tiro com o arco’, varrido de todo assunto ou contexto anedótico e destinado ao treinamento biomecânico dos atores. E outros exercícios passam também do ‘laboratório’ pré-revolucionário ao ‘laboratório’ pós-revolucionário. (p. 40)

¹⁵⁴ Ver em *Storia della Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd* (s.d.).

No treinamento biomecânico do pós-revolução, o ator-homem, agente da cultura do porvir, constrói as bases da mecânica do movimento humano, a organização de todas as fases da vida cênica: do treinamento para manter viva a técnica até à dramaturgia e à composição. A biomecânica solicita a técnica e a emoção, de maneira que não só o ator saiba agir de forma eficiente, mas também suscitar a emoção e provocar o pensamento.

A palavra e as entonações, a emoção e as suas graduações são resultado do movimento-voz minuciosamente organizado junto da capacidade de combiná-lo (jogo improvisacional). A assimilação de uma gramática do movimento-voz cênico prepara o ator para ser criador de sua própria obra, libera a sua imaginação ao lhe dar os recursos que lhe permitem elaborar a sua ação poética no tempo-espaço teatral. Sempre partindo de uma premissa física, improvisacional e antinaturalista, o ator biomecânico conjuga o movimento plástico e ritmado à musicalidade dos diálogos.

As influências também se fazem sentir nas pesquisas de Delsarte, que analisou o movimento com base na *lei da trindade*, ou seja, os aspectos físicos, emocionais e intelectuais que integram o movimento humano. O movimento deveria partir do torso para as extremidades, visto que a cada função corporal corresponde uma emoção e vice-versa (*lei da correspondência*). Era observado também o princípio de “tensão-relaxamento” como lei fundamental do ritmo vital (Petruccelli, 2009, p. 39). O sistema biomecânico, em sua exigência de precisão, obrigou o ator a calcular o tempo e a traduzi-lo em medida de espaço – como investigaram Appia e Dalcroze.

Importa, no sistema pedagógico biomecânico, munir o ator de uma base técnica para o seu trabalho criativo. Não é um sistema de atuação, mas sim um sistema de treinamento global do ator para um momento subsequente que é a atuação (Paternò & Quattrucci, 2012). Consequentemente também não é um estilo e muito menos apenas um treinamento físico. Pitches (2003) selecionou algumas qualidades desenvolvidas pela gramática biomecânica de Meyerhold: “precisão, equilíbrio, coordenação, eficiência, ritmo, expressividade, reatividade, ludicidade e disciplina” (pp. 112-116).

Embora haja pouco material sobre a biomecânica escrito pelo próprio Meyerhold, o legado de sua prática e teoria foi deixado através de seus alunos e colegas¹⁵⁵. Picon-Vallin (2006) cita o

¹⁵⁵ Hoje há alguns atores vivos ensinando a biomecânica, aprendida através do colega de Meyerhold e professor de biomecânica, Nicolai G. Kustov (professor do GOSTIM até o seu fechamento, em 1938). Dentre seus alunos que ensinam hoje a biomecânica, citam-se: Genadi Bogdanov (em Perugia/IT – Centro *Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale*) e Alexei Levinski (ator e diretor nos teatros OKOLO e Ermolova, em Moscou).

depoimento do ator biomecânico, Alexei Levinski: “O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço. [...] O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo, de funcionalismo. Os exercícios ensinam uma abordagem formal do movimento no palco” (p. 67). O ator meyerholdiano Igor Ilinski¹⁵⁶ (1980) esclarece: “O jogo do ator não é outra coisa senão a coordenação das manifestações da sua excitabilidade” (p. 187). A biomecânica procura a forma justa do gesto e das atitudes do corpo para que, a partir deles, a partir do exterior, o ator responda pela sensação, pelo movimento e pela palavra. “Por exemplo: representando o medo, o actor não deve começar por ter medo (a ‘viver’), depois pôr-se a correr; não, deve, primeiro, correr (reflexo) e só ter medo depois, pois vê-se a correr” (Ilinski, 1980, p. 187). Em linguagem teatral de hoje, isto significa: “Não é preciso viver o medo, mas exprimi-lo em cena por uma *acção física*”. É aí, parece-me, que se opera a junção entre a biomecânica de Meyerhold e o método de ações físicas de Stanislavski” (Ilinski, 1980, p. 187).

Ilinski (1980, p. 189) também conta que Meyerhold fazia demonstrações aos alunos com um fantoche, evidenciando que, apesar da máscara imóvel do boneco, o seu corpo, pelos movimentos, expressava alegria, tristeza ou orgulho. Assim, o ator não necessitava pôr-se triste, necessitava somente encontrar o corpo adequado que o sentimento seria conseqüente. Antes de tudo, o ator é um artista pensante e é o pensamento que o faz tomar uma atitude triste que resultará no sentimento de tristeza; o pensamento o faz correr e dessa corrida surgirá o medo, dizia Meyerhold aos seus alunos.

A técnica biomecânica parte sempre do treinamento diário como base para que o ator conheça e saiba organizar e desenvolver seus meios expressivos, potenciando não só o seu jogo individual, mas também o seu trabalho em conjunto. Essas qualidades tornam a biomecânica um verdadeiro sistema teatral que regula os movimentos, ajuda a calculá-los e coordená-los com os seus parceiros de cena e espectadores. A biomecânica atenta para as leis de deslocação do ator no espaço por via de esquemas de exercícios e processos de atuação que conscientizam o ator de sua vida cênica.

O ator biomecânico, segundo V. Soloviev e S. Mokoulski (1980, p. 210-211), tem duas funções: uma técnica e outra social. O ator deve ter sempre em mente que está atuando, é

¹⁵⁶ Extrato de Sobre Mim Próprio, publicado pela Sociedade Teatral Panrusa, Moscou, 1961, p. 154.

consciente de que deve empregar todos os dispositivos ao seu favor. A técnica tem um papel utilitário e não é um fim em si mesmo. A essa técnica une-se a individualidade criadora do ator e a função política está sempre presente, conforme as exigências da arte de cada época. Assim, o ator é um tribuno que revela a natureza social da personagem que interpreta. Para isso, Meyerhold desenvolve os conceitos pré-jogo e jogo invertido: “Por exemplo, em ‘Boubouss’ muito antes de abrir a boca, o ator que desempenha Van Kamperdaf, percorre longo tempo o palco a passo de marcha; mas, em lugar de uma espingarda, leva ao ombro uma bengala. Assim, mesmo antes de o ouvir, o espectador sabe que tem diante de si um defensor rígido das tradições capitalistas e de tendências militaristas e monárquicas” (Soloviev & Mokoulski, 1980, p. 211). Em texto sobre a montagem o Professor Bubus, Meyerhold (1992) dá mais pistas sobre o pré-jogo: “Não nos interessa o jogo como tal, sim o pré-jogo, posto que a tensão com que o espectador espera é mais importante que a que lhe produz o recebido e marcado. O teatro quer se banhar nessas esperas da ação. Isso lhe interessa mais que a própria realização” (p. 460).

Já o jogo invertido é assim designado por Soloviev e Mokoulski (1980): “Quanto à ‘representação inversa’ (termo de inspiração ‘industrial’ que vem de: ‘inverter a corrente eléctrica’) é, no fundo um aparte: cessando, de repente, de figurar a personagem, o ator interpela o público diretamente, para lhe lembrar que não faz mais do que *representar* [...]” (p. 211).

Nicolai Kustov trabalhou com Meyerhold nos anos 30 e é o responsável pelo renascimento da biomecânica, após anos de aparente morte empreendida pela perseguição stalinista. Em 1971, Kustov é convidado a ensinar a biomecânica como disciplina optativa no treinamento de atores do Teatro de Sátira de Moscou. Em 1992, a biomecânica é inserida como disciplina obrigatória no Academia do Estado de Moscou (GITIS), tendo como professor o ator Gennadi Bogdanov, aluno de Kustov por vinte anos do Teatro de Sátira de Moscou.

Bogdanov não vê o trabalho com a biomecânica ensinado por Kustov como um laboratório, mas sim como um treinamento onde o processo tem um papel fundamental (Bogdanov, 2011, p. 157). Essencialmente prática, a educação do sistema biomecânico ¹⁵⁷ não é possível a partir de um levantamento meramente *arqueológico* como já fez Mel Gordon (1974), de modo que o presente estudo expõe apenas uma pequena parte do sistema, já que só pela prática pode ser revelada a sua verdadeira amplitude. Atualmente, Gennadi Bogdanov dirige o Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale, em Perugia/IT, e a partir de seus escritos adentra-se um pouco mais na

¹⁵⁷ Ver entrevista (vídeo) de Bogdanov a Francabandera, R. (2010). Conferir na bibliografia.

compreensão dos pressupostos da Biomecânica Teatral de Meyerhold. Nos comunicados do Centro, a biomecânica é assim apresentada:

Este sistema não se limita, porém, a dar bases técnicas aos atores, mas ensina a considerar, como fundamento da arte do teatro, a forma. Entendida como meio de fornecer ideias do artista para o seu público, o corpo tem que ter sempre a sua própria forma. Por esse motivo, o aluno, uma vez tendo aprendido os princípios de construção da ação (a técnica), terá que treinar-se para desenvolver sua linguagem corporal (a prática da técnica). Para tanto, Meyerhold, ao longo dos anos, organizou para os seus alunos até 150 partituras físicas fixadas com um tema, chamado assim, como em música ou dança, de 'Études' (estudos). Movimentos e formas codificadas são o treinamento mais elevado para um ator, porque ao mesmo tempo ajuda o aluno a manter viva a técnica e exercitar suas formas no espaço. Normalmente quando um sistema de teatro também inclui o estudo da forma, isso ajuda na constituição de uma interpretação unívoca. (*Storia della Biomeccanica Teatrale di Meyerhold'd*, s.d.)

Bogdanov (2011) relata que, no treinamento biomecânico realizado junto de Kustov, o acompanhamento do piano era constante. Em uma das demonstrações que os alunos de Kustov fizeram pode-se perceber a totalidade do trabalho realizado na biomecânica e tem-se a percepção da ideia que tinha Meyerhold sobre a educação artística de um ator: a demonstração incluiu “todo o processo de trabalho, do simples aquecimento ao trabalho acrobático, dos exercícios rítmicos àqueles com vários objetos. Enfim, foram demonstrados os *Études*” (p. 157).

Kustov, nos anos trinta, em entrevista que oferece a Lee Strasberg¹⁵⁸ – parte dela reproduzida no artigo de Bogdanov (2011) –, explica que a biomecânica contém elementos do Kabuki, da *commedia dell'arte* e do teatro shakespeariano; no entanto, a diferença fundamental entre o movimento clássico e o da biomecânica é que este último utiliza os joelhos como base (como no teatro japonês). Segue-se a seleção de alguns aspectos sobre a biomecânica declarados por Kustov (Bogdanov, 2011, pp. 158-159), nos anos 30, na entrevista citada acima:

- a escola de Meyerhold tem como principal característica ser subordinada à matemática e à mecânica;
- toda a produção de Meyerhold foi construída musicalmente, isso o motivou a criar a sua escola de formação;
- a teoria que sustenta a formação do ator meyerholdiano é o sistema dos reflexos de Pavlov: a partir dela encontram-se os movimentos mecânicos que devem educar o ator;

¹⁵⁸ Esta entrevista foi publicada em 1976 na revista *Scena* de setembro com redação de Fausto Malcovati e Giorgio Kraiski.

- a escola revela e constrói as leis do espaço e tempo cênicos e o corpo deve encontrar o seu lugar no espaço e tempo rítmicos (primeiro encontrar o centro de equilíbrio, segundo manter o corpo em uma determinada posição expressiva no espaço);

- depois de encontrar o movimento justo, ensina-se ao ator como pensar de maneira correta, aplicando a sua mente ao tema do estudo (é importante antes que o ator tenha temperamento);

- em relação ao reflexo, o ator começa a sentir a experiência, e o movimento correto e natural abre o caminho para um nível emocional;

- a música é construída com base no movimento rítmico e também na experiência emocional;

- a regra básica para alcançar o nível emocional e em geral para toda a atuação está na coordenação dos movimentos das mãos, da cabeça etc., e a base para o domínio da coordenação são o som, o movimento e o pensamento;

- o controle do ator está conectado com seus pensamentos, ideias e crenças, sendo a pantomima o elemento mais avançado da habilidade do seu trabalho, chamado mecânica social;

- o ator deve encontrar novos elementos para tornar completo o seu treinamento, conectando-se ao ambiente social que o circunda e ao pulsar da vida;

- o ator deve estar comprometido com a educação de seu público;

- tendo em conta que o movimento deve encontrar o seu lugar de direito tomamos o princípio *rakurz* (postura de localização, ponto de vista): é a posição do corpo no espaço que define o estilo e características nacionais.

Bogdanov (2011) complementa:

Aquecia-se com uma série de exercícios que incluem a corrida, os saltos, o controle das principais articulações do corpo, o alongamento muscular. A segunda fase era a do desenvolvimento e fortalecimento dos músculos e, particularmente, pernas, braços, abdômen e costas. Sucessivamente, realizavam-se exercícios acrobáticos com o peso corporal, em mesas e praticáveis, em primeiro lugar simples e gradualmente mais e mais complexos (incluindo saltos mortais, caminhar sobre as mãos, acrobacias em pares e em grupos). Em seguida, voltava-se a atenção para o equilíbrio: com a ajuda de eixos colocados em diferentes alturas praticavam-se exercícios de dificuldades diferentes (de uma simples caminhada até dançar, pular corda, fazer números de malabarismo com bolas, claves e círculos). Não faltavam exercícios rítmicos, incluindo o estudo de sapateado. Todo o trabalho, como mencionado anteriormente, era acompanhado por música ao vivo, para desenvolver a musicalidade de cada gesto. Todos os exercícios tinham uma finalidade específica: desenvolver o controle sobre o seu aparato físico e aumentar a consciência de suas ações. A última parte do treinamento era dedicado ao estudo e prática dos *Etudes* Clássicos de Biomecânica Teatral de Meyerhold. (p. 159-160)

Segundo Thais (2014, p. 52) o *étude* (estudo)¹⁵⁹ é um termo de origem francesa, já usado por Stanislavski, um meio (um caminho para chegar a um fim) de análise de ação cênica¹⁶⁰. Para a autora, “os *études biomecânicos* possuem um caráter processual e estão diretamente ligados ao modelo de improvisação da *commedia dell’arte*, que transcorre sobre um roteiro de ações, o *canovaccio*” (Thais, 2009, p. 148).

Os princípios que constituem o gesto teatral nunca foram explicitados de forma sistemática por Meyerhold, apenas por notas de seus assistentes. Como já se disse, só se compreende verdadeiramente a biomecânica através de uma longa prática de treinamento. No entanto, Bogdanov tenta remover alguns equívocos e esclarece que a biomecânica trabalha sobre os princípios da construção da ação. O escopo do trabalho do ator é entrar no processo da ação. O *étude*, “é um exemplo para o ator de como construir uma ação teatral do ponto de vista técnico” (Bogdanov, 2011, p. 160). Os princípios que constituem uma frase de ação são: o *otkaz*, ou a negação/recusa, é uma forma de preparação para a ação que virá, ou seja, para a próxima fase. O *possil* pode também ser traduzido por *envio*, ou o desenvolvimento da ação. O *tocka* finaliza, dando um ponto ao movimento. Pode-se entender essa estrutura a partir do modelo do reflexo, em intenção, realização, reação (Picon-Vallin, 2006, p. 76-77): a intenção (*otkaz* – fase intelectual: proposta pelo autor, o dramaturgo o encenador ou o ator), a realização (*possil* – ciclo de reflexos: volição, reflexos miméticos e vocais; movimento de todo o corpo e seus deslocamentos no espaço) e reação (*tocka* – atenuação do reflexo da vontade e preparação para nova intenção/nova fase da representação).

4.3 A musicalidade

A antiga União Soviética é berço de um rico patrimônio musical. Só para citar alguns compositores que figuravam no início do século XX: Stravinski (1882-1971), os pioneiros

¹⁵⁹ Stanislavski usava o *étude* como parte do processo criativo dos atores, de caráter improvisacional, sobre o método das ações físicas. Para Maria Thais, em Stanislavski o *étude* está colado ao texto dramático e em Meyerhold a abordagem se modifica e há um descolamento do texto, para incluir o *canovaccio*. No entanto, a oposição entre Stanislavski e Meyerhold não é tão clara como tem sido divulgada. Em realidade, ambos seguiram caminhos que, ao longo da vida, se complementaram diversas vezes. A pesquisa empreendida sobre o tempo-ritmo (Stanislavski) e a musicalidade (Meyerhold) na atuação são exemplos de complementaridade entre os dois investigadores.

¹⁶⁰ Ação é definida pelo diretor russo Anatoli Vassiliev a partir de uma tríade (física/movimento, verbal/palavra, psíquica/alma/comportamento do ator), ou seja, psicofísica, como chamou Stanislavski.

Rachmaninov (1866-1943), Prokofiev (1891-1953) e Schostakóvich (1906-1975). Além deles, grandes regentes de orquestra e uma música folclórica riquíssima fecham o quadro histórico no qual se banhou Meyerhold. Aliás, o século XX vai se caracterizar por um cada vez mais amplo conhecimento da música de outras culturas como, por exemplo, as músicas folclórica e oriental (Michels, 2007, p. 75). Meyerhold foi influenciado por essa pluralidade de estilos. Roesner (2014) o descreve como um “onívoro musical” (p. 75).

Meyerhold realizou uma pesquisa profunda sobre a ópera a partir do estudo das obras de Wagner, Appia, Craig, Fuchs e Hagemann. Em seu pensamento sobre a musicalidade no teatro há também influências de Jaques-Dalcroze, Duncan e Fuller, além da relação com inúmeros compositores colaboradores, como M. Gnessin (1883-1957), V. Chebalin (1902-1963), A. Glazunov (1865-1936), B. Asafiev (1884-1939), Prokofiev (1891-1953), entre outros. Robinson (1986, p. 287) enfatiza as trocas estabelecidas entre Meyerhold e os compositores com quem trabalhou, não só a importância da ópera para a criação de Meyerhold, como também a contribuição de Meyerhold para o campo da música.

A musicalidade em Meyerhold não é só um objetivo, mas também um meio de se alcançar a sua nova estética teatral, baseada na busca pelo anti-ilusionismo, tendo como modelo a estilização pela via do grotesco. Roesner (2014) salienta a musicalidade em Meyerhold como um veículo que provê ao treinamento do ator um propósito e forma claros: “precisão, um sentido altamente desenvolvido de tempo, habilidade física e um senso de criatividade improvisacional combinada com uma forte consciência da estrutura”¹⁶¹ (p. 74-75).

Por fim, a aproximação de Meyerhold a referências teatrais como a *commedia dell'arte*, os teatros orientais, o teatro elisabetano, o teatro do Século de Ouro espanhol, ajudam-no a desenvolver um conjunto de princípios de composição para o ator de alta complexidade. É, portanto, necessário atentar-se para o caráter dos conceitos musicais que se adaptam e se transformam ao transitarem para a prática e a teoria teatral. Por um lado, tem-se a música (como material) e por outro a musicalidade (como princípio de trabalho e criação), ou ainda, como distingue Picon-Vallin (2008, p. 29-34), a música audível e não audível como modelos para a atuação e a encenação. Ambos, como complementa Roesner (2014), “[...] têm um papel central no processo de conceitualização e produção de ensaios de Meyerhold e implicações para a sua

¹⁶¹ [...] precision, a highly developed sense of timing, physical ability and a sense of improvisational inventiveness combined with a strong structural awareness.

filosofia de treinamento. Com a ênfase no processo, Meyerhold toca em um conceito estético de música, contrastante com a modernidade focada no *resultado*, e o *trabalho musical* aproxima-se do entendimento de música como um processo criativo e educacional”¹⁶² (p. 61).

Picon-Vallin (2008, pp. 20-21) situa a obra de Meyerhold para além de um teatro musical, o qual, em sua acepção mais ampla, corresponde a todo gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais; em sua acepção mais estreita é um teatro em que ator e músico trabalham juntos (performance dialogada teatro/música, ou pequenas óperas), e ainda, em outra acepção, designa a equivalência entre música e teatro. Meyerhold apresenta um tipo de teatro musical no qual o teatro dramático e a música – audível e não audível – têm um papel essencial para valorizar, estruturar e aprofundar o espetáculo, as cenas, o texto, o movimento e o gestual. Não há equivalência; ao contrário, as relações entre música e teatro são extremamente variáveis e complexas: “Presente, a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo-lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual” (Picon-Vallin, 2008, p. 21).

O modelo musical é meio, também, de objetivar e precisar (quase matematicamente), a partir de seu vocabulário, o trabalho criativo do ator. Meyerhold insistia na necessidade de um ator com formação musical, visto que, por exemplo, usando termos da agógica musical para descrever a atuação, tais como *ritardando* ou *accelerando*, a margem para equívocos é menor. “Gosto desta terminologia, porque ela é de uma precisão quase matemática. A desgraça da nossa tecnologia teatral é de não dispor senão de noções e de termos aproximados” (citado por Gladkov, 1980, p. 316).

Meyerhold (1992, p. 271), em conferência de 1930 intitulada “A Reconstrução do Teatro”, lembra que o teatro não deve atuar somente sobre o cérebro, mas também sobre os sentimentos, de contrário seria uma sala de conferências. Dessa forma, a musicalidade passa a ser garantia para atingir todos os sentidos do espectador, fugir do naturalismo e da ênfase exagerada no texto e adentrar num universo estritamente teatral, composto na intersecção entre espaço e tempo. A música poderia precisar o movimento do ator e conferir-lhe a emoção necessária ao papel sem adentrar no psicologismo. O ator agia não apenas em consonância com ela, mas também – e

¹⁶² [...] *music (as material) and musicality (as principle of working and creating) play central roles in Meyerhold's process of conceptualizing and rehearsing production and have implications for his training philosophy. With this emphasis on process, Meyerhold taps into a music aesthetical concept that in contrast to modernity's focus on the result and the musical work leans towards understanding of music as an educational and creative process.*

preferencialmente após 1917 – em contraponto¹⁶³, criando um tecido de jogo atoral que se imbricava ao tecido da encenação. “Há uma evolução na história das relações entre teatro e música na cena meyerholdiana” (Picon-Vallin, 2008, p. 23), da fusão que tenta provocar a hipnose no espectador até “o desenvolvimento de uma estratégia de contraponto em que cada linha permanece autônoma, portadora de um sentido diferente, num conjunto de tipo polifônico que suscita emoções ativas e não procura criar qualquer tipo de encantamento” (Picon-Vallin, 2008, p. 23).

O processo de musicalização também alcançou a dramaturgia, dando surgimento a uma dramaturgia musical embasada em formas musicais como a sonata, suíte¹⁶⁴ etc. Meyerhold trabalhou sobre esse tema, dentre outros, com o compositor Prokofiev, em seu último espetáculo não concluído, Boris Godunov, intitulado seu “*opus 70 bis* para orquestra sinfônica” (Picon-Vallin, 2008, p. 41).

Para Meyerhold, o ator, improvisador nato – repete isso de 1914 a 1939 –, deve ter a música sempre como referência, é ela que o ajuda a calcular o tempo, que o orienta no espaço, que estabelece a economia da obra de arte e ordena o seu jogo. Para isso, Meyerhold como pedagogo sempre exigiu a presença da música para conscientizar o ator do tempo-ritmo. As notas sobre o trabalho de Meyerhold feitas por Gladkov (Meyerhold, 1980) confirmam a importância da música: “Escorado sobre o fundo rítmico da música a representação do ator torna-se precisa. O ator tem a necessidade do fundo musical para ter em conta o passar do tempo. Uma vez tomado este hábito, se é privado do fundo musical, medirá o tempo de outra maneira. A nossa escola exige do ator que ele desenvolva, além do dom de improvisar, o de se restringir” (pp. 279-280).

Nas aulas de Movimento Cênico ministradas por Meyerhold, figuravam, entre outros conteúdos:

¹⁶³ Picón-Vallin (1989) cita a ópera A dama das Espadas, de Puchkin-Tchaikovski, no Teatro Dramático de Leningrado, em 1935, como exemplo da teoria do contraponto aplicada à direção de atores meyerholdiana.

¹⁶⁴ A forma sonata (soar) era, na origem, composta para instrumentos de sopro ou cordas, com estrutura definida, tendo no formato clássico quatro movimentos, como as sonatas de Mozart (1. Movimento rápido; 2. Movimento lento; 3. Movimento dançante; 4. Movimento conclusivo energético). A forma sonata, quando destinada às grandes orquestras, dá origem à sinfonia, do grego *Syn* = junto e *Phóné* = sonoro. De caráter instrumental, embora L. Beethoven tenha introduzido o coral como na Nona Sinfonia, é usualmente composta em quatro movimentos e andamentos distintos e não há a presença de solistas. Dominou a música para orquestra nas épocas clássica e romântica. (Allorto, 2007, p. 123). A suíte era, originalmente, um conjunto de danças arranjadas para orquestra ou instrumentos solistas, encabeçada, geralmente, por uma abertura. No século XVIII, as suítes compreendiam as diversas danças da época: *sarabande*, *minuet*, *bourré*, etc. A Música Aquática, de Haendel, é um bom exemplo desse gênero. Na ópera é uma série de números orquestrais extraídos de uma obra determinada.

Os movimentos e o fundo musical. Diferenças entre os fundos musicais: na senhora Füller, na senhora Duncan e seus herdeiros (a psicologização das obras musicais), no melodrama, no circo e no teatro de variedades, nos teatros chinês e japonês. O desenho do movimento é sempre a música, ou a que realmente existe no teatro, ou a que é suposta, como se o ator cantarolasse enquanto age. O ator – de um lado é unido ao fundo musical que sempre o domina, de outro, tendo aprendido a manejar seu corpo e deslocá-lo corretamente no espaço segundo a lei de Guglielmo, compreende os encantos do ritmo cênico e quer brincar, como se estivesse em um quarto de criança. (Thais, 2009, p. 389).

4.3.1. Frases musicais, *Étude*, Contraponto e *Leitmotiv*

Picon-Vallin (1989, p. 41) encontra um paralelo com a construção das frases musicais na colocação de Koreniev (Arquivos, enunciados de Meyerhold sobre a biomecânica anotados por Koreniev, Fundo 963, I, 1338): "Da mesma forma que a música é sempre sucessão precisa de medidas que não rompem a integridade musical, nossos exercícios são uma sucessão de movimentos matematicamente precisos que devem ser precisamente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto" (Picon-Vallin, 1989, p. 41). O termo frase, em música, é adotado do vocabulário da sintaxe linguística e é resumidamente definida como "pequena secção de uma peça na qual a música, vocal ou instrumental, parece repousar naturalmente" (Kennedy, 1994, p. 267).

Enquanto na encenação se compunham grandes frases estruturadas no modelo musical, na composição do ator, Meyerhold pesquisa quais princípios poderiam reger a construção de uma frase de ação. O ator biomecânico Bogdanov (2011) cita "[...] os nomes dos princípios que constituem a frase da ação; *Otkaz*, *Possil*, *Tocka* ou *Stoika*. A cada um destes termos corresponde uma fase bem precisa do gesto teatral" (p. 160). Para Picon-Vallin (1989) a "técnica do *znak otkaza* (sinal de recusa)" (pp. 41-41), ou seja, o *otkaz*, que se refere à negação do movimento, é "definido em termos biomecânicos como fixação dos pontos em que começa, ou acaba um movimento, e visto, no conjunto do jogo do ator, como um movimento de curta duração em sentido inverso, opondo-se ao movimento geral ou à direção deste movimento" (Picon-Vallin, 1989, p. 40-41). Quando recuamos antes de avançar ou flexionamos antes de ficar em pé, estamos usando o *otkaz*. Segundo Meyerhold (1992) "o 'otkaz' pressupõe uma diminuição da tensão, é um anestésico" (p. 473). Picon-Vallin (1989) continua:

Este breve movimento facilita o trabalho do ator ao mesmo tempo que sublinha uma situação cênica, reforça a expressividade corporal, ou individualiza um estado psicológico. V. Bebutov, colaborador próximo de Meyerhold no início dos anos 20 recorda que, para ele, esta técnica de decomposição do movimento biomecânico está ligada ao conceito coreográfico de 'preparação' e associada ao bequadro (que em russo

também pode ser chamado de *znak otkaza*), ou recusa provisória de uma alteração ascendente ou descendente da nota, do suspenso ou do bemol. (p. 42)

Cada *étude* possui uma ou várias frases compostas, no mínimo de três fases-princípios: *otkaz* (preparação, negação), *possil* (envio, desenvolvimento) e *tocka* ou (ponto, encerramento). A essas três fases agrupam-se outros princípios complementares: *stoika* (fixar a postura), *rakurz* (ponto de vista), *tormos* (freio, controle) e *gruppirovka* (agrupamento do corpo em torno de seu centro).

O *étude* possui uma componente dramatúrgica, um tema, uma proposição muito precisa. Segundo Maria Thais (2014): “[...] por exemplo, o *étude A caça*, que teve como ponto de partida a imagem de um quadro e que anos depois se transformou no *étude biomecânico Disparando o Arco – são*, na verdade, sínteses de uma estrutura dramatúrgica, modelos de composição teatral, que o ator deve praticar e conhecer” (p. 52). Os *études* têm uma vasta tradição no teatro russo e objetivavam capacitar o ator para a improvisação com base em elementos técnicos precisos. Os *études* meyerholdianos “eram criados com base em uma ação dramática concreta, retirada de temas ou motivos simples (ou cotidianos), de pequenas histórias de aventuras ou, ainda, de alguma obra literária” (Thais, 2009, p. 148)¹⁶⁵.

Tanto a pequena frase *otkaz*, *possil* e *tocka* é baseada na métrica ternária quanto o *daktil* que o prepara. Todo o *étude* inicia e termina com o *daktil*, codificado por Meyerhold e colaboradores a partir da métrica ternária dos antigos pés métricos gregos. Segundo Ramires e Brito (2014):

A metrificação na Antiguidade aplicava-se à música, estabelecendo distintos ritmos, e à poesia, promovendo células rítmicas, oriundas da prosódia clássica, os chamados pés gregos. [...] os principais pés métricos do sistema quantitativo são: ‘pé jâmbico’, formado por uma breve e uma longa: / ∪ -/; ‘pé trocaico ou troqueu’, formado por uma longa e uma breve: / - ∪/; ‘pé espondeu’, formado por duas longas: / - -/; ‘pé dátilo’, formado por uma longa e duas breves: / - ∪ ∪ /; ‘pé anapéstico’, formado por duas breves e uma longa: / ∪ ∪ - / . (p. 62)

Meyerhold escolhe o pé dátilo – longa, breve, breve – para estruturar o início e o fim dos *études* biomecânicos. O *daktil* meyerholdiano é composto por uma fase longa – durante a qual o corpo do ator se estende ao máximo – e duas breves, compostas de dois movimentos iguais,

¹⁶⁵ É rico perceber o conceito de *étude* do professor de Meyerhold, Stanislavski, durante o sistema das ações físicas e da análise ativa. Segundo D’Agostini (2013): “Os *études* pode-se dizer que são micro criações, com início, meio e fim semelhantes a microespetáculos que faziam parte do processo de educação, formação e criação do diretor e ator criativos.” (p. 107).

durante os quais o corpo se reagrupa e relaxa. Para os études em dupla, o *daktil* cria um tempo comum e para os individuais cria um ritmo interno preciso. Além disso, o próprio *daktil* tem em si uma outra dinâmica ternária: imobilidade (posição neutra, atenta, concentrada, não passiva); preparação (corpo move-se ligeiramente até um desequilíbrio estável, está pronto para a ação); e ação (execução da ação). A ação, por sua vez, como já foi dito, também é composta de três fases-princípios que se repetem ciclicamente e são acompanhadas por três princípios técnicos que ajudam o ator a realizá-la da melhor maneira possível. Na concepção está o grotesco, que serviu não só para dotar os espetáculos de uma estética particular, como também embasou pedagogicamente a biomecânica: movimentos largos e exagerados ajudam os alunos a usar os princípios de forma mais clara e concentrada (Paternò & Quattrucci, 2012).

A sua experiência com a ópera teve o maior êxito em sua última obra, A Dama de Espadas, de Tchaikovski, no Pequeno Teatro de Ópera de Leningrado, em 1935, na qual o procedimento de divisão do libreto de Pushkin em episódios permitiu desvelar não só a composição baseada em frases musicais como os jogos de cena, por vezes, em contraponto com a melodia. Meyerhold (1980) havia experimentado longamente a encenação de óperas: “[...] na ‘Dama de Espadas’, procurei a liberdade rítmica do actor no quadro duma grande frase musical (a exemplo de Chaliapine); pretendi que a imagem, oferecida pelo actor e saída da música, fizesse com esta não uma relação métrica rigorosa, mas lhe correspondesse em contraponto, por vezes, mesmo, em contraste, que variava ou precedia a frase musical ou retardava sobre ela em lugar de a seguir em uníssono” (p. 256). O contraponto revela-se com força na obra do encenador-pedagogo, desde que empreendeu suas pesquisas sobre o grotesco: “O grotesco molesta o contraste, conscientemente criando a agudeza das contradições e jogando conjuntamente com sua particularidade” (Meyerhold, 2012, p. 211).

Na atuação se observa o jogo entre os opostos: revelar e esconder, tensão e relaxamento, rapidez e lentidão, intensidades *forte* e *piano* são usados para provocar e surpreender o espectador. Meyerhold transfere o princípio contrapontístico tanto para a criação atoral quanto para a criação da iluminação, cenografia, etc., Roesner (2014) conclui: “Contraponto, aqui, não é uma mera justaposição – ponto contra ponto – de significados, criação de contrastes, contradições e ironias no palco, mas é também uma desconstrução do teatro em unidades que correspondem aos intervalos musicais, ritmos e motivos, de modo que eles podem ser compostos

estruturalmente como contraponto, também”¹⁶⁶ (p. 94). Por fim, Roesner (2014) aponta o contraponto também como auxílio à estilização tão desejada pelo encenador-pedagogo.

Para a especialista Picon-Vallin (2008), Meyerhold, em sua encenação *O Inspetor Geral*, um marco nas relações entre o teatro a música, constrói os seus espetáculos de acordo com a escrita polifônica, que caracteriza a sua estrutura emocional e matemática. O uso do contraponto observa-se não só na construção da estrutura do espetáculo, mas também na estrutura da ação física e vocal dos atores relacionada a ele. “As leis do contraponto parecem reger certas seqüências. Meyerhold busca uma combinação, uma superposição das melodias, das partes, das vozes, mas de maneira que cada uma se desenvolva, a partir de uma linha principal determinada, pelas relações de intervalos, de acordo com movimentos contrários, paralelos ou oblíquos, em formas que se aparentam ao cânone ou à fuga, composições de estilos contrapontísticos de regras estritas” (Picon-Vallin, 2008, p. 32).

O contraponto, do latim *punctus contra punctum* (ponto contra ponto, ou, melodia contra melodia), tem sido suporte da composição por séculos e pode ser definido como a arte de combinar duas ou mais melodias simultaneamente¹⁶⁷. Existem muitos tipos de contraponto (por espécie, livre, imitativo, invertido) e não cabe aqui entrar nos detalhes da composição musical. Tragtenberg (2002) resume contraponto como “sons que se contrapõem simultaneamente” (p. 15), ou, basicamente, como “direcionamento melódico” (Tragtenberg, 2002, p. 15), em seu estudo do contraponto baseado na tonalidade. A técnica contrapontística se expandiu tanto quanto toda a teoria e prática musicais, sendo encontrada na música clássica, mas também no *jazz*. A partir de 1910 (*Grove Music Online*, 2001), o contraponto pode ser visto como o corolário da perda da importância da harmonia tonal.

Para a composição das frases de ação, Meyerhold procura também o trabalho minucioso sobre as pausas: “Nós nos desenvolvemos em um sistema tão complexo como é o cenário e devemos saber fazer pausas de ar em seu sentido musical. Quando lhes digo: ‘Caminhem, parem, marquem um novo ritmo’, vocês chocarão continuamente com obstáculos insuperáveis, por isso entre um movimento e o seguinte precisam fazer paradas oportunas, recorrendo a voltas ágeis e

¹⁶⁶ *Counterpoint, here, is not a mere juxtaposition - point against point - of meanings, creating contrasts, contradictions and ironies on stage, but is also a deconstruction of theatre into units that correspond to musical intervals, rhythms and motifs, so that they can be composed structurally as counterpoint, too.*

¹⁶⁷ Observam-se duas formas básicas de apresentação, segundo Tragtenberg (2002), a vocal e a instrumental. Esta técnica, com registros já no século IX, com a sobreposição do tenor sobre o *Cantus Firmus*, teve o seu apogeu nos séculos XVII e XVIII (Bach foi um dos seus maiores expoentes).

acentuações” (Meyerhold, 1992, p. 465). Sobre a montagem de Boris Godunov, salienta Meyerhold (1992): “Depois deste grito há um silêncio e a criança começa a leitura [...] Toda a sua oração deve soar numa mesma nota. Essa voz deve ser melodiosa, deve criar a sensação de uma espécie de canto. [...] Se requerer mais mistério nas palavras ‘Dimitri está vivo’, há que pronunciá-las *rallentizando*” (p. 593). Picon-Vallin (1989) acrescenta: “Talvez, mais do que tudo, Meyerhold tenha retirado de seu conhecimento do teatro oriental toda a importância que atribui à pausa no jogo do ator: ‘a pausa’, escreve Meyerhold em 1914, ‘não é ausência nem cessação de movimento, mas, como em música, ela guarda em si mesma um elemento de movimento’” (p. 44).

Outro recurso musical usado por Meyerhold, baseado no modelo operístico, é o *leitmotiv*. O uso do *leitmotiv* é exemplificado na atuação da personagem de Eraste Garine em O Mandato, de Erdman, no qual o impostor Paul é tomado de terror cada vez que tem de provar que é comunista. “Isso começa desde a exposição quando, tendo declarado: ‘eu sou do Partido’ é tomado pelo medo: de cócoras, deixa descair o tronco; a sua boca abre-se, as suas pupilas dilatam-se e os seus cabelos desgrenham-se. Esta cena e esta expressão repetem-se cada vez que ele se encontra na mesma situação e só nesse momento” (Meyerhold, 1980, p. 217).

4.3.2 Ritmo

No final dos anos 30, Meyerhold compara o encenador ao maestro de uma orquestra contemporânea, que sabe encontrar a liberdade rítmica no interior de um fragmento métrico. Quanto ao ator, ele é um dos instrumentos dessa orquestra e deve construir a sua partitura corporal-vocal sem destruir o desenho do conjunto cênico. Trabalha não só sobre os sons, mas também sobre os silêncios, não só sobre a métrica, mas sobre o conflito do ritmo com a métrica. O encenador deve descobrir a estrutura musical do texto, esse é um ponto de partida importante para o ator, que irá trabalhar sobre os espaços vazios no interior da composição cênica. A música, bem como a encenação, impõe uma autolimitação ao ator: autolimitação que dá rigor científico ao seu trabalho e, ao relacionar-se com a improvisação, estimula a imaginação e a liberdade artísticas.

Meyerhold refere-se ao uso do ritmo de forma fluída e livre. Era necessário que o ator encontrasse a liberdade rítmica no interior dos fragmentos de tempo. O ritmo, assim, se opunha à

frieza matemática da métrica e caracterizava o que o ator possuía de mais importante, o fogo da criação próximo ao modelo improvisacional da *commedia dell'arte*.

Costumo explicar o ritmo como qualquer coisa que luta contra, que se opõe à monotonia do metro. Portanto, um acrobata que trabalha no trapézio não utiliza os tons fortes e fracos, mas constrói a música de seus movimentos de tal forma que ela seja uma segunda partitura que, se fosse escrita com precisão, coincidiria totalmente ritmicamente, ou seja, criaria uma co-ritmia. Como traduzir isto na linguagem do ator? Se vocês criarem o hábito, em seus exercícios, de relacionar-se com um fundo musical, afinarão seus ouvidos de tal maneira que acontecerá a mesma coisa que ontem, quando os tempos de silêncio, de um exercício para outro, eram retidos em seus ouvidos como uma espécie de fluxo rítmico e vocês sentiam as pulsações musicais. (Curso de 19.11.1921 para os estudantes do GVVYRM – Ateliês Superiores de Estado de Encenação), (Pincon-Vallin, 1989, pp. 43-44).

Roesner (2014), seguindo os estudos de Brüstle *at al.*, aponta cinco características do ritmo na prática teatral de Meyerhold: ordem e movimento (o movimento é organizado ritmicamente – acontece no tempo – e segundo padrões reconhecíveis), mas também no que diz respeito aos graus de força física (tensão-relaxamento), à sucessão de diferentes formas (flexão, alongamento, rotação, etc.) e aspectos espaciais (extensão e direção de movimento), ao caráter processual do ritmo (atenção ao processo e não ao resultado), à intermodalidade da percepção rítmica (envolve visão e audição, o ritmo da fala, o movimento e a *mise en scène*), à percepção fisiológica e cognitiva do ritmo (a forma como o ator estrutura e conceitua a criação, baseado no desenvolvimento de um saber sobre o corpo – *embodied musicality*¹⁶⁸), e à ação física como efeito de distanciamento ou proximidade/afetividade (ritmizar é uma forma de desfamiliarizar). Segundo Wisnick (1989) a música encarna uma espécie de “infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda a ordem). O ritmo está na base de todas as percepções, pontuadas sempre por um *ataque*, um modo de entrada e saída, um fluxo de tensão/distensão, de carga e descarga. O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das percepções” (p. 29).

Em Meyerhold, o movimento plástico construído pelo ator está sempre subordinado ao ritmo e é capaz de criar as características mais marcantes das personagens e das cenas. Meyerhold fala do tempo (andamento, batidas por minuto em música) como importante para restringir a atuação dentro de limites precisos indicados pelo conjunto. O ator está em relação com o tempo da encenação, bem como está em relação com o tempo dos colegas de cena e do

¹⁶⁸ Musicalidade encarnada/corporificada.

público. No entanto, também está em relação com os diferentes ritmos do espetáculo, do cenário, da iluminação etc. Como na música, em que há uma inter-relação entre tempo, ritmo e métrica, no teatro, o ator se inter-relaciona com as outras materialidades da cena e com as diferentes proporções de tempo de cada fragmento. O encenador, como um maestro, rege o ator, que cria uma segunda partitura em relação àquela da encenação.

Tome um episódio em que se seguem um diálogo de 12 minutos, um monólogo de 1 minuto, um trio de 6 minutos, um conjunto *tutti* de 5 minutos etc. [...] Teremos as seguintes proporções: **12/1/6/5**, e são elas que determinam a composição da cena dada. É preciso que as **proporções** sejam estritamente observadas, mas isto não limita o momento de improvisação no trabalho do ator. É justamente uma **estabilidade temporal** precisa que dá aos bons atores a possibilidade de fruir daquilo que constitui a natureza de seu grito. Nos limites dos 12 minutos, há a possibilidade de realizar **variações e nuances** na cena, de experimentar novas técnicas de jogo, de buscar novos detalhes. Proporções no interior da composição de conjunto e jogo *ex improviso*, tal é a nova fórmula dos espetáculos de nossa escola. (Gladkov citado por Picon-Vallin, 1989, p. 48).

Segundo Levitin (2013, p. 23-25), o ritmo refere-se às durações de uma série de notas (figuras musicais) e à forma como se agrupam em unidades. O tempo, em música, descreve a velocidade/andamento ou a pulsação global de uma peça (as batidas do pé ao acompanhar uma peça musical), e a métrica é o modo como as figuras musicais se agrupam ao longo do tempo (valsa em grupos de três – forte, fraco, fraco –, marcha em grupos de dois ou quatro – forte e fraco, ou forte, fraco, fraco, fraco), é a organização dos ritmos em grupos de figuras musicais de diferentes durações e ênfases. “Ritmo, métrica e andamento são conceitos que se relacionam uns com os outros e que frequentemente se confundem. Sucintamente o tempo refere-se à duração das notas, o *andamento* refere-se à velocidade de uma peça musical (a velocidade a que devemos bater o pé para acompanhá-la), e a *métrica* refere-se tanto à diferença entre bater o pé com força ou levemente como ao modo como estes batimentos fortes e leves se agrupam formando unidades maiores” (Levitin, 2013, pp. 64-65).

Por exemplo, a métrica ternária que compõe a frase da ação biomecânica – preparação, ação e conclusão (*otkaz, posil e tochka*) – quando estabelecida em relação flexível é, segundo Roesner (2014), a base da distinção entre ritmo e metro em Meyerhold. Assim, Meyerhold trabalha o tempo com o ator e relaciona-o com o ritmo para suscitar emoções e dar ênfase a situações. No espetáculo Professor Bubus encontra-se um exemplo, no ator Okhlopkov, do uso do tempo:

Mostrava-se, aqui e ali, em ‘grande plano’ o jogo dum rosto, de mãos, de pernas, do dorso, jogo que, de um plano mímico, se transpunha sobre o plano tempo. Em ‘Boubouss’, este processo foi explorado a fundo. Foi lá que se revelou o ator de tempo

Okhlopkov, que continuou, até agora, quase exclusivamente, o único desse gênero. Ele representa ‘no tempo’, com os seus segmentos nas suas longas e as suas breves. Foi assim que construiu o papel do general Berkovetz em ‘Boubouss’, inteiro nas suas alternâncias. Acumuladas, dão a impressão de sentimentos: alarme, alegria, desespero, concupiscência, o jogo mímico só intervindo como um material auxiliar. [...] Eis um outro exemplo. Nos bastidores um ruído surdo. Interroga-se o general: ‘O que é?’ Ele levanta bruscamente a cabeça (o seu costumado começo de acção): 3 segundos. A sua mão afunda-se na algibeira, lentamente, sai e eleva-a até ao queixo - gesto distraído que figura a reflexão: 5 segundos. Atravessa lentamente a cena, executando: 15 segundos. Volta lentamente no outro sentido: 25 segundos. ‘O canhão!’, anuncia ele bruscamente – sinal para a descarga: 5 segundos. Enfim, a descarga: 2 segundos. O facto de estudar é dado pelo tempo e não pela mímica (segundo os clichés cênicos, ele deveria ter posto a mão em concha no ouvido, inclinar o busto e a cabeça, ou colar a orelha à parede ou à porta). A expressividade é, portanto, substituída pelo tempo. (Meyerhold, 1980, p. 219)

Meyerhold ao longo de suas pesquisas solicita mais e mais aos atores que encontrem a liberdade rítmica no interior dos fragmentos de tempo, ou seja, a liberdade dentro dos tempos estipulados pela encenação. O ritmo tem a ver com a criação do ator propriamente dita, a sua capacidade de improvisar dentro de uma estrutura. Não raro, para tanto, os elementos dinâmicos (alterações na intensidade) são solicitados para criar o ritmo dentro da métrica (momentos, fragmentos) do espetáculo, favorecendo, por exemplo, a criação do caráter dos personagens. Improvisação e autolimitação é a fórmula buscada. Uma não vive sem a outra. Restringindo-se apenas a seguir a métrica, o ator não será capaz de improvisar ao máximo. Explorando somente o ritmo, deixará de se relacionar com o conjunto e não haverá coerência entre o todo e as partes da obra. O ator tem de ser capaz de criar dentro das restrições impostas pelo conjunto e sempre nos tempos estabelecidos pela encenação, mas isso não significa que o ator não tenha liberdade de criação. É necessário atentar-se para a cronometragem do espetáculo: “Esta cronometragem deve estar colada na parede [...]. Quando a obra está em verso, esse verso mantém a tensão do ator. Porém, se de prosa se trata, esses sete minutos podem facilmente transformar-se em doze. [...] A arte do ator é, em seus princípios, uma arte de improvisação. [...] Sou partidário disso. Porém dentro de alguns marcos. Marcos de tempo e de estilo” (Meyerhold, 1992, pp. 352-353).

No projeto de encenação de Boris Godunov, de Pushkin, Meyerhold propõe aos atores, nas notas de leitura (1936), que façam soar as palavras sem perder a dinâmica musical (Meyerhold, 1992): “Sem gritos [...] Não me refiro à sonoridade do valentão que grita e quebra o prato. Quero sonoridade. O bom violinista pode tocar *pianíssimo* e, ao mesmo tempo, ter sonoridade [...]” (p. 592).

Mas não só as alterações de intensidade (dinâmica) são fundamentais para a constituição do ritmo, também os elementos agógicos, que alteram ligeiramente o andamento e auxiliam na

expressividade do ator. Meyerhold dá um exemplo do compositor Naprávnik sobre como ligar-se de forma mais eficiente ao espectador pelo *ritenuto*, figura que retarda o andamento de uma peça musical: Naprávnik “quando a sala escutava com atenção alargava o *ritenuto*, porém se a sala era mais abúlica, como no teatro Marinski, onde alguns vinham comer caramelos, o diretor só desejava entregar rápido a batuta, fechar a partitura e correr pra casa. Aqui o estado da sala também os obriga a fazer uma interpretação distinta; o que importa é o ambiente, para que a sala inteira ecoe o suspiro dramático-musical” (Meyerhold, 1992, p. 469).

Os elementos da dinâmica musical, o jogo com as intensidades, auxiliavam, também, a organização da encenação, como no Ato IV de A Dama das Camélias (1934), de Alexandre Dumas Filho. Abaixo o esquema dinâmico do espetáculo explicitado em carta ao compositor V. Y. Shebalin, em 1933:

MAIOR
8 compassos *forte (f)*
16 compassos *piano (p)*
8 compassos *f*
MENOR
16 compassos *p*
8 compassos *p*
8 compassos *p*
MAIOR
8 compassos *f*
16 compassos *p*
8 compassos *fortississimo (fff)* (Meyerhold, 1992, p. 573)

Meyerhold ainda fala sobre o par encenação e atuação em termos musicais de relação entre harmonia e melodia: “Servindo-me de comparações doutra natureza, poderei dizer que o jogo dos actores se apresenta como uma melodia, e a encenação como uma harmonia” (Meyerhold, 1980, p. 311). Melodia é uma sucessão de notas (figuras musicais), de alturas variáveis, com uma forma organizada e reconhecível. Kennedy (1994, p. 449) resume: a melodia é horizontal (as notas são ouvidas consecutivamente), ao contrário da harmonia que é vertical (as notas soam simultaneamente). A melodia é influenciada pela harmonia, e cada cultura a organiza de acordo com as suas convenções. O ritmo é também um fator importante, e pode ser considerado um elemento diretor na execução de uma melodia, tanto que a alteração do ritmo pode levar à descaracterização de uma melodia. “Só compreendi a arte dos jogos de cena depois de ter aprendido a harmonizar a trama melódica do espectáculo, isto é, o jogo dos actores. Anotem esta fórmula para o nosso futuro manual: o jogo do actor é a melodia, e o jogo de cena a harmonia

[...]” (Meyerhold, 1980, p. 316). Roesner (2014) aponta para a função metafórica das relações entre melodia-harmonia e atuação-encenação:

Aqui, é um uso metafórico das noções de melodia e harmonia que solicita Meyerhold, de uma maneira particular, para conceituar a relação entre atuar e dirigir. Pensando na atuação como a melodia e a *mise en scène* como a harmonia a serem compostas ou arranjadas pelo encenador ele foca a atenção do diretor para uma vasta gama de relações entre os elementos musicais e teatrais; a sua coerência estrutural, a correlação rítmica, e a natureza homofônica ou polifônica, e reduz a importância da função meramente semiótica ou predominante de contar uma história¹⁶⁹. (p. 79)

O trabalho sobre o jazz também foi marcante em Meyerhold. A atriz Maria Babanova, segundo Gausner e Gabrilovitch (Meyerhold, 1980), transportou para a cena de Professor Bubus os processos dos jazzistas¹⁷⁰:

Em lugar de representar a personagem segundo as realidades indicadas pelo papel, e sem desenvolver o seu plano psicológico, limita-se a acompanhar de mímica e de gritos estridentes a melodia do espetáculo composta por trechos de música, o ritmo do movimento dos parceiros e as combinações das suas réplicas longas e breves. Em ‘Boubouss’, a primeira alta comédia do nosso tempo, nenhum dos actores fala com a sua voz natural: o timbre de cada um é fixado a uma certa altura musical; o da Babanova é um grito estridente. Ela conserva-o também nas outras peças. Babanova ilustra invariavelmente o seu grito dum gesto sincopado, o do tocador de jazz. Ela não canta a melodia, torna-a uma sucessão de gritos acompanhados de pequenos saltos. Retoma, também, um outro processo do jazz: a passagem do piano ao forte marcado por um golpe repentino e um grito. Renova, assim os jogos de cena e o diálogo. (p. 218)

Por último, é importante a relação de partilha estabelecida entre Meyerhold e Gnessin nas pesquisas relacionadas à voz para o ator. A classe de Leitura Musical do Drama, ministrada pelo compositor Gnessin no Estúdio de Meyerhold, em 1914, na rua Borondiskaia, visava reconhecer a base musical da fala, fortalecer e conscientizar os alunos do sentido de ordem inerente à arte. Ensinava-se, dentre outros conteúdos:

¹⁶⁹ *Here, it is a metaphoric use of the notions of melody and harmony that prompts Meyerhold to conceptualize the relationship between acting and directing in a particular way. Thinking of acting as the melody of a theatre performance, and the mise en scène as the harmony to be composed or arranged by the director opens the director's attention to the wide range of musical relationships between theatre elements; their structural coherence, rhythmical correlation, and homophonic or polyphonic nature, and de-emphasizes their merely or predominantly semiotic function of telling the tale.*

¹⁷⁰ É importante salientar que Meyerhold trabalhou tanto com a música clássica quanto com o jazz, que, marcado pelos hábitos musicais dos afro-americanos, dava importância à improvisação e trazia uma grande liberdade rítmica. Aguiar e Borges (2004) apontam sete elementos que conduziram ao desenvolvimento do jazz e do blues: “- Pergunta/resposta (o *leader* canta a frase e soa como um eco pelo resto do grupo), - Repetição do refrão (semelhante ao refrão ou *chorus* dos hinos das igrejas); - *Chorus Format* (improvisar sobre uma forma completa); - Tradição harmônica de algumas tribos (inclui progressões da tônica, sobre-dominante, e dominante (I-IV-V), que são compatíveis com as progressões harmônicas da tradição Europeia); - *Spirituals* e *Hollers* Campos (conteúdo e comunicação emocional); - *Ring Shout* (recriação de uma dança); - *Riff* (uma pequena frase melódica que é repetida com diferentes acordes numa progressão harmônica)” (pp. 125-126).

O estudo das leis do ritmo e das melodias, e sua aplicação à leitura de versos. O ritmo e o metro. A relação de duração e de expressão das notas. O ajuste das notas. Ruptura no tecido musical (pausas). Expressividade dos intervalos.

Interpretação musical dos ritmos poéticos. A notação dos versos através dos signos musicais. O *meio-acento* e o *triolet*¹⁷¹. Aplicação de ritmos complexos. O *meio-acento* no verso e na música. Os pés líricos. A métrica antiga. Alongamentos.

O estudo da técnica da leitura musical. As entonações naturais. Diferença entre leitura e o canto. Técnicas de alongamento¹⁷² na leitura: *glissando*¹⁷³ e nota de transição. Leitura rítmica e musical. (Thais, 2009, pp. 387-388)

Salienta Picon-Vallin (2008), sobre a montagem de *O Inspetor Geral*: “uma espécie de *jazz-band*” (p. 29), em que tudo soa, e os personagens são enfatizados em sua animalidade: “É preciso encontrar as transições, as passagens, os deslocamentos de uma tonalidade a outra que compõem um fluxo sonoro contínuo. É preciso encontrar também as zonas de ruptura, as modulações. O texto é tratado como um material musical” (Picon-Vallin, 2008, p. 29). A pontuação do texto é inteiramente revista, “trata-se, portanto, de uma instrumentalização sonora, transposição oral de um texto escrito: repetição de certas palavras, combinação das palavras com os ruídos, gemidos, onomatopeias, gritos, gargalhadas” (Picon-Vallin, 2008, p. 29). O ator, enfim, completa Picon-Vallin (2008), “transforma sua palavra em canto, de todo modo, situa seu discurso na fronteira entre o falado e o cantado” (p. 34).

Nesse ponto é interessante o que colocam Paternò e Quattrucci (2012) sobre o uso da palavra pelo ator. Só depois de dominada a partitura de forma precisa e consciente pode-se chegar ao texto. Meyerhold decretou o fim da criação sincronizada entre a partitura física e a vocal de modo que a atuação fosse a união de dois níveis diferentes (físico e vocal) que pudessem ser compostos de várias maneiras, potencializando a expressão artística do ator.

4.4 Breve síntese sobre a musicalidade em Meyerhold

Em comparação com Appia, a musicalidade em Meyerhold se torna um elemento muito mais explicitamente construtivo da performance teatral. Appia procurou controlar a fiel transição

¹⁷¹ Termos que designam ornamentos (floreios) da linha melódica. *Triolet* é também uma forma poética (Nota Maria Thais).

¹⁷² Parece ser a elaboração da leitura musical, da performance a partir das notas escritas, por meio desses ornamentos (Nota Maria Thais).

¹⁷³ O *glissando* (it. derivado de *glisser*, escorregar) é um efeito obtido em instrumentos de corda, teclado, sopro e canto que consiste em saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção de sons intermediários (Dourado, 2004, p. 148). É produzido, no teclado, deslizando velozmente as unhas sobre as teclas (Allorto, 2007, p. 74).

da página para o palco através da música ou da musicalidade. Meyerhold usa seu senso de musicalidade para desconstruir, remontar e construir a performance, de *toda a composição* nos mínimos detalhes (Roesner, 2014, p. 77).

Há também uma forte influência do cinema mudo, especialmente Charles Chaplin, que assegura a validade de suas investigações no campo da atuação musical, da improvisação levada pela música. Um dos membros do elenco de Professor Bubus, Erast Garin, descreve isso como *agir pela música*. A dança também o ajuda, como em Appia, a entender a relação espaço-tempo e a fuga do gestual imitativo e realista. O ator de Meyerhold é um verdadeiro artista, agente de uma sociedade que deve ser reconstruída; trabalha em colaboração e é também autor.

Meyerhold possuía um grande domínio de conteúdos referentes à teoria musical, fato que torna a compreensão total de sua obra de difícil apreensão para os não músicos. As suas pesquisas, tanto no campo da encenação quanto da pedagogia da atuação, são amplas e complexas e há ainda muito por se descobrir. As suas investigações em torno da musicalidade – e da música – estão ditadas pela urgência em educar o ator tanto para a precisão e a disciplina, quanto para dotá-lo da emoção necessária para animar a forma sem adentrar no psicologismo¹⁷⁴. Como resume Meyerhold (1992), em texto de 1939: “Não esqueçamos que o teatro é ainda muito pobre, comparado com outras artes. Estamos assimilando continuamente coisas de outras artes: da música, pintura, escultura, arquitetura etc. [...] O que fazemos é apropriamo-nos das leis que regem outros ramos da arte, porque neste aspecto não somos independentes” (pp. 351-351)

Da fase pós revolução pode-se depreender alguns pensamentos a respeito do trabalho do ator que complementam o que já foi antes descrito¹⁷⁵:

- “Se a improvisação está ausente do seu papel é porque o actor parou no seu crescimento” (Meyerhold, 1980, p. 275). O ator deve saber o que é a improvisação e como construí-la e organizá-la. O seu trabalho necessita de uma certa ordem, uma partitura que organize a sua atuação. É preciso que o ator entenda a própria partitura, através de anotações convencionadas para esse fim. No entanto, junto à improvisação deve haver autorrestrrição para que o ator alcance o domínio de seu papel;

¹⁷⁴ “O ator necessita de sua emoção, não de sentimentalismo barato e patológico” (Meyerhold, 1992, p. 470).

¹⁷⁵ O resumo segue algumas conferências e recolha de estudos sobre o trabalho de Meyerhold. A primeira é de 1925 sobre a montagem de O Professor Bubus (Meyerhold, 1992, pp. 448-476); seguem, em 1926, O ator e seu Ofício (Meyerhold, 1980, pp. 200-201); em 1927, A Arte do Diretor de Cena (Meyerhold, 1992, pp. 247-257); Problemas Internacionais do Teatro, de 1936 (Meyerhold, 1992, pp. 329-330); e Meyerhold Fala (Notas de Gladkov sobre Meyerhold) (Meyerhold, 1980, pp. 273-318).

- O ator deve saber a diferença entre métrica e ritmo, entre *legato* e *staccato*, perceber a diferença de um gesto grande e um pequeno, que leis regem a coordenação do corpo e dos objetos que tem em suas mãos, o corpo e o cenário, as leis da dança, dos movimentos acrobáticos, das palavras ditas com e sem movimento;

- A canção e a dança popular devem ser vitaminas para o artista de teatro. Saber dispor o corpo no espaço é uma lei fundamental para o ator. O ator traz o seu material, revisa-o com o dramaturgo e o diretor, organiza-o para o público e, por fim, pelo jogo improvisacional, se converte em autor e diretor;

- Conhecer escritores, músicos e pintores alarga o horizonte dos atores e evita que caiam no conservadorismo e no corporativismo. O ator, sendo um artista, deve sempre dar a sua própria visão do mundo, qualquer que ela seja. A arte deve aproximar-se da técnica procurando as suas afinidades e interações.

Capítulo 5 – Antonin Artaud

Antonin Artaud nasceu em 1896 e teve um papel fundamental na revolução sobre a fazer e o pensar teatral empreendido no século XX. Artaud desenvolve, em sua obra *O Teatro e seu Duplo*, escrita entre 1931 e 1935 e publicada pela primeira vez em 1938, as bases teóricas de seu Teatro da Crueldade, tarefa que se estenderá até à sua morte em 1948. Internado em manicômios inúmeras vezes e desacreditado pela maioria das pessoas, escreve a segunda fase de textos sobre o teatro entre 1945 e 1948, após a saída do manicômio de Rodez. Dessa fase fazem parte inúmeros textos para transmissão radiofônica¹⁷⁶, bem como ensaios e cartas que revelam outra visão de Artaud sobre o teatro, chamada de segundo Teatro da Crueldade por Marco De Marinis (1999)¹⁷⁷.

Na obra *O Teatro e seu Duplo*, Artaud manifesta que o teatro deve organizar todos os seus elementos materiais e construir uma espécie de alfabeto simbólico que conduza a sensibilidade, de forma segura e eficaz, a um estado de percepção aprofundada. Esse teatro, reflexo do ritual e da magia, de acepção religiosa e mística, tem como objetivo atingir os sentidos e fazer o pensamento agir, procurando as correspondências entre seus elementos simbólicos e todos os órgãos em todos os planos. O Teatro da Crueldade foi criado, segundo Artaud (1989), “para restituir ao teatro uma noção ardente e convulsionada da vida; e é neste sentido de um rigor violento, de uma extrema condensação dos elementos cênicos, que a crueldade sobre que assenta este teatro tem de ser entendida” (p. 119). A crueldade é uma necessidade de vida em Artaud.

Ao explicitar sua teoria, Artaud deixa claro que esse trabalho está sempre em processo, de contrário estaria morto. Atacando o teatro europeu da primeira metade do século XX, Artaud entende que o teatro ocidental, tal qual se apresenta, afastou-se da verdadeira natureza e, a exemplo da mais alta noção de cultura, deve ser regido pela ação e não extrair pensamentos de tudo o que age. A verdadeira cultura não se separa da vida, é regida por ela. Vida entendida não como o exterior dos fatos, mas como um “cerne frágil e variável” (Artaud, 1989, p. 15). O teatro

¹⁷⁶ Consideram-se ensaios compostos em 1945: *Le retour de la France aux principes sacrés e L'âme théâtre de Dieu*. Um artigo publicado e escrito em 1946 – *Le théâtre et l'anatomie*. Cinco textos para leituras públicas, o primeiro para ser lido na Galeria Pierre (jul/47): *Aliéner l'acteur e Le théâtre et la Science*. Estes três últimos textos confirmam, segundo De Marinis, a existência de um segundo Teatro da Crueldade. Também consideram-se vários textos compostos para transmissão radiofônica incluídos sob o título: *Pour finir avec le jugement de Dieu*, que inclui o poema *Le théâtre de la Cruauté*; Cartas a Jean Paulhan, em 1º de outubro de 1945 e a Paule Thévenin, em 25 de fevereiro de 1944; além de duas cartas a Henri Parisot.

¹⁷⁷ Conforme exposto em conferência proferida em 1997, no VI Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino.

pelo qual Artaud clamava era um teatro capaz de recuperar a poesia perdida pela civilização ocidental.

Susan Sontag (1986), analisando a obra de Artaud, lembra o modo feroz com que ele atacou o teatro europeu de sua época e destaca suas prioridades:

Ao reivindicar um teatro no qual o ator verbalmente orientado da Europa seria novamente treinado como um ‘atleta do coração’, Artaud revela seu gosto inveterado pelo esforço espiritual e físico – pela arte enquanto provação. O teatro de Artaud é uma máquina tenaz na transformação das concepções da mente em eventos inteiramente ‘materiais’, entre os quais encontram-se as próprias paixões. Contra a velha prioridade secular de que o teatro europeu deu às palavras os meios para a comunicação das emoções e ideias, Artaud deseja mostrar a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias – nos corpos dos atores. O teatro de Artaud é uma reação ao estado de subdesenvolvimento no qual os corpos (e as vozes separadas da fala) dos atores ocidentais permaneceram durante gerações, bem como a própria arte do espetáculo. (p. 30)

O teatro, para Artaud, não deveria tratar do estado moral e psicológico da sociedade atual, mas sim de algo superior e secreto, onde a poesia é revelada a partir das materialidades da cena. O teatro deveria ser orientado pelo encenador, pois esse é capaz de organizar os meios de expressão da cena – música, dança, artes plásticas, pantomima, entonações, arquitetura, iluminação, cenário, gesticulação, mímica – e os fazer dançar no espaço (Artaud, 1989, p. 44). O teatro total buscado por Artaud deveria transformar o humano como o alquimista transforma os materiais, com extrema acuidade.

Artaud ataca, sobretudo, o teatro estereotipado existente na Europa de seu tempo, a ausência de vida na cena teatral, o encarceramento do teatro na literatura e a falta de preparo dos atores. Escreve Artaud (1989):

[...] o teatro pareceu-me uma espécie de mundo gelado, com os artistas de músculos contraídos, entre gestos que nunca mais servirão para nada, entoações sólidas que estão já a desfazer-se, uma música reduzida a uma espécie de enumeração cifrada cujos sinais começam a esmorecer, determinadas explosões luminosas também enregeladas e que correspondem a vagos vestígios de movimento; e em torno de tudo isso um espantoso voltejar de homens vestidos de negro que zaragateiam entre si por causa das receitas, num limiar de uma bilheteria em atividade efervescente. Como se o mecanismo do teatro se reduzisse assim a tudo que o cerca; e, justamente por isso e porque o teatro está reduzido a tudo o que não é teatro, o ar que dele dimana tresanda nas narinas de pessoas de bom gosto. (p. 44)

Suas ideias evoluíram nas décadas seguintes com uma força nunca esperada e, mesmo apresentando resultados práticos pouco substanciais – como artista foi prolífero, mas teve

dificuldades em desenvolver seus projetos¹⁷⁸ –, o seu Teatro da Crueldade foi continuado por encenadores e pedagogos teatrais, transformando o modo de fazer e entender o teatro ocidental contemporâneo. O grito de Artaud buscou o teatral no teatro de sua época, exigiu a criação continuada e severa em torno dos elementos teatrais, trabalhando no domínio dos gestos, dos sons. A reivindicação de Artaud ainda continua a ecoar: “Não posso deixar de afirmar que o domínio próprio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico. [...] Não se trata de suprimir a palavra, no teatro, mas de lhe alterar a finalidade e especialmente de reduzir a posição que ocupa” (Artaud, 1989, p. 69-70).

Há na afirmação de Artaud um conhecimento profundo sobre a civilização ocidental que engendrou, pouco a pouco, uma separação abissal entre o corpo e a mente. Uma cultura a serviço apenas do intelecto que deixou de lado a cultura da presença. Artaud entende que não basta retirar a palavra, mas dar-lhe outra significação, fazê-la ter corpo e volume. José Gil (1997) comenta:

A busca da presença marcou a busca da filosofia ocidental, a sua metafísica, até os nossos dias; poderíamos acrescentar: e a do Oriente, com uma só diferença – e notável – o Oriente conservou o corpo como um meio de ação direta da produção da presença, enquanto o Ocidente, a partir de um certo momento da sua história, perdeu toda a ligação visível com o corpo. É sem dúvida porque o Ocidente produziu uma civilização que, mais do que qualquer outra, diversificou a exploração das energias do corpo, utilizando-o para toda a espécie de fins sociais, institucionais ou privados, ao mesmo tempo, mais que qualquer outra, perdeu a presença para si mesmo dos corpos individuais e do corpo comunitário. (p. 84).

5.1 Artaud e as disposições sensuais

Em *O Teatro e seu Duplo*, Artaud solicita um teatro sensorial e pede que os espectadores sejam introduzidos na cena teatral como se esta fosse a própria essência da música. Esse pensamento, que percebe a musicalidade como sinônimo de arrebatamento metafísico – mas,

¹⁷⁸ O grupo Teatro Alfred Jarry foi fundado em 1926 por Antonin Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron, que escolhem a estética da provocação e do humor corrosivo, bem ao gosto da peça *Ubu Rei*, de autoria do dramaturgo que deu nome ao grupo. Em pouco mais de dois anos de existência escreveram vários manifestos, textos e ensaios entre 1926-1930; dois projetos de encenação, *A Sonata dos Espectros*, de Strindberg, e *O Golpe de Trafalgar*, de Vitrac. O Teatro Alfred Jarry encenou: *O sonho*, de Strindberg (1928), e *Victor ou as Crianças no Poder*, de Vitrac (1929). O primeiro manifesto do Teatro Alfred Jarry expõe as bases do Teatro da Crueldade. Como ator de teatro, Artaud teve um início brilhante, logo que chegou a Paris em 1920, e trabalhou com os melhores de sua época – Dullin, Pitoëff, Lugné-Poe. No entanto, já nessa época apresenta-se insatisfeito com o teatro e demonstra instabilidade emocional. Em 1924 abandona a carreira de ator e volta-se ao cinema e ao movimento surrealista. No cinema ocorre algo muito semelhante e, depois de participar de inúmeros filmes, em 1935 abandona-o completamente após um imenso fracasso. Ainda desenhou figurinos e cenários, escreveu roteiros, críticas e peças de teatro, foi encenador e, em todos esses projetos, o início parecia anunciar um bom futuro, mas acaba por desastrosamente ser afastado das atividades, muitas vezes por escolha própria. O empreendimento do Teatro Alfred Jarry gerou inúmeros escândalos que levaram Artaud pouco a pouco ao isolamento. (Virmaux, 1978).

lembrem-se, uma *metafísica em atividade*, a exemplo dos teatros do oriente –, entende que o teatro é a expressão poética sensorial que está “para além do alcance da linguagem falada” (Artaud, 1989, p. 37).

A dança, ao contrário da linguagem articulada, como lembra José Gil (2001, pp. 104-106), a princípio nada significa. Uma palavra ou proposição está sempre inserida em um determinado contexto e quando pronunciada remete-nos a este horizonte de sentidos. Por outro lado, a dança não nos remete a um horizonte de sentidos comparável à exatidão das palavras e sentenças, no entanto, comunica eficazmente, mas de forma diferente e singular. Dessa maneira, “todo o sentido explícito de um gesto supõe um sentido inconsciente do qual a noção de horizonte (de sentidos) já não pode dar conta. ‘Como se apreende o sentido de uma maçã? Comendo-a’, escreve Fernando Pessoa. Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentidos com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente [...]” (Gil, J., 2001, p. 105).

O que o teatro pode retirar das palavras, segundo Artaud (1989), em seu Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, são as possibilidades além delas mesmas. É nesse ponto que entram as entonações particulares, os sons, os gritos, tudo que expande a ideia para além do espírito¹⁷⁹; o poder “de acção dissociante e vibratória sobre sensibilidade” (Artaud, 1989, p. 88). Segundo Roesner (2014):

A insistência de Artaud na ‘disposição especificamente física do teatro’ está, portanto, fortemente conectada ao sentido de uma musicalidade ou ‘condição musical’ do teatro e parte de uma visão transcendental da função do teatro, não muito diferente da compreensão de Appia. Bastante em contraste com Appia, no entanto, a musicalidade não é um veículo para uma forma harmônica e uma autoiluminação, mas a expressão de um profundo desconforto do eu no mundo, enquanto, ao mesmo tempo, celebra o ‘gozo’ do corpo, da alegria e do excesso. Como o grito, que Artaud usa como uma metonímia do teatro, pode ser uma expressão de ‘triunfo ou dor’. Em suma, pode-se, talvez, chamar a abordagem da musicalidade no teatro de Appia como fundada em um conceito apolíneo e a de Artaud em um conceito dionisíaco¹⁸⁰. (p. 109)

¹⁷⁹ Artaud questiona o espírito/inteligência como centro motor do ser humano, como é descrito em texto recuperado por amigos e publicado na revista *Lettres Françaises*, em 1965, por Jean Pierre Faye, intitulado *Artaud Visto por Blin*. Artaud (citado por Virmaux, 1973) descreve: “Mas o corpo, sabe-se o que é, mas o espírito, quem disse que ele era o princípio de onde brotou tudo aquilo que tem vida? Foi o espírito que deu as ideias, é no espírito que se vê as ideias. Essas espécies de mamas criadoras a partir das quais se infla tudo aquilo que mostra energia. Mas Platão, nos dá dor de barriga, e você Sócrates, e você, Epicteto, Epicuro, e você Kant, e Descartes também [...] pois pode-se muito bem inverter o problema e dizer que o espírito não teria existido, nem seus valores ou seus dados, se o corpo não estivesse lá [...] O corpo que trabalha não tem tempo de pensar e de imaginar coisas. [...] O corpo é um fato que dispensa a ideia”. (p. 371)

¹⁸⁰ *Artaud’s ‘insistence on the specifically physical disposition of theatre’ is thus strongly connected to his sense of a musicality or ‘musical condition’ of theatre, and part of a transcendental vision of theatre’s role, not unlike Appia’s understanding. Quite in contrast to Appia, however, musicality is not a vehicle for a harmonic form and an*

As sensações são uma das chaves do pensamento em Artaud. Através dos meios materiais – música, dança, iluminação –, a verdadeira função do teatro é restabelecida. Não uma “função psicológica ou moral de segunda mão” (Artaud, 1989, p. 90), mas outra, capaz de “pôr em causa organicamente o homem” (Artaud, 1989, p. 90) atingindo-o pelos sentidos. Somente os sentidos humanos são capazes de captar a materialidade da cena teatral proposta por Artaud: pelas vibrações sonoras, pelo reagir cinestésico aos movimentos dos atores dentro do contexto espacial da cena, pela articulação entre som e movimento que gera outras construções de sentido, pela cor da luz imposta ao olhar etc. O teatro total de Artaud pretende um sacudir dos nervos! Como coloca José Gil (2001):

Que vê então o espectador? Se não contempla a dança é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento. Não vê unicamente com os seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro. Assim, não ‘compreendemos’ a dança, porque ela não é feita para ser ‘compreendida’. Não se compreendem os seus signos por si próprios, e a sua ‘linguagem’ reduz-se a uma técnica: são gestos, posturas que engendram o movimento, que absorvem os signos, que criam a imanência. (pp. 120-121)

A musicalidade participa das disposições sensuais do acontecimento teatral, como aponta Artaud (1989), no capítulo “Acabar com as Obras-Primas”: “[...] no ‘teatro da crueldade’ o espectador está no centro e o espectáculo o rodeia. Neste espectáculo os efeitos sonoros são constantes: sons, ruídos, gritos são escolhidos primeiro pela sua qualidade de vibração, depois pelo que representam” (p. 80). Dessa forma, Artaud propõe um teatro onde no próprio diálogo articulado explorem-se as modulações variadas da voz, as possibilidades sonoras da cena, mudando a destinação da palavra no teatro, servindo-se dela, num sentido concreto e espacial para “manipulá-la como um objeto sólido” (Artaud, 1989, p. 71). Transformar o evento teatral em uma ação eficaz capaz de arrebatá-lo o espectador.

Artaud observa a conexão existente, nos atores de Bali, entre o movimento e o som e vê nos movimentos uma qualidade musical. Nesse teatro ritual de gestos minuciosamente calculados percebe-se que a comunicação é dada por uma rica plástica, “uma chuva sonora que ressoa como se proveniente de uma imensa floresta gotejante e no entrelaçar identicamente sonoro dos

enlightened self, but an expression of a profound discomfort of the self in the world, while at the same time celebrating the ‘jouissance’ of body, exhilaration and excess. Like the scream that Artaud uses as a metonymy of theatre, it can be an expression of ‘triumph or pain’. In short, one could perhaps call Appia’s approach an Apollonia concept of musicality in theatre, and Artaud’s a Dionysian.

movimentos” (Artaud, 1989, p. 57). No teatro-dança oriental, o corpo explicita o som, o faz visível, uma paisagem sonora criada pelas possibilidades do corpo em movimento.

Segundo Artaud (1989), nosso teatro literário nunca viu a música lhe servir de forma tão imediata, sons que se ligam “a movimentos como se fossem a consumação natural de gestos que têm a mesma qualidade musical, e tudo isto, com um tal sentido de analogia musical, que o espírito se encontra, por fim, compelido à confusão, atribuindo à gesticulação articulada dos bailarinos as propriedades sonoras da orquestra e vice-versa” (p. 58).

5.2 A musicalidade

O pensamento de Artaud a respeito da musicalidade no trabalho do ator se arquiteta a partir de suas experiências com a Cabala e com o teatro oriental. A seguir seleciona-se a respiração (*souffle*), a pausa, o ritmo e a partitura. Segue-se tanto o trabalho de Artaud desenvolvido no Teatro da Crueldade quanto o que foi levado a cabo, durante o segundo Teatro da Crueldade (De Marinis, 1997), em torno do som-objeto e, novamente, sobre a respiração.

5.2.1 O ator *souffle*

Parte de seu pensamento sobre o trabalho do ator no Teatro da Crueldade arquiteta-se a partir do seu contato com o teatro cambojano, em 1922, e o teatro balinês, na Exposição Colonial de Paris, em 1931: um novo teatro, onde a precisão dos gestos e o poder encantatório das palavras atingem o ser humano em uma linguagem chegada aos sonhos. Ao travar contato com o teatro balinês, mistura de dança, música, pantomima, Artaud (1989, p. 53) percebe um estado anterior à linguagem, que toma conta do espectador, engendra uma convenção teatral precisa e leva o teatro ao domínio do espaço e do movimento, não mais enclausurado no texto. O espetáculo extremamente plástico e sonoro dos atores balineses, linguagem espacial e colorida acompanhada por uma orquestra inebriante de sons, correspondia, além disso, às aspirações filosóficas de Artaud.

As descrições mais detalhadas sobre o trabalho do ator da primeira fase de escritos sobre o teatro encontram-se no capítulo “Um Atletismo da Afetividade”, do livro *O Teatro e seu Duplo*. Nele, Artaud compara o organismo do ator ao de um atleta cuja musculatura equivale a uma

musculatura afetiva. A partir dessa ideia exprime os meios pelos quais poderia ser desenvolvida a prática do ator afetivo para “a preparação do actor para a sua arte” (Artaud, 1989, p. 132). O ator, como um atleta do coração deve ter consciência de que a cada esforço muscular corresponde uma localização física dos sentimentos. A alma pode ser reduzida fisiologicamente a um novelo de vibrações, e as paixões têm correspondentes materiais no corpo. Para Artaud, o ator deve dominar o mundo afetivo e as suas correspondências materiais e não basear sua atuação em imagens, que são fugidias. Consequentemente, é necessário encontrar os meios materiais capazes de desencadear as emoções esperadas. A ideia central de Artaud era basear o ofício do ator na respiração (*souffle*), visto que ela seria a chave para desencadear (espécie de analogia matemática das paixões), de acordo com cada respiração característica, uma afetividade correspondente. A respiração seria inversamente proporcional à importância da atuação exterior.

Artaud credita sua inspiração na Cabala para a criação dessa técnica de correspondências dinâmicas entre afetos e respiração. Existiriam seis combinações possíveis de respiração, baseadas em três tipos básicos: feminino (*yin*/passivo), masculino (*yang*/ativo) e neutro; e ainda uma sétima e última combinação chamada de Estado de Sativa, reunião do “manifestado ao não-manifestado” (Artaud, 1989, p. 133). Segundo Quilici (2004), Artaud estaria aludindo, provavelmente, “a um estado conhecido no *yoga* e nas práticas meditativas do budismo e do taoísmo, em que a respiração se torna tão sutil que é quase imperceptível, levando a estados de profunda concentração” (p. 141).

A respiração relaciona-se ao motor da composição cênica. O objetivo é combinar a respiração segundo qualidades específicas (feminino, masculino, neutro), sendo cada uma dessas qualidades compostas/organizadas em durações variadas. Artaud fala de uma cultura da respiração, revelando um estudo ainda recente sobre um tema que estará no centro de sua vida em sua última fase. Nas palavras de Artaud (1989), “é para uma subtil qualidade de gritos, para as angustiantes exigências da alma, que uma emissão de ar, sete ou oito vezes repetida, nos prepara. E localizamos esta respiração, repartimo-la em estados de contracção e de distensão associados entre si. Usamos o nosso corpo como um crivo através do qual perpassam a vontade e a distensão da vontade” (p. 134).

A respiração está ligada aos fluxos vitais do organismo. Pelo esforço consciente imposto ao ato de inspirar, reter e expirar, Artaud acreditava poder *mover* materialmente o corpo, transpor bloqueios e liberar afetos. A inspiração equivale ao feminino, a retenção equivale ao neutro e a

expiração equivale ao masculino. Quando coordenada em diferentes durações, a respiração cria uma variedade de ritmos respiratórios que liberta determinadas emoções. Por ser a respiração uma ação concreta, resultado de um esforço consciente, o que ocorre de fato é um movimento interno capaz de afetar o corpo como um todo.

Artaud vê na respiração um exercício de preparação para o ator, auxiliando-o em seu autoconhecimento e desenvolvendo a precisão, um exercício concreto que operacionaliza a criação do ator sem fragmentar a unidade corpo-voz-mente-emoção. O “corpo do actor é sustentado pela respiração” (Artaud, 1989, p. 130), ao contrário do atleta ou do lutador, em que a respiração é sustentada pelo corpo. Quanto mais “sóbria e reprimida for a expressão, tanto mais profunda e pesada a respiração, tanto mais substancial e plena de ressonâncias. Assim, a uma expressão que é ampla, arrebatada, e exteriorizada, corresponde uma respiração em ondas breves e entrecortadas” (Artaud, 1989, p. 130). Para ampliar a soberania do ator é necessária a busca consciente do mundo afetivo, ancorado no corpo total, indivisível. Assim, será possível modelar as paixões e as flutuações plásticas da matéria.

A respiração, como esforço voluntário consciente, é capaz de reencontrar o segredo do “*tempo* das paixões, dessa espécie de *tempo* musical que regula a sua cadência harmônica [...] Esse *tempo*, por analogia existe; e reside nas seis maneiras de repartir e conservar o fôlego como se fosse um elemento precioso. [...] O esforço terá a cor e o ritmo da respiração produzida artificialmente” (Artaud, 1989, p. 131). Assim, “o esforço acompanha a vida por simpatia” (p. 131) e reacende-a naturalmente, provocando o nascimento de uma qualidade correspondente, acordando os órgãos potenciais. O esforço ajuda a reconhecer a localização do pensamento afetivo, pois no ponto onde há o esforço físico, também dali emana o pensamento afetivo correspondente. No entanto, é recomendado distinguir a respiração que convém a cada sentimento.

Há inúmeros atores e bailarinos que trabalham sobre a ideia de apoiar o corpo na respiração. A bailarina Duboc¹⁸¹ realiza um treinamento intenso de escuta respiratória, com o objetivo de tornar o corpo sensível ao momento presente da cena, a partir da conscientização de seu funcionamento: “A respiração supõe quatro fases: a inspiração, a apneia superior, a expiração e a apneia inferior. É com e depois da apneia superior que relaxamos mais plenamente o corpo e quando se tornam perceptíveis as qualidades de peso ou falta de peso do corpo” (Duboc, 2010, p.

¹⁸¹ Odile Duboc (1941-2010) bailarina e coreógrafa francesa, importante pedagoga de dança contemporânea.

127). De forma análoga, o ator Yoshi Oida (2001) considera que “através do uso consciente de exercícios de respiração, podemos nos ligar à atividade inconsciente, a qual, por sua vez, nos conecta com o mundo inconsciente da mente” (pp. 128-129). A respiração para Yoshi tem três momentos, como na vida, inspirar, expirar e parar de respirar. A respiração importa não apenas para falar um longo texto sem perder o fôlego, mas também porque “mudanças de respiração causam impacto interno” (Oida, 2001, p. 128). Cada padrão respiratório que combine esses três processos, inspiração, expiração e parada, organizados em correlação, com as ações provocam um “sentimento ou ânimo diferentes” (Oida, 2001, p. 129). Oida (2001) exemplifica:

Vamos pegar uma pequena parte de um texto [...] e experimentá-la com alguns dos seguintes padrões: inspiramos daí dizemos as palavras lentamente enquanto expiramos. Conforme alteramos a relação entre a fala e a respiração, veremos que sentimentos diferentes surgirão de maneira completamente natural. A respiração está estreitamente ligada à emoção e mudar o padrão de respiração irá alterar a reação emocional. No nível da interpretação podemos usar esse achado para nos ajudar a criar reações verdadeiras. Por exemplo, se tivermos que representar a ação de apunhalar alguém, então o padrão adequado a essa ação é: inspirar, depois desferir o golpe. Se reproduzirmos esse padrão de respiração o público estará mais próximo de acreditar na ação (e uma emoção verdadeira pode aparecer devido a essa consonância). É claro que, se usarmos essa técnica, temos de descobrir o padrão correto e exato para cada atividade. (p. 129-130)

Observa-se que a técnica almejada por Artaud é amplamente usada no oriente. Oida segue os princípios da tradição do teatro japonês, no qual a dança, a recitação, a atuação e o canto são uma coisa só. Oida descreve inúmeros modos de trabalhar com a respiração para dominá-la. Pode-se partir de imagens da respiração fluindo por diferentes pontos do corpo, trabalhar com sons repetidos, ou ainda conjugar a essas imagens o tatear de pontos por onde emanam as vibrações sonoras usando os dedos ou as mãos. Muitas são as formas, vindas de diferentes tradições orientais.

O desejo de Artaud parece ter sido o de basear não só o trabalho do ator, mas também o da encenação a partir das correspondências rítmicas da respiração. Então, o espectador poderia perceber o espetáculo, vivenciando-o “hausto a hausto, compasso a compasso” (Artaud, 1989, p. 136). Para Artaud, um dos caminhos é a respiração. É por ela, elemento concreto que se manipula conscientemente, que se chega à emoção.

É curioso nesse ponto a pesquisa realizada por Elly Konijin (2004) sobre as emoções do ator e que resultou no desenvolvimento do conceito *task-emotion* (emoções-tarefas). As emoções-tarefas são ações psicofísicas de extrema precisão que compõem o arcabouço de comunicação do ator com o espectador. O bom desempenho do ator, conclui a pesquisa, não vem do seu

envolvimento com o papel/personagem, mas de seu envolvimento com as tarefas que o papel apresenta. O autor refere-se às ações mínimas e máximas que se dão no tempo e movimentam todo o corpo do ator. O sistema das ações físicas, de Stanislavski (1986), está todo baseado em tarefas, sendo que essa pesquisa apenas renova as afirmações do mestre. O ator, segundo Konijin, deve exercitar as tarefas/emoções, não apenas as emoções. O ator procura as tarefas que compõem a personagem e executa-as no passo a passo do tempo da atuação – sem esquecer que está em companhia simpática com os demais atores e espectadores.

Artaud sugere que se localizem os pontos do pensamento afetivo, como os pontos da acupuntura na medicina chinesa. Assim, operacionalizados sempre dentro da concepção *yin* e *yang* (pleno e vazio, convexo e côncavo, feminino e masculino, contração e distensão) podemos localizar os pontos de irradiação dos sentimentos:

O homem que levanta pesos fá-lo com as costas, é por um golpe de rins que sustenta a força multiplicada dos braços. E, – o que é curioso – inversamente um sentimento feminino e penetrante – soluços, desespero, ofegar espasmódico, pavor – realiza o seu vazio na parte mais estreita das costas, justamente no sítio onde os chineses aplicam a acupuntura para alívio da congestão renal. [...] Outro ponto de irradiação: a sede da cólera, do ataque, do sarcasmo, é o centro do plexo solar. [...] A sede do heroísmo e do sublime é a mesma que da culpa – o local onde batemos no peito. O local onde ferve a cólera, a cólera que rói e não enfrenta. Onde a cólera enfrenta, a culpa recua, e é este o segredo do pleno e do vazio. (Artaud, 1989, p. 135)

5.2.2 A pausa, o ritmo e a partitura

Outro aspecto da musicalidade observada no pensamento artaudiano diz respeito à pausa/silêncio. Em *O Teatro e seu Duplo*, em vários momentos, e especialmente referindo-se ao teatro balinês, Artaud cita o poder da pausa e da suspensão, que parece funcionar como um organizador da ação física dos atores; como uma espécie de pontuação, a exemplo das frases, que organiza o evento cênico. Mais que isso, o silêncio, como duplo do som, traz-nos a consciência do som e o vazio do silêncio. Os silêncios, ou seja, as pausas – que têm durações variadas – organizam o som e no caso do teatro também o movimento no espaço. Artaud (1989) cita o teatro balinês: “um fervor caótico, cheio de partículas reconhecíveis e por vezes estranhamente ordenadas, uma crepitação nesta efervescência de ritmos pintados em que os sons sustentados intervêm incessantemente como um silêncio perfeitamente calculado” (p. 60).

Dessa forma, “todo som é episódio transitório, breve ruptura da quietude e da monotonia do grande silêncio universal” (Bittencourt-Sampaio, 2012, pp. 222-223). O mundo está permeado de

silêncio, sempre na iminência de emitir sons e, assim que os emite, logo se reduz novamente em silêncio. Um duplo aparecer e desaparecer que organiza o caos sonoro e o silêncio aterrador. Shafer (2001) aponta sobre o caráter negativo do silêncio que tem “feito dele o traço mais potencializado da arte ocidental, em que o nada constitui a eterna ameaça para o ser. [...] Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa” (p. 355). As formas de usar a pausa em uma composição musical só são descobertas pelos musicistas depois de um longo período de experiência, sendo as maneiras de usá-las distinção de qualidade entre instrumentistas, como revelou o pianista Artur Schnabel.

A pausa é usada como recurso dramático ao prolongar os sentidos e as sensações dos sons anteriores – e, no caso do teatro, também dos movimentos. Claro está que o teatro balinês é todo acompanhado por música, a orquestra de gamelão¹⁸² e os atores/bailarinos executam uma coreografia dramatizada, mistura de dança e teatro. O silêncio é bem calculado, pois a música exige uma partitura corporal aliada à partitura musical e o corpo do ator balinês deve ser treinado minuciosamente para atender ao tempo-ritmo da música. Existe um jogo de correspondências matemáticas entre a orquestra e a evolução dos movimentos corporais que, embora deixe margem à improvisação, exige o andamento e o ritmo dentro de uma métrica de oito pulsações. Como já foi visto, em música, enquanto o andamento denomina a velocidade (a passada, o pulso do coração, a pulsação), a métrica refere-se a como se organizam essas batidas/pulsações em padrões fortes e fracos e também como se agrupam em unidades. O ritmo trabalha com as relações de duração entre sons diferentes. No entanto, o ritmo não é um elemento isolado, ao menos em grande parte das músicas. Em música, o ritmo é percebido em relação a um andar, a uma velocidade, a um fluir dado pelo andamento da peça. Uma definição mais aberta de ritmo é proposta por Schafer (1991): “qualquer sequência de apoios que organizamos ou desorganizamos à vontade, dependendo do efeito particular que queiramos” (pp. 32-33). O ritmo se compara ao fluir de um rio que é fragmentado, separado em partes de durações diferentes, criando discontinuidades no fluir.

¹⁸² A orquestra de gamelão é formada por metalofones, xilofones, gongos e tambores. Também pode incluir flautas de bambu e instrumentos de corda percutidos ou tocados com um arco. Em algumas orquestras há, também, a presença de cantores.

O espetáculo balinês corresponde, segundo Artaud (1989), “a uma espécie de arquitetura espiritual, feita não só do gesto e da mímica, mas também do poder evocador de um ritmo, da qualidade musical de um movimento físico, do acorde paralelo, e admiravelmente combinado, de um tom” (p. 54). O ritmo carrega um andamento e uma métrica, movimenta uma peça, seja musical ou teatral, cria o sentido de tempo a passar e incita-nos ao movimento. O espectador, em coordenação simpática com o ator, refaz os movimentos e os ritmos que vê, cinesteticamente. O trabalho do ator sobre a cena deve levar em conta que o ritmo pulsará dentro da velocidade proposta pelo espetáculo. Para a composição do ator significa encontrar, em todos os modos sensoriais (movimento, audição, visão), o ritmo e a evolução corporal-vocal-mental-emocional do ator em relação ao andamento e à métrica do espetáculo.

As ciências cognitivas nos dão algumas pistas a respeito do quão visceral é a nossa relação com o ritmo e com o andamento. Somos capazes de lembrar uma canção e seu andamento muito facilmente, sendo músicos ou não, isso porque “o cerebelo é de alguma forma capaz de memorizar as ‘formatações’ que utiliza para se sintonizar com a música à medida que a ouvimos [...]. O gânglio basal – que Gerald Edelman designou por ‘órgão da sucessão’ – está também envolvido na geração e na modelação do ritmo, do andamento e da métrica” (Levitin, 2013, p. 68). A métrica, em música ou poesia, é em última instância a forma de modelar o tempo, as pulsações, as batidas, através de seu agrupamento em sons fortes e fracos. Todos os sistemas musicais são construídos sobre sons fortes e fracos. Um andamento (pulso) mais arrastado pode conter ritmos de dinâmicas variadas, criando oposição entre o andamento e o ritmo, todavia, o ritmo caminha sempre em conformidade com um pulso/batida determinado. É uma característica humana seguir instintivamente os andamentos e mover-se com base em ritmos. Da mesma forma, um espetáculo teatral procura relacionar todos os seus elementos dentro de uma métrica temporal – e espacial –, comunicando uma determinada narrativa através de sua manipulação.

Outra relação estabelecida com a musicalidade é a partitura musical como modelo de notação da cena teatral. Artaud (1989) insiste em vários momentos sobre a precisão e que é necessário saber repetir o que é feito em cena. Para tanto, propõe: “há que encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer sejam meios que se aparentem com os da transcrição musical, quer se utilize uma espécie de linguagem cifrada” (Artaud, 1989, p. 92); ou ainda, “por outro lado essa linguagem cifrada e essa transcrição musical serão preciosos meios de transcrição das vozes [...] que tem de ser susceptível de reprodução, sempre que se queira” (Artaud, 1989, p. 92).

5.2.3 Segundo Teatro da Crueldade: o som-objeto

Grande parte do pensamento de Artaud sobre o teatro repousa em sua produção após a saída do manicômio de Rodez, em 1946. A busca por um corpo que fugisse do funcionamento ordinário do organismo biológico foi empreendida sem sossego desde a entrada de Artaud em Rodez. O que por muito tempo considerou-se como teorias de um lunático e práticas de um martirizado pelas drogas, revela-se pouco a pouco, conforme os escritos tardios de Artaud são expostos e analisados, uma teoria/prática que encontrou em seu próprio autor as suas aplicações. Essa visão, revelada por Marco De Marinis em conferência de 1997, descreve no conjunto da obra de Artaud sobre o teatro diferenças significativas entre *O Teatro e seu Duplo* e as obras tardias do autor, entre 1945 e 1948, ano de sua morte. Principalmente, o que De Marinis questiona é a suposta falta de fundamento atribuída aos escritos sobre a prática teatral por Artaud na fase posterior a Rodez, visto que poucos têm se debruçado a estudá-la realmente a fundo. Além disso, há o entendimento por parte de estudiosos do teatro, com algumas exceções, é claro, de que *O Teatro e seu Duplo* já explicitou toda a teoria teatral artaudiana e os seus últimos escritos estão tomados pela loucura.

No entanto, como salienta De Marinis (1999), “mais que uma massa confusa de alucinações” (p. 56) se observam diferenças que não excluem o projeto do primeiro Teatro da Crueldade, mas que o levam à realização do segundo Teatro da Crueldade. Essa realização teria como objetivo vivenciar a teoria, refazer o corpo pelo teatro, encontrar uma cura cruel pelo teatro. O que na primeira fase se mostrava em teoria, na segunda fase se torna a própria vida do artista, prática diária e espécie de salvação. O ator já não mais representa: “não se representa, age-se” (Virmaux, 1978, p. 335)¹⁸³. O que importa não é mais o espetáculo, mas a fusão da vida ao teatro, e a possibilidade de cura e transformação que só esta arte pode proporcionar. De Marinis (1999) esclarece: “Portanto, o segundo Teatro da Crueldade imagina a cena como o lugar de um ‘novo corpo’, um ‘corpo sem órgãos’, capaz de liberar o homem de todos os seus automatismos (começando pelos sexuais) e de lhe devolver a sua ‘verdadeira liberdade’, simbolizada pela reencontrada capacidade de *danser à l’anvers*, dançar ao revés, (estamos,

¹⁸³ O conjunto da obra de Artaud, referido como segundo Teatro da Crueldade nesse trabalho, encontra-se traduzido e publicado em português junto ao livro de Alain Virmaux (1978), cujo original em francês data de 1970. As obras constam no capítulo “Textos de Artaud” (Cartas Inéditas, Textos Raros, Notas da Encenação de Artaud para *Os Cenci*), entre as páginas 305-353. O livro citado ainda é composto por textos sobre Artaud, escritos por Jorge Vitrac, Louis Jouvet, entre outros.

todavia, na parte final de *Pour en finir* [...]” (p. 51). Nessa fase, já não se exige mais um ator para a cena, mas um homem/corpo, forjado por um duríssimo treinamento.

Artaud busca um teatro-ciência, um teatro de transformação pela ação concreta, uma operação pelo exercício, onde o corpo, como afirma em seu texto de 1948, “O Teatro e a Ciência”, “muda física e materialmente, anatômica e manifestamente, ele muda visivelmente e aqui mesmo (nessa vida e não após a morte), contanto que queiramos dar-nos de fato ao trabalho material de fazê-lo mudar.” (Virmaux, 1978, p. 322). O material desse treinamento foi, novamente, a respiração – em germen já descrita no capítulo “Um Atletismo de Afectividade” – e que agora se torna meio de cura, forma de trabalhar sobre si mesmo e conquistar uma segunda natureza. Artaud levou às últimas consequências suas convicções, praticando diariamente em si mesmo.

Tratava-se substancialmente de sopros, estornados, fortíssimas inspirações e expirações com o nariz e a boca; além de gritos, refrões, cantilenas e giros rítmicos sobre si mesmo. Artaud realizava-os continuamente, sozinho e em companhia de outros, o que lhe causou a reprovação de quase todos os médicos. Eram exercícios físico-vocais propedêuticos para uma difícil e dolorosa reconquista do movimento, do gesto e da voz, aniquilados por anos e anos de duríssima reclusão; porém neles aparece também evidente, e Artaud confessa abertamente – uma função exorcizica-propiciatória [...]. (De Marinis, 1999, p. 53)

Na opinião de Thévenin, amigo de Artaud, que passou com ele os últimos dias de vida, essas práticas respiratórias foram fundamentais para a volta de Artaud à vida. Além disso, às práticas da respiração foram associadas práticas de escrita e desenho¹⁸⁴, imbricadas de tal forma aos gestos e ritmos criados pelo corpo que não se podiam distinguir uma da outra. Essa forma total de trabalhar, unindo escrita, corpo/voz e mente/emoção, presente apenas em teoria em *O Teatro e seu Duplo*, toma aqui outra importância – com resultados visíveis no próprio Artaud – nos últimos anos de sua vida.

O trabalho vocal imbricado ao corporal é perceptível na transmissão radiofônica “Para Acabar com o Julgamento de Deus” (1948): a sonoridade das palavras, a busca por entonações particulares, ressonâncias variadas, alongamentos das vogais, consoantes marteladas, agudos e graves usados em conformidade com velocidades opostas em busca de ritmos diferentes da oralidade, intensidades vocais que enfatizam ou escondem sílabas, gritos e gemidos, objetos

¹⁸⁴ Artaud teve uma grande produção de retratos e autorretratos nos últimos anos de vida, resultantes desse método de trabalho que unia o corpo todo ao gesto de desenhar.

percutidos pontuando a fala que às vezes se transforma em canto. Essas experiências, buscadas com afinco, mostram um Artaud disposto a conhecer em si mesmo aquilo que afirmava em teoria.

Artaud manipula o som como se fosse um objeto. Roesner (2014, pp. 101-120) salienta as diferenças entre o som-objeto, o som-evento e o som-efeito. O som-efeito busca predominantemente uma prática ligada a um sistema de significação causa-efeito (prática semântica) e referencia, frequentemente, um tempo e lugar específicos ou ânimo das personagens. O som-evento denomina outra categoria, que engloba também o ambiente social no qual o tempo e o espaço original da peça se situam. Por outro lado, o som-objeto centra-se em si mesmo e não em um contexto espacial ou temporal, social ou ambiental. O som-objeto é autorreferencial e desfamiliarizado, por exemplo, quando Artaud manipula qualidades intrínsecas do som (silenciando o seu ataque) e cria sons acusmáticos (isolados da fonte que os criou). Estabelece assim, para o ouvinte, a percepção da perda de contexto do som produzido e institui uma maneira renovada de perceber os sons, o que reafirma a sua estranheza. Pode-se aproximar as experiências com o som-objeto daquelas realizadas por Pierre Schaeffer (2003), que as chamou de “escuta reduzida” (p. 89). Pucarinho (2013) explica que, na escuta reduzida, foca-se no som em si, independentemente da sua causa, significado ou efeito:

A partir das experiências realizadas em 1948 na Rádio e Televisão Francesa de Paris, Schaeffer criou a proposta de ‘recolher o concreto sonoro, donde quer que proviesse, e de abstrair-lhe os valores musicais que contivesse em potência’ (Schaeffer, 2003, p.23). Esta premissa foi a base para a criação do conceito da ‘música concreta’, onde se tentava criar uma inversão do fazer/ouvir para ouvir/fazer. Explicitando melhor, neste gênero musical gravam-se sons, que posteriormente são editados em estúdio. Os sons gravados não eram, por norma, de instrumentos musicais. Tal facto deve-se à necessidade de haver primeiro uma escuta, e só depois uma composição. Esta ação quebrou com os métodos da música estruturalista, em que se construía primeiro uma composição e só depois uma escuta. É ao sustentar e defender o exercício da música concreta, que Schaeffer mergulha no conceito de ‘objecto sonoro’. Para conceptualizar o termo objecto sonoro, Schaeffer cria a noção de ‘escuta reduzida’. A escuta reduzida pressupõe um esforço antinatural de eliminar da escuta as suas referências à fonte produtora do som. [...] Isolando quaisquer características do som relacionadas com a sua causa, significação ou efeito, sobram as características do próprio som. Podemos compreender melhor esta visão através de adjetivos metafóricos que possam caracterizar o som em si, como por exemplo: ruidoso, suave, duro, assustador, alegre, espontâneo e agressivo. [...] Na descrição da *reduced listening*, Schaeffer recorre a Husserl e ao seu termo de “*époque*”. Este define-se por abandonar o racional, afirmando a essência do campo sensorial, tornando-a pré-reflexiva e dando-se ao nível do irracional. Neste sentido analisa-se qualquer som, tratando-o como o objeto de análise e não como um veículo para algo. (pp. 15-16, 20)

O som-objeto liga-se, assim, mais à fragmentação pós-dramática do que à coerência causa-efeito dramática. O que Artaud investiga são as qualidades vibratórias que levam o ouvinte,

muitas vezes, a uma experiência física e visceral com o som. Roesner (2014) complementa: “Ele já havia procurado depois de um som inaudito, um som sem contexto e, após, sons alienados e desconhecidos, o que permitiria e/ou forçaria o público a envolver-se com o som como uma experiência física (ou, no caso de Artaud, também metafísica) em vez de um processo de significação”¹⁸⁵ (p. 106). As palavras, em Artaud, são tratadas como material sonoro, elas são des-semantizadas e funcionam como evocações e encantamentos musicais alcançados pela manipulação do timbre, das alturas, do volume, da articulação etc.

Murray Schafer (1991) escreve sobre a relação entre as palavras e a música:

Linguagem é comunicação através de organizações simbólicas de fonemas chamadas palavras; Música é comunicação através da organização de sons e objetos sonoros. [...] Para que a língua funcione como música é necessário fazê-la, primeiramente, soar e então fazer desses sons algo festivo e importante. À medida que o som ganha vida o sentido definha e morre [...]. Se você anestesiá-lo uma palavra, por exemplo, o som do próprio nome, repetindo-o muitas e muitas vezes, até que seu sentido adormeça, chegará ao objeto sonoro, um pingente musical que vive em si e por si mesmo. (p. 240)

Os dadaístas experimentaram a destituição do significado das palavras destacando as suas qualidades sonoras. As experimentações dos futuristas, na música, também foram importantes ao abraçar o ruído como mais um dos sons da vasta paisagem mecanizada da sociedade moderna. Obviamente, como lembra Schafer, palavra e som não são excludentes e as combinações são infinitas, como provam a arte trovadoresca e o cantochão¹⁸⁶.

Artaud aproxima-se dos sons e das palavras procurando suas dissonâncias e consonâncias, entendendo que o som – sua vibração e qualidade – amplifica-se e expande-se no espaço pelo corpo e torna os seus gestos dilatados e preenchidos de vida. Nessa via, som e corpo são uma coisa só e a ação não é só física, mas também vocal. Percebe-se a influência do teatro-dança balinês, não apenas na relação que se estabelece entre música e movimento, entre voz e corpo, como também a impressão encantatória – muito distante daquela causada pela música clássica ocidental – que a orquestra de gamelão produz. Como coloca Rebstock & Roesner (2012), as peças de gamelão não só desafiam o significado “discursivo, mas também resistem a uma

¹⁸⁵ Do original: *He already sought after the unheard sound, the sound without context, after estranged and unfamiliar sounds, which would allow and/or force the audience to engage with sound as a physical (or, in Artaud's case also meta-physical) experience rather than a process of signification.*

¹⁸⁶ Cantochão: melodias tradicionais do rito cristão que na sua maioria, sem acompanhamento instrumental. Salienta-se que Artaud interessava-se pelos Milagres medievais como forma exemplar de encenação, onde o espectador estaria no centro da encenação. Além disso, assistiu a espetáculos do futurismo e concretismo russo, como os de Meyerhold, e os considerou exemplos de excelentes espetáculos.

coerência musical, no sentido da funcionalidade harmônica ou rítmica que estamos acostumados”¹⁸⁷ (p. 104). Enquanto a música tonal, em grande parte, nos guia a um universo de tensões e resoluções, de conflitos e clímax, a balinesa pode parecer aos ouvidos de alguns encantatória e de outros enjoativa e repetitiva. Massin e Massin (1997) completam:

A descoberta de músicas produzidas fora do meio europeu e o estudo das tradições populares contribuíram para enriquecer os modos de expressão vocal, cujo alcance foi, aos poucos, rompendo qualquer tipo de censura. Esta vontade de tirar partido das mais amplas possibilidades da voz também se encontra nas pesquisas teatrais, sobretudo nas realizadas por Antonin Artaud, que serviram de estímulo para alguns músicos da atualidade. As obras de Kagel, Schnebel, Berio, Ligeti e outros dão testemunho do profundo interesse por um potencial expressivo da voz, há vários séculos excluído da arte lírica, e, nesse sentido, convergem com propostas encaminhadas em outros campos da criação artística, como é o caso da poesia sonora pesquisada por Henri Chopin, Bernard Heidsieck etc. (p. 43)

Sobre as experiências com a palavra e o som é interessante escutar a transmissão radiofônica “Para Acabar com o Julgamento de Deus”¹⁸⁸, de autoria e narração do próprio Artaud e amigos colaboradores. As experiências de Artaud com o rádio revelam a exploração do artista em torno da musicalidade das palavras a partir de um meio técnico que se tornou, progressivamente, um precioso recurso para conhecer e explorar a oralidade da atuação.

As investigações do ator em torno do som vão ao encontro da ideia dos afetos explicitada no primeiro Teatro da Crueldade. Por exemplo, um *s* muito sibilante pode atingir determinados sentimentos. A ideia de uma sílaba aspirada com força e curta em determinado fonema trabalha com diferentes ressonadores e, junto da articulação mais aberta ou fechada, arrebatava o ouvinte com a mesma força dos sons primitivos, alterando humores, movendo afetos. Acima de tudo, o segundo Teatro da Crueldade traz consistência ao trabalho teórico de Artaud ao aprofundar e reafirmar princípios sobre o trabalho do ator. Encerrando com De Marinis (1999):

Para dizer brevemente, a finalidade fundamental destes princípios e de sua imposição consiste em desarticular os automatismos que bloqueiam e condicionam o comportamento humano, em cena e na vida, em todos os níveis: físico, emotivo, intelectual. Com relação ao ator, o resultado deveria consistir na aquisição, por sua vez, de um corpo cênico fictício, ou melhor – em termos de Stanislavski – de uma ‘segunda natureza’, liberada dos vínculos biológicos e culturais do comportamento cotidiano e capacitada assim para aprender (ou talvez reaprender) a ‘dançar ao revés’, como o ‘corpo sem órgãos’ do louco de Rodez. (p. 59-60)

¹⁸⁷ *The gamelan pieces not only, like most music, defy discursive meaning, but also resist a musical coherence in the sense of the harmonic or rhythmic functionality we have been accustomed to.*

¹⁸⁸ Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=MClA7LE5wbM>.

5.3 Balanço sobre o alcance de Artaud

Artaud é um dos grandes artistas que revolucionaram o pensar e o fazer teatral do século XX. Apresenta relevância para o presente trabalho no sentido da ruptura com uma atuação psicologizante e pelas pesquisas que empreendeu com a respiração e o som. Todas as suas observações, práticas e teóricas, constroem uma visão da cena em que o ator é o mestre que move e é movido pela matéria concreta dos elementos que constituem o teatro. Especialmente no segundo Teatro da Crueldade, o ator é um lutador colocado a serviço de um processo de transmutação. O atleta afetivo que é o ator compõe, recorta, traça, distorce, faz e se refaz.

O *souffle*, como método de criação e de transformação, reaparece como verdadeira salvação ao fim de sua vida (Quilici, 2012). A respiração é um trabalho orgânico que move o ar, encontra nos espaços vazios do corpo formas para ressoar. O trabalho com a respiração é árduo, mesmo para aqueles que o praticam por pouco tempo. Artaud combinava canções, gemidos, ritmos variados e brincava com diferentes ressonadores, alcançando registros vocais variados. As suas experimentações com a respiração, inspiradas na Cabala, e suas ideias sobre uma nova poética teatral ainda repercutem de forma fecunda no meio teatral. Muitos artistas, ativos desde a segunda metade século XX, serviram-se das ideias e práticas que Artaud desenvolveu e/ou as sugeriu em seus escritos. Pode-se, entre outros, citar o grupo norte-americano *Living Theatre*, o Teatro Pânico de Fernando Arrabal, o encenador inglês Peter Brook.

Capítulo 6 – Eugenio Barba

Eugenio Barba (1936-) nasceu na Itália e, em 1954, emigra para a Noruega. Entre 1960 e 1964 estuda direção teatral na Polônia. Foi pupilo e assistente, por três anos, de Jerzy Grotowski (1933-1999)¹⁸⁹, “período no qual foram criadas as mais famosas produções do diretor polonês, tais como Hamlet, Fausto e Akropolis” (Carlson, 2011, p. 176). Em 1964, em Oslo (Noruega), funda o grupo *Odin Teatret* (em 1966 o grupo é transferido para a Dinamarca, em Holstebro), do qual é encenador e pedagogo até hoje.

O grupo *Odin Teatret* e Barba estiveram, desde o início, preocupados com as questões éticas e técnicas que envolvem os processos criativos de atores. As ideias de Barba nascem da colaboração com os seus colegas de grupo. Toro (1988) salienta que a teatralidade de Barba e do *Odin* está na dimensão visual, espacial, plástica e lúdica de seus espetáculos, como o tratamento do texto, que muitas vezes é usado mais em sua dimensão sonora que semântica. O espetáculo *Evangelho de Oxyhinchus* (1985) é um exemplo disso, no qual o cruzamento de textos, intertextos, mitos, lendas e culturas de diversos tempos e espaços “escapa de toda a leitura signífica coerente” (Toro, 1988, pp. 96-97).

Deixa não só uma revisão das vanguardas teatrais e artísticas ocidentais do século XX e das tradições do teatro e dança asiáticos, como cria e fomenta novas tradições, especialmente aquelas ligadas ao teatro de grupo e à pedagogia teatral. Barba também fortalece, através das sessões da *Internacional School of Theatre Anthropology* (ISTA), a união entre colaboradores teóricos e práticos do teatro, diminuindo a distância entre o pensar e o fazer teatrais. Barba é, portanto, uma figura fundamental do teatro contemporâneo e, em muitos aspectos, próximo ao pensamento de trabalho do Teatro O Bando.

Fundado em 1964, o *Odin Teatret* de Eugenio Barba foi formado por um grupo de atores aficionados do teatro, com quase nenhuma formação tradicional¹⁹⁰, que tiveram de construir os seus próprios parâmetros técnicos e éticos para encontrar a sua autonomia artística. Esse histórico determinou a identidade do grupo e revelou desde cedo a sua vocação pedagógica e social. Em 1966, o grupo se transfere para Holstebro (Dinamarca) e amplia as suas atividades sob o nome

¹⁸⁹ Grotowski trabalhou profundamente sobre as ações físicas, desenvolvendo, à sua maneira, as pesquisas sobre o Sistema das Ações Físicas de Stanislavski. Ficou imortalizado em sua obra *Em Busca de um Teatro Pobre*, lançada no Brasil em 1971.

¹⁹⁰ Eram atores remanescentes da tentativa frustrada de ingressar na *Statens Teaterskole* de Oslo.

Nordisk Teaterlaboratorium, uma organização que abriga o grupo e é responsável pela realização de uma série de atividades pedagógicas e artísticas interdisciplinares favorecendo a pesquisa e o estudo em torno das artes cênicas. A partir da década de 70, com o surgimento de inúmeros grupos com o mesmo perfil na Europa, o *Odin* se torna uma referência e passa a congregar em seu entorno outros coletivos teatrais sedentos pela pesquisa técnica e com o objetivo de criar alternativas à produção teatral *mainstream*.

O trabalho do *Odin* inicia-se pelo autodidatismo. Barba estudava os reformadores do século XX europeus por livros: Stanislavski, Meyerhold, Vachtangov, Copeau, Brecht, Artaud e o seu mestre Grotowski eram vozes que o alimentavam. A Ásia foi a sua grande inspiração, especialmente o Kathakali indiano, que havia aprendido durante as suas viagens, e a Ópera de Pequim.

O *Odin* é, também, a história de muitas migrações. O grupo é multicultural em suas raízes e sua principal busca não é ser um mosaico de línguas e continentes, mas convergir diferentes ideologias e sensibilidades, buscar algo fora da ordem, vias diferentes de pensamento que possam sacudir a segurança de suas crenças e práticas (Barba, 2008, p. 11). Os espetáculos do *Odin*, talvez por seus atores serem de diferentes países, resultam mais sensoriais que racionais. Neles, a característica principal não é o texto e o que se diz, mas as sonoridades e as imagens e como elas contaminam e subvertem a percepção dos que veem:

Nossos atores noruegueses tinham dificuldade em serem compreendidos pelos espectadores dinamarqueses em nossa nova sede em Holstebro. Era uma questão de sobrevivência que pudéssemos criar espetáculos cuja dramaturgia não estivesse completamente baseada na interpretação de um texto e na compreensão das palavras, mas sim na proximidade e intimidade, em ações ou ‘atrações’ – como Eisenstein chamaria – capazes de capturar a percepção do espectador a um nível sensual, sensorial, vocal e dinâmico. (Barba, 2008, p. 19)

Barba começa com os atores do *Odin* a treinar com um núcleo de exercícios que pertencia a Grotowski, no período em que passou em Opole como seu assistente. O *training* do *Odin* deixou, com o tempo, de ser composto apenas de exercícios e se converteu em procedimentos que permitiram determinar e experimentar princípios e não formas (Barba, 2008, p. 122); princípios recorrentes sob diferentes formas. Para essas transformações colaboraram a fundação, em 1979, da ISTA, uma escola itinerante que reúne mestres de diferentes tradições de teatro e dança em busca de explorar os princípios que estão na base de diferentes técnicas de atuação. O *Odin* acompanha as atividades da ISTA desde a sua fundação. Como salienta Schechner (2000), a ISTA nasceu do *Odin Teatret*, um grupo dedicado ao:

[...] treinamento e à minuciosa preparação das montagens (os ensaios podiam durar tanto tempo quanto fosse necessário, até dois anos em alguns casos) e indiferente à reação imediata do público. Se tratava de um ‘laboratório de teatro’ no sentido literal da palavra: um lugar para fazer investigação. Ao longo dos anos, Barba promoveu a formação de subgrupos e projetos com a participação de distintos membros do Odin. [...] Barba estendeu redes, especialmente na Europa e América Latina, sem jamais interromper seu próprio trabalho com o grupo. [...] Desde o princípio Barba esteve muito interessado no treinamento. O treinamento começou sob sua supervisão, porém logo se transformou em ‘treinamento individual’. Cada ator desenvolveu seu próprio programa de instrução. Enquanto Barba observava e fazia sugestões, começou a notar similitudes entre o trabalho que faziam os seus atores e o que havia observado durante as suas viagens à Índia. Destas observações procederam as sementes que germinaram no projeto da ISTA. (p. 17)

Hoje, os atores do *Odin* têm seus próprios projetos e exercícios, desenvolvidos como consequência de um trabalho pedagógico continuado. Além disso, os espetáculos do *Odin* nem sempre são um produto acabado, as suas ações reverberam, alcançam e estruturam novas práticas, pensamentos e encontros. Deste trabalho surgiram também as demonstrações técnicas que se parecem muito com espetáculos, por conterem verdadeiros fragmentos dramaturgicos. São demonstrações-espetáculos ou uma obra/ponte entre o espetáculo e o seminário pedagógico, cada qual tratando de um tema específico, como a relação entre ator e diretor (O Irmão Morto, de Julia Varley, em 1992), ou a confrontação com cenas e personagens clássicos (Casa de Bonecas, de Roberta Carreri e Torgeir Wethal, em 1998).

Atualmente, aos 62 anos de existência, o *Odin* possui 25 membros provenientes de dez países e quatro continentes e é um Teatro Laboratório que abriga inúmeras atividades, desde os espetáculos na própria sede e/ou em digressões, até às

[...] ‘trocas’ feitas em diversos contextos, na Dinamarca e no exterior; organização de encontros internacionais de grupos de teatro; hospitalidade para companhias e grupos de teatro e dança; *Odin Week Festival* anual; publicação de revistas e livros; produção de filmes e vídeos didáticos; pesquisas no campo da Antropologia Teatral durante as sessões da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*); Universidade do Teatro Eurasiano; produção de espetáculos com o *ensemble* multicultural do *Theatrum Mundi*; colaboração com o CTLS (*Centre for Theatre Laboratory Studies*) da Universidade de Arhus, com a qual organiza regularmente a *The Midsummer Dream School*; *Festuge* (Semana de Festa) de Holstebro; *Festival trienal Transit*, dedicado às mulheres que trabalham no teatro; OTA (*Odin Teatret Archives*), os arquivos vivos da memória do Odin; WIN, Prática para Navegantes Interculturais (*Odin Teatret*, 2011).

Cita-se ainda o apoio do *Odin* a artistas em residência, exposições, concertos, mesas redondas, além de iniciativas culturais variadas e projetos para a comunidade de Holstebro e arredores.

Schechner (2000) situa Barba e o *Odin* na intersecção das vanguardas:

Não se pode situá-lo na linha que se origina diretamente desde Alfred Jarry através do Dadaísmo e do Surrealismo, o Teatro do Absurdo, os *Happenings* e o teatro ambiental, chegando à dança pós moderna e à *Performance Art*. Também não está conectado com a linha que vai desde o Simbolismo, o Expressionismo, o teatro épico e o teatro com profundo significado social, ao teatro de rua e ao teatro de guerrilha. Tampouco se pode relacioná-lo com os grupos de teatro que desempenham estilos de vida alternativos e comunitários. O Odin de Barba incorpora aspectos de todas estas tendências experimentais de vanguarda. O resultado é o que ele chama de Terceiro Teatro. (p. 18)

O Terceiro Teatro¹⁹¹ diz respeito a coletivos teatrais que estão à margem da produção artística *mainstream* e por isso fundam, de uma ou outra forma, as bases de um tipo específico de trabalho de grupo com formas próprias de criar e intervir culturalmente. Nesses coletivos, o que se vê é a estruturação de uma pesquisa sobre as potencialidades expressivas dos atores que corresponde às necessidades do grupo e, a partir daí, a criação de uma pedagogia da atuação que se transforma também, em muitos casos, em produto para a sobrevivência (Barba, 2008, p. 55). Enquanto o primeiro teatro, segundo Barba (2015, posição 2437), define um teatro institucional, protegido e subsidiado pelos valores culturais vigentes, versão da indústria do entretenimento, o segundo teatro é o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, à procura de uma nova originalidade, em nome da necessidade de superação da tradição, aberto ao que ocorre de novo nas artes e na sociedade. “O Terceiro Teatro vive à margem, muitas vezes no exterior ou na periferia dos centros e capitais da cultura, um teatro de pessoas que se dizem atores, diretores, gente de teatro, quase sempre sem ter passado pelas escolas de formação tradicionais ou pelo tradicional aprendizado teatral, e, portanto, nem sequer são reconhecidos como profissionais”¹⁹² (Barba, 2015, posição 2437).

O Terceiro Teatro é composto por grupos de teatro excluídos da tradição institucionalizada, que organizaram de forma autodidata seus próprios processos criativos. Como a maior parte desses grupos tem um trabalho coletivo, geralmente os atores e suas dramaturgias são a matriz de todas as outras dramaturgias. O termo foi buscado, também, por associações: ao Terceiro Estado

¹⁹¹ Barba reafirma o uso do termo Terceiro Teatro em entrevista a Santos (2013) disponível *online*. Ver na bibliografia.

¹⁹² [...] da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente - oppure versione "nobile" dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società. Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

da Revolução Francesa, à discriminação do terceiro sexo e ao terceiro mundo. O mais decisivo, no entanto, proveio do impacto que a América Latina provocou em Barba (2008):

Lá havia me encontrado com um teatro agitado por paixões parecidas com as minhas, as dos reformadores europeus, fundadores solitários de pequenas tradições. Havia achado um ofício cujo sentido de responsabilidade social era também busca individual, uma prática artística que se afastava tanto da cultura teatral em ascensão na parte rica do planeta, como de suas manifestações experimentais. O Terceiro Teatro era a manifestação concreta, em várias partes do mundo, de uma sede de dignidade e de valores.¹⁹³ (p. 161)

Se por um lado o primeiro teatro representa os teatros oficiais nacionais (institucionais) e o segundo os teatros experimentais de vanguarda, no Terceiro Teatro, como coloca Watson (2000), é a dimensão sociológica que importa: “[...] o Terceiro Teatro se centra nas relações: entre aqueles que compõem o grupo em particular, em sua relação com outros grupos e em sua relação com o público. Este núcleo de interesse em rede de relações tem seus cimentos no indivíduo e seu papel na comunidade” (pp. 46-47).

6.1 Antropologia Teatral

O trabalho sobre a comunidade e a cultura fica mais evidente com a fundação, em 1979, da ISTA. Barba, junto com colegas de diferentes áreas, conceberam a ISTA como uma escola internacional itinerante que propõe “o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação”¹⁹⁴ (Barba & Savarese, 1995, p. 8), ou o estudo dos princípios que permitem criar a presença cênica que atrai, que tem influência sobre a atenção e os sentidos dos espectadores.

A ISTA levanta questões desafiadoras para os criadores cênicos: como capturar a atenção do espectador, o que é presença cênica, quais os conteúdos necessários à formação do ator, o que é ser artista? Assim, a Antropologia Teatral – e todo o trabalho de Barba e do *Odin Teatret* que a

¹⁹³ *Allá había tropezado con un teatro agitado por pasiones parecidas a las mías, a las de los reformadores europeos, fundadores solitarios de pequeñas tradiciones. Había hallado un oficio cuyo sentido de responsabilidad social era también búsqueda individual, una práctica artística que se alejaba tanto de la cultura teatral en auge en la parte rica del planeta, como de sus manifestaciones experimentales. El Tercer Teatro era la manifestación concreta, en varias partes del mundo, de una sed de dignidad y de valores.* Discurso pronunciado em ocasião do recebimento do título *Doctor Honoris Causa*, pela *Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga* – Peru (29.05.1998). Publicado primeiramente em 2002.

¹⁹⁴ Este livro é resultado das pesquisas da ISTA no período 1980-1990.

ela se liga – tem realizado o importante papel de revisora e divulgadora das muitas práticas cênicas, tanto orientais quanto ocidentais, do gigantesco saber acumulado sobre as artes cênicas.

O estudo recai sobre muitas culturas artísticas no sentido de encontrar princípios recorrentes para a criação de uma base pedagógica comum, um conjunto de indicações úteis para o ator. É um estudo sobre o ator e para o ator, que procura avançar retrocedendo às tradições. Os exemplos buscados pela Antropologia Teatral são muitos, desde a *commedia dell'arte*, o balé, as pesquisas de Stanislavski sobre as ações físicas, a biomecânica de Meyerhold, a mímica de Decroux, os manifestos de Artaud, todo o arcabouço teórico-prático de Grotowski, Brecht, Laban, Delsarte, Dalcroze, até a incessante pesquisa sobre o teatro e dança clássicos asiáticos, além das manifestações culturais da África e das Américas. Para tanto, as ciências, a sociologia e a antropologia são requeridas para a constituição de um corpo teórico-prático.

Grotowski participou da primeira sessão pública da ISTA (1980), em Bonn, e complementa:

Existe um profundo vínculo entre o que Barba está fazendo na ISTA e o que eu estou fazendo no Teatro das Fontes: estamos ambos interessados em fenômenos transculturais. A cultura, qualquer cultura específica, determina a base objetiva bio-sociológica porque toda cultura está ligada a técnicas corporais cotidianas. É, portanto, importante observar o que permanece constante quando as culturas variam, quais elementos transculturais são perceptíveis. (Barba & Savarese, 1995, p. 237).

A abordagem antropológica do fenômeno teatral recebe, entretanto, críticas desfavoráveis por parte de alguns antropólogos e teóricos do teatro que não veem validade ou semelhança quando comparada com a antropologia das ciências humanas. Carlson (2011) lembra que Philip Zarrilli, ainda na ISTA de 1986, entendia que a ideia de pré-expressividade de Barba era não só intuitivamente baseada como destituída de avaliação reflexiva, uma das principais ocupações da antropologia contemporânea, definida como “escutar a ideologia implícita em nossa maneira de falar” (p. 178). Segundo Krüger (2008), Barba vale-se da “antropologia de forma acessória e apropriando-se de alguns conceitos e orientações segundo interesses próprios, alheios aos objetivos propriamente antropológicos” (p. 75).

Schechner (2000), todavia, lembra que Barba sublinha que a antropologia teatral não é nem a antropologia cultural nem a antropologia física:

A antropologia teatral é um gênero muito diferente do que praticam os seguidores de Tylor e Malinowski, uma geração posterior a de Turner e Geertz, contemporâneos de Clifford e Taussig. [...] Antes de tudo, Barba é um artista que pratica a sua própria versão da tradição idiossincrática da vanguarda. Qualquer convidado a uma sessão da ISTA sabe que não se trata de um foro convencional ou conferência acadêmica onde se

estimula o intercâmbio de pontos de vista contenciosos (na ‘tradição científica’), mas é sim mais ou menos uma plataforma na qual Barba expõe e demonstra suas opiniões a respeito de seus velhos colegas ocidentais e asiáticos. A influência de seu trabalho no Ocidente é indiscutível. O que resta por comprovar é se se trata realmente de uma avenida de dupla circulação. (p. 16)

A discussão em torno desse tema é imensa e não cabe aqui explorá-lo em demasia, mas apontar alguns autores que nele se detêm¹⁹⁵. Importa, por outro lado, perceber que a Antropologia Teatral goza hoje de ampla aceitação por parte de artistas e pesquisadores das artes cênicas, sendo os encontros e as publicações da ISTA uma escola internacional tutora de inúmeros grupos de artistas mundo afora. Maletta (2005) salienta a “dimensão polifônica das pesquisas e das propostas de Eugenio Barba para a formação do ator, a partir da incorporação e apropriação de múltiplas teorias e técnicas, frutos de um estudo inter e transdisciplinar, inter e transcultural que, sem dúvida, envolvem as diversas linguagens artísticas” (p. 118).

Ian Watson (2002), antropólogo e colaborador da ISTA, define o pluralismo das intervenções e propostas de Barba junto à ISTA e do *Odin Teatret* a partir do conceito de cultura contemporânea como um complexo holístico em permanente movimento e negociação de identidade. Watson (2002, 3-6) seleciona uma taxonomia para analisar a natureza dos processos de troca ou negociação cultural e as suas diferentes facetas no trabalho de Eugenio Barba. Dividiu esses processos de negociação de culturas em transculturais, multiculturais, crossculturais e/ou interculturais. Watson destaca uma das práticas de negociação cultural realizadas por Barba a partir dos anos 70, as trocas, nas quais podem coexistir de dois ou mais destes elementos ao mesmo tempo (Watson, 2002, p. 06).

A *troca* tem sua raiz nas permutas (escambo) econômicas, mas no caso de Barba e de seu grupo, o *Odin Teatret*, intercambiam-se performances: um treinamento de acrobacia é trocado por uma recitação de poesias, ou uma cena do repertório de um ator por uma dança de um grupo de artistas locais. É o ato da troca que é importante e não a qualidade do que é trocado. Como é exposto no *site* do *Odin Teatret* (2011), essa prática faz parte de sua cultura, adquirida a partir de suas viagens.

¹⁹⁵ Nesse ponto, o artigo de Carlson (2011) pode auxiliar visto que problematiza os movimentos e as diferentes compreensões de performance e as relações entre performance e antropologia nos últimos anos, especialmente a relação de Barba com a antropóloga dinamarquesa Kirsten Hastrup. Para aprofundar as relações entre teatro e antropologia recomenda-se a leitura de Schechner (1985). Acerca das questões interculturais no trabalho de Barba e outros indica-se a leitura de João Maria André (2012) e Patrice Pavis (2008).

O pluralismo cultural está na base das pesquisas da Antropologia Teatral e, continua Watson (2002, p. 7), a ISTA apropria-se dessas diferentes formas de negociação cultural para fundar a sua metodologia de trabalho. Comparando e contrastando processos de atuação de diferentes culturas, Barba junto à ISTA, descreve a base de suas investigações: os princípios pré-expressivos.

A Antropologia Teatral postula a existência de diferentes níveis de organização da expressão do ator, sendo o nível básico de organização propriamente o campo da antropologia teatral: o nível pré-expressivo, que se ocupa “com o como tornar a energia¹⁹⁶ do ator cenicamente viva” (Barba & Savarese, 1995, p. 188). A Antropologia Teatral estuda e seleciona princípios comuns presentes nas diferentes manifestações culturais para compor as bases materiais da arte do ator e estabelecer os seus fundamentos pedagógicos. Identifica quais os princípios comuns que governam a pré-expressividade, o *bios* cênico do ator, para, a partir daí, definir um conjunto de bons conselhos, chamados por Barba de princípios que retornam.

Primeiramente, como coloca João Maria André (2012), a Antropologia Teatral “assenta na distinção entre técnicas quotidianas e técnicas extra quotidianas” (p. 202). As técnicas corporais¹⁹⁷ quotidianas diferem totalmente daquelas usadas durante a atuação teatral. As técnicas quotidianas respeitam os condicionamentos habituais do corpo (mínimo de energia dispendida para o máximo de resultado) e as técnicas corporais extraquotidianas (máximo de energia dispendida para um resultado mínimo)¹⁹⁸ não respeitam os condicionamentos habituais do corpo. As técnicas quotidianas podem ser substituídas pelas extracotidianas, através de um processo de aprendizagem. É no terreno do extraquotidiano que se desenvolvem os quatro princípios, recorrentes em diferentes culturas teatrais, que incluem aspectos muito concretos da técnica

¹⁹⁶ Energia (*Energieia* = força, eficácia, de *én-ér-gon*, em trabalho). “A energia é geralmente reduzida a modelos de comportamento imperioso e violento. Mas é, verdadeiramente, uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar, animar, moldar e que, acima de tudo, necessita ser explorada.” (Barba & Savarese, 1995, p. 81).

¹⁹⁷ Barba cita o antropólogo Marcel Mauss, o primeiro a falar em *técnicas corporais*, em 1934, em conferência na Sociedade de Psicologia de Paris, publicado em 1936 no *Journal of Psychology* (XXXII, nº 3/4): “[...] o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, sem falar de instrumentos, o primeiro e mais natural objeto técnico do homem, e, ao mesmo tempo, *meio* técnico do homem” (Barba & Savarese, 1995, p. 227).

¹⁹⁸ Roberta Carreri (2011), atriz do *Odin Teatret*, explica que na dinâmica cotidiana a regra é do mínimo para o máximo, ou seja, “se devo caminhar de A a B, escolho o percurso mais curto: a linha reta. Nesse treinamento, ao contrário, vale a regra oposta. Se devo caminhar de A a B, inicio procedendo na direção contrária, crio um contra-impulso e uma mudança de direção, movo-me ao longo de uma linha curva ou em ziguezague. Crio momentos de surpresa, peripécias, antes de chegar à minha meta” (p. 53).

corporal, chamados de princípios que retornam, sumarizados por Barba em seu livro *A Canoa de Papel*¹⁹⁹ (1994) e reafirmados no Dicionário de Antropologia Teatral (Barba & Savarese, 1995).

1. Equilíbrio em ação²⁰⁰ – construir uma rede de tensões a partir da modificação do equilíbrio corporal (abandonar a técnica cotidiana do uso do equilíbrio e encontrar um equilíbrio precário, que prolongue as tensões sobre as quais o corpo se sustenta);
2. Dança das oposições – as oposições revelam a essência da energia (estar em ação, em trabalho): suave-forte, rápido-lento, expansão-contração, negação-afirmação, etc., observados no corpo como tensões opostas que lutam para coexistir;
3. Incoerência coerente e virtude da omissão – a omissão, para o ator-bailarino, significa reter, revelando o máximo de intensidade num mínimo de atividade. O ator seleciona certos elementos em detrimento de outros e os coloca em destaque, é um princípio de simplificação. O *bios* é o resultado de uma síntese na qual certos elementos são omitidos e outros destacados, criando uma coerência cênica, mesmo que incoerente do ponto de vista do cotidiano;
4. Equivalência – o procedimento é claro: algo foi arrancado de suas regras normais de vida e reconstruído com regras equivalentes. Acontece como se o corpo do ator fosse descomposto (retirado dos automatismos cotidianos) e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos.

Por último, o sustentáculo de todos os princípios está no que Barba chamou de Corpo Decidido – quebrar com as regras cotidianas para entrar no tempo e espaço fictícios, criando um corpo fictício e não uma personalidade fictícia. Complementando com Barba (1994):

As técnicas extra cotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível. Estes operam através de um processo de redução e de substituição que faz emergir o essencial das ações e distancia o corpo do ator das técnicas cotidianas, criando uma tensão e uma diferença potencial através do qual passa a energia. (p. 57)

Desses princípios pode-se depreender os argumentos usados por Barba para solicitar um treinamento para o ator, independente da e anterior à produção de espetáculos. Os exercícios são para Barba um caminho para se alcançar um efeito duplo: sobre quem os pratica e sobre a pessoa

¹⁹⁹ O livro de Barba, *Além das Ilhas Flutuantes*, já apresenta muitas observações e reflexões que serão posteriormente retrabalhadas em *A Canoa de Papel*.

²⁰⁰ Sérgio Sierra (2014) desenvolveu um método a partir do estudo desse princípio: o equilíbrio de luxo. O seu trabalho pode ser consultado ao final na bibliografia e encontra-se *online* para visitas.

a quem o trabalho está dirigido. Duas perguntas obcecaram Barba e ainda o perseguem durante sua atividade profissional: por que o ator treina se uma boa atuação nem sempre está condicionada à técnica? E, há algo a aprender com a técnica que ajude a capturar a atenção do espectador? Essas perguntas determinaram os seus dois polos de interesse: o da antropologia teatral e o dos processos de aprendizagem (Barba, 2008, p. 23).

6.2 Treinamento

Barba usa o termo treinamento para designar um conjunto de exercícios que o ator e/ou um coletivo teatral executa regularmente. O treinamento revela uma identidade profissional dedicada à busca de rigor e autodisciplina, uma forma de cada artista conquistar o *como* e o *porquê* faz teatro. Pelo treinamento o ator forja “os instrumentos de sua independência, de seu crescimento individual e de sua resistência a condições adversas” (Barba, 2008, p. 119). Uma das atrizes do grupo, Roberta Carreri (2011), afirma: “Ao meu ver, uma das funções essenciais do treinamento é a de não nos permitir perder a capacidade de aprender” (p. 85).

Mas nunca se deve confundir o treinamento com os ensaios, embora no *Odin Teatret* esta distinção clara tenha desaparecido visto que alguns espetáculos-demonstrações foram construídos a partir de fragmentos compostos durante o treinamento. O treinamento é geralmente composto por um conjunto de exercícios com objetivos diversos, dependendo das necessidades de cada grupo de teatro. Como lembra Barba (2008) os exercícios se tornaram, no século XX, parte da revolução invisível do teatro:

Um bom exercício é um paradigma de dramaturgia, quer dizer, um modelo para o ator. [...] Qual a diferença essencial entre um exercício (o que antes chamei ‘um paradigma de dramaturgia’) e a dramaturgia no sentido tradicional, das comédias, tragédias ou farsas? Tanto em um caso como nos outros se trata de um entrelaçado bem feito de ações. Enquanto que as comédias, tragédias e farsas têm uma forma e um conteúdo, os exercícios são forma pura, entrelaçados de desenvolvimentos dinâmicos sem trama, sem história. Os exercícios são pequenos labirintos que o corpo-mente do ator pode percorrer e percorrer para incorporar um modo de pensar paradoxal, para distanciar-se da própria maneira de atuar cotidiana e passar para o campo da ação extracotidiana da cena.²⁰¹ (pp. 105-106)

²⁰¹ *Un buen ejercicio es un paradigma de dramaturgia, es decir, un modelo para el actor. La expresión ‘dramaturgia del actor’ se refiere a uno de los niveles de organización del espectáculo, o a una de las caras del tejido dramático. [...] ¿Qué diferencia esencialmente un ejercicio (al que antes he definido “un paradigma de dramaturgia”), de la dramaturgia en sentido tradicional, de las comedias, de las tragedias o de las farsas? Tanto en un caso como en los otros se trata de un entrelazado bien entablado de acciones. Mientras que comedias, tragedias y farsas tienen una forma y un contenido, los ejercicios son forma pura, entrelazados de desarrollos dinámicos sin trama, sin historia. Los ejercicios son pequeños laberintos que el cuerpo-mente del actor puede*

Barba (2008, p. 105-108) sublinha que os exercícios são formas mutáveis – não dogmas ou estilos. Alguns têm o objetivo de romper com os reflexos condicionados encontrando uma maneira de decompor a ação cotidiana e recompô-la sensorialmente de forma persuasiva para quem a observa. Outros têm o objetivo de exercitar as potencialidades expressivas do ator, como a acrobacia, que envolve o aprendizado da precisão e da decisão. Ainda há outros, baseados em variações de ritmo, que ampliam a flexibilidade para adaptar-se aos estímulos dos colegas, fortalecendo a rapidez de resposta. Existem exercícios que trabalham com a fantasia e a imaginação, como os que envolvem a improvisação com personagens em determinadas situações. Ainda outros são doutrinas do corpo e da mente, como a respiração e a meditação. Os exemplos são muitos, mas todos são um meio e não um fim, não treinam o ator para um desempenho específico, são antes uma preparação.

Barba (2008) apresenta dez características dos exercícios que explicam a sua eficácia como dramaturgia reservada ao ator e ao seu “trabalho sobre si mesmo”²⁰² (pp. 106-108):

1. Os exercícios ajudam a pensar com o corpo-mente;
2. Ensinam a realizar uma ação real;
3. Ensinam a precisão como essencial para uma ação real, tendo um início e um final e um trajeto não linear (rico em peripécias e contrastes) entre esses dois pontos;
4. A forma dinâmica dos exercícios é um *continuum* de uma série de fases. Este processo ensina a pensar um *continuum* como sucessão de fases minúsculas bem definidas (ações perceptíveis);
5. Cada fase do exercício envolve todo o corpo e a transição entre uma e outra fase é um *sats*²⁰³;
6. Cada fase do exercício dilata²⁰⁴, refina ou miniaturiza alguns dinamismos do comportamento cotidiano. Todos os dinamismos se isolam e se montam pondo em jogo os elementos dramáticos que transformam o comportamento cotidiano em extracotidiano;
7. Cada fase dos exercícios faz sentir o corpo como algo não unitário,

recorrer y recorrer, para incorporar un modo de pensar paradójico, para distanciar-se de la propia manera de actuar cotidiana y desplazarse al campo de la acción extra-cotidiana de la escena. Los ejercicios semejan amuletos que el actor lleva, no para exhibirlos sino para extraer determinada calidad de energía de la cual se desarrolla lentamente un segundo sistema nervioso.

²⁰² O termo *trabalho sobre si mesmo* foi usado por Stanislavski (1997) para referenciar o trabalho que o ator deve realizar com alguns elementos essenciais para o desenvolvimento de suas potencialidades criativas.

²⁰³ Quando o impulso para se mover em uma direção é precedido por um impulso em direção contrária. É uma lei do movimento dos organismos vivos que o nível de organização pré-expressivo do ator amplifica e transforma em estímulo para despertar e guiar a atenção do espectador a nível sensorial e cinestésico (Barba, 2008, p. 149).

²⁰⁴ Barba usa o termo dilatação para se referir ao efeito de presença que certos atores-dançarinos possuem. A dilatação não é o exagero, é uma consequência: “o resultado da busca do essencial, da eliminação de textos e movimentos supérfluos, da capacidade técnica de saber preservar a energia da ação até mesmo quando o volume e o desenho de sua forma exterior eram reduzidos” (Barba, 2010, p. 66).

sendo primeiramente doloroso, mas em seguida dotam o ator de uma presença pronta a captar a atenção do espectador; 8. Ensinam a repetir com precisão a partitura e continuar repetindo-a, encontrando pela improvisação novas dinâmicas (ritmos, imagens, associações) e impedindo, assim, que perca o seu brilho; 9. O exercício é o caminho da recusa pelo esforço e pelo cansaço posto em uma tarefa humilde; 10. O exercício não é um trabalho sobre o texto, mas sobre si mesmo, os obstáculos permitem ao ator conhecer os próprios limites para além da autoanálise. O exercício ensina a trabalhar sobre formas visíveis para que o invisível possa ser posto à mostra.

Os exercícios fazem parte do treinamento do ator e visam dominar diferentes elementos técnicos, dentro de um sistema ético particular, para ampliar as suas possibilidades expressivas. Auxiliam o ator na composição de sua dramaturgia. A dramaturgia de ator, por outro lado, visa estimular reações afetivas²⁰⁵ no espectador através da construção do equivalente da complexidade que caracteriza as ações na vida. O ator deve saber reconstruir “a complexidade da emoção, não o resultado como sentimento” (Barba, 2008, p. 110). Para tanto, é necessário, no treinamento, dominar certos elementos indispensáveis para a construção da dramaturgia de ator.

6.3 Musicalidade

Barba se apropria de uma grande extensão de termos musicais para descrever e organizar a comunicação com seus atores, resultado de um trabalho teórico-prático realizado junto à ISTA e ao *Odin Teatret*. Para se compreender a função da musicalidade em Barba é necessário o conhecimento prévio de outros conceitos referentes ao universo das pesquisas do pedagogo. Ao longo dos subcapítulos que seguem procurar-se-á esclarecê-los e entender um pouco mais sobre a relação da musicalidade com a dramaturgia de ator.

²⁰⁵ As reações emocionais envolvem: 1. Mudança subjetiva (medo, por exemplo); 2. Avaliações cognitivas; 3. Reações autônomas independentes da vontade (aceleração cardíaca, etc.); 4. Impulso de reação (correr, etc.); 5. Decisão sobre como proceder (Barba, 2008, p. 110).

6.3.1 Dramaturgia de ator: ação real, partitura e subpartitura

Barba explicita os elementos indispensáveis ao trabalho do ator: as ações reais, a improvisação e a partitura. Esses elementos requerem os princípios pré-expressivos para serem executados. No *Odin Teatret*, salienta Barba (2010), “a dramaturgia do ator não era um modo de representar, mas uma técnica para realizar *ações reais* na ficção da cena” (p. 62). As ações reais são a menor fatia de vida da criação do ator, “uma minúscula forma dinâmica que, ainda assim” (Barba, 2010, p. 62) tem consequências na tonicidade de todo o corpo. Pode ser microscópica, apenas um impulso, mas deve irradiar-se por todo o organismo e ser “imediatamente percebida pelo sistema nervoso do espectador” (Barba, 2010, p. 62). Ainda que a ação seja apenas um estender de mãos, ela surge na espinha dorsal e está sempre animada por uma dimensão interior – possui uma manifestação externa imbricada à interna. Além disso, a “ação é sempre integrada numa concatenação e numa simultaneidade de ações” (Barba, 2010, p. 70), o que faz com que ela interfira e interaja com aquelas dos outros atores. É importante que as ações reais não sejam dependentes de um significado narrativo, mas que correspondam a uma qualidade de tensões, ao desenho dinâmico, ao esforço, aceleração, manipulação. Assim, a informação dinâmica é preservada, mesmo quando a forma é diferente. O exemplo do tapa pode esclarecer:

[...] o ator tinha dado um tapa, mas o diretor o tinha transformado numa carícia. Então, o ator modelava seu desenho dinâmico como se acariciasse, mas suas tensões correspondiam àquelas que tinham origem em dar um tapa. Desse modo, a *informação* dinâmica real ficava preservada, mas aparece sob uma *forma* diferente. O sentido cinestésico (ou a empatia cinestésica) do espectador reconhecia os dinamismos da ação (atingir com força para dar um tapa), mas esta informação sensorial não correspondia ao que ele estava vendo – uma carícia. (Barba, 2010, p. 61)

Durante o trabalho, os atores do *Odin* elaboram partituras de ações reais a partir de diferentes técnicas de improvisação. Para criar as ações, diferentes técnicas improvisacionais são postas em curso. A improvisação a que se refere Barba cobre três procedimentos distintos: 1. a criação de materiais, visíveis através das ações físicas ou vocais do ator, a partir de fontes diversas; 2. a improvisação é sinônimo de variação, o ator desenvolve temas ou situações através do entrelaçamento de materiais já conhecidos e incorporados; 3. a improvisação corresponde à individuação, à capacidade de interpretar todos os dias a mesma partitura com novos matizes, é a mais comum no cotidiano dos atores (Barba, 2010, p. 62). Por isso, a improvisação nunca realmente desaparece do jogo do ator, ela o auxilia a repetir a mesma partitura sempre com vida, impede a repetição mecânica e que a forma externa se sobreponha à interioridade do ator.

A improvisação envolve a criação de partituras de ações. Por partituras entende-se: 1. Desenho geral da forma de uma sequência de ações; 2. Precisão dos detalhes de cada ação (mudanças de direção e velocidades); 3. Dinamismo e ritmo (regulação do tempo e intensidade no sentido musical de uma série de ações); 4. Orquestração das relações entre as várias partes do corpo (mãos, pés etc.). Toda partitura é animada internamente, o que Barba chama de subpartitura, um estímulo que move a sua produção, evolução e comunicação, uma dimensão interior (não psicológica) do ator que impede que a partitura caia na repetição da forma.

Iben Nagel Rasmussen (De Marinis, 1997), uma das mais antigas atrizes do *Odin Teatret*, explica a sua concepção de improvisação: “Ora, para mim a improvisação é como uma composição musical: seleciono e componho os materiais. O resultado da improvisação não é mais meia hora de materiais grosseiros, mas sim, uma espécie de poesia cênica que tem a sua própria métrica, o seu ritmo, o seu acento, o seu fraseado. Isto é, eu mesma faço já uma primeira montagem da minha improvisação”²⁰⁶ (p. 178). A montagem a que Iben se refere só é possível quando o ator possui uma capacidade dramaturgicamente desenvolvida, a de compor uma partitura com os materiais encontrados durante a improvisação.

A partitura é, assim, a concatenação de uma série de ações reais, construída a partir da improvisação e com um sentido dramaturgicamente. Logo, a partitura é uma forma independente capaz de ser adaptada a diferentes contextos (Barba, 2010, p. 68). Como complementa Barba (2010), a partitura, o desenho geral da forma de uma sequência de ações, é “uma métrica das ações com suas micropausas e decisões, o alternar-se de ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizadas por uma energia vigorosa e macia” (p. 62).

Todos os princípios pré-expressivos são observados na partitura. Porém, a chama que anima a partitura só vive quando integrada aos múltiplos níveis da subpartitura, considerada outro princípio que retorna e está na base da presença cênica do ator em qualquer estilo ou tradição teatral. A subpartitura é o modo como o ator reage dentro de si, como conta a história da improvisação para si mesmo através de ações. Essa história interior comporta “ritmos, sons, melodias, silêncios e suspensões, perfumes e cores, figuras isoladas e montes de imagens contrastantes: uma enchente de ações interiores que se manifestavam em precisas formas

²⁰⁶ *Ora per me l'improvvisazione è come una composizione musicale: scelgo e compongo i materiali. Il risultato dell'improvvisazione non è più mezz'ora di materiale rozzo, bensì una specie di poesia scenica che ha una sua metrica, il suo ritmo, i suoi accenti, il suo fraseggio. [...] Ovvero io stessa faccio già un primo montaggio della mia improvvisazione.*

dinâmicas” (Barba, 2010, p. 64). A subpartitura é o outro lado da partitura, o apoio interno do ator, é ela que traz vida aos movimentos, deslocamentos e gesticulações. Não é um significado aberto para o espectador, mas um ponto de vista fundamental para o ator:

Há muitas maneiras de fazer uma subpartitura funcionar. Elas dependem da dramaturgia do ator específica de cada tradição técnica. O subtexto de Stanislavski é uma forma particular de subpartitura, e diz respeito à interpretação pessoal que o ator faz das intenções e dos pensamentos que a personagem expressa. Na visão de Brecht, a subpartitura é o diálogo contínuo com o qual o ator deveria se interrogar sobre a verdade histórica da qual sua personagem é, sem saber, a expressão subjetiva do autor. Nos espetáculos codificados (os diferentes teatros clássicos asiáticos ou o balé clássico) a subpartitura está relacionada com os refinados sistemas de regras específicos de cada tradição. (Barba, 2010, p. 65)

A subpartitura pode estar composta por um ritmo, um modo de respirar, uma canção, uma ação realizada em diferentes dinâmicas e acelerações. Tecnicamente, respeitam-se os dinamismos e os ritmos das ações da partitura, mas no interior dela a subpartitura a anima e a impede de se tornar apenas um punhado de gestos e movimentos ginásticos. A subpartitura é invisível para o espectador, mas ressoa nele, é o que o ator percebe como interioridade e o espectador como atuação. Na prática não há separação entre elas. Como coloca Barba (2008), a subpartitura é a parte invisível que dá vida ao que o espectador vê. Ela não é um andaime escondido, mas “uma ressonância, um motor, um nível de organização celular sobre o qual se edificam os níveis de organização ulteriores (desde a eficácia da presença de cada ator ao entrelaçado de suas relações, da organização do espaço às eleições dramáticas). A interação orgânica dos distintos níveis de organização provoca o sentido que o espetáculo assume para o espectador” (pp. 103-104).

O processo de composição da partitura – escolha consciente de cada detalhe, eliminação dos elementos supérfluos – leva à criação de uma forma fixa e precisa, mas não rígida. O resultado é a quintessência formal, uma estrutura compacta de dinamismos somáticos e vocais resultantes da subpartitura. A partitura e a subpartitura transcendem a forma e transformam o ator num corpo-em-vida. A partitura e a subpartitura também ajudam o ator a mudar de um contexto a outro sem perder as raízes que o mantêm vivo e sem perder o efeito de organicidade percebido pelo espectador.

Observando a execução da partitura-subpartitura após dezenas de apresentações, Barba percebe que o que a torna viva depois de tantas repetições já não é mais a subpartitura, mas uma Música Interna ou um estado de constante improvisação da partitura. A Música Interna é traduzida por Barba como uma semente frágil e ativa que não é mais um esquema de ações, não

pode ser chamada de subpartitura, contém, antes, um programa de estruturas diferentes, mas que mantém a mesma qualidade orgânica original:

Esse programa continha três perspectivas distintas: forma, ritmo e fluxo. Esses termos não indicavam outros princípios técnicos ou diferentes partes da composição, mas designavam três faces da mesma realidade. Eu as distinguia provisoriamente quando trabalhava, sabendo bem que a distinção era uma ficção útil para a pesquisa e para o processo criativo.

O ator e o diretor podiam tratar uma partitura física:

- como uma forma, um desenho dinâmico no espaço e no tempo que era o resultado de uma improvisação ou de uma composição;
- como ritmo, escansão e alternância de tempo, acentos, velocidades, acelerações;
- como cores e qualidades de energia (macia ou vigorosa);
- como um dique que continha o fluir orgânico das energias.

O trabalho prático oscilava constantemente entre uma e outra destas perspectivas de ações: forma, ritmo, cor da energia, fluxo (fluxo = múltiplos ritmos diferentes e divergentes). (Barba, 2010, p. 69).

A identidade de uma partitura não depende nem do esquema externo das ações e nem da subpartitura. A sua identidade tem origem num dinamismo que permite ao ator, por estar nele incorporado, mesmo mudando a forma externa da partitura, conservar a qualidade original, o seu perfil essencial da partitura-subpartitura. Tudo graças a um estado de “improvisação permanente” (Barba, 2010, p. 68) com a forma, o ritmo e o fluxo.

Barba (2010) faz referência, no livro *Queimar a Casa* (2010), aos princípios de encenador que o guiam, apresentando uma espécie de síntese de suas experiências como diretor junto ao grupo *Odin Teatret* e a sua dedicação ao treinamento do ator:

Com o objetivo de especificar com as minhas próprias palavras a terminologia técnica da minha tradição teatral, defini ‘dramaturgia’ em chave etimológica: *drama-ergein*, trabalho das ações. Ou seja, como as ações²⁰⁷ dos meus atores começavam a trabalhar. Para mim, a dramaturgia não era um processo que pertencia somente à literatura. Era uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e de seus vários componentes. (p. 37-38).

Há, segundo Barba, uma pluralidade de dramaturgias, desde a dramaturgia como obra de escritores até a dramaturgia de atores, diretores, cenógrafos, etc., sendo o espetáculo um tecido de muitas autorias. A dramaturgia é vista em termos de complexidade, como texto espetacular, um organismo composto de diferentes níveis de organização “cada um dos quais tem que viver por si

²⁰⁷ “Uma ação é a menor das mudanças que incide de forma consciente ou subliminar na atenção do espectador, em sua compreensão, emotividade e cinestesia. Em um espetáculo teatral é ação – diz respeito, então, à dramaturgia – tanto o que os atores fazem ou dizem, como os sons, as músicas, as luzes, as mudanças de espaço, os modos de usar o figurino. São ações os objetos que se transformam. Não é importante descobrir quantas e quais sejam as ações de um espetáculo. O que importa é observar que as ações só começam a trabalhar quando se entrelaçam, quando se tornam trama: quando se transformam em tecido – ‘texto do espetáculo’” (Barba, 2010, p. 159).

mesmo, interagindo com os outros, como a linha dos diversos instrumentos de uma composição musical” (Barba, 2008, p. 70). A visão de Barba está assentada numa longa prática de diálogo com as comunidades. Esse princípio de pesquisa e troca, tão próximo da via empreendida pelo grupo O Bando, instiga a conhecer os conceitos desenvolvidos por Eugenio Barba sobre a dramaturgia de ator e a utilizá-los como via condutora da presente pesquisa.

As múltiplas dramaturgias, segundo a experiência de Barba (2010, p. 38), apresentam-se como alternativas à visão europeia dominante baseada na literatura. A perspectiva de Barba apresenta três entendimentos de dramaturgia: o primeiro como relação entre os diferentes órgãos, sistemas e camadas (numa analogia à biologia) do espetáculo; o segundo, ao contrário de relações, como redes de fios que tramam, fundindo, multiplicando e subvertendo, numa montagem²⁰⁸, todos os elementos heterogêneos do espetáculo; e o terceiro, como composição, realizada pelo ator, diretor e espectador. Essa última visão, espetáculo como composição, entende que os materiais que os atores elaboram já apresentam uma dramaturgia elementar autônoma, podendo ser integrada organicamente ao espetáculo.

Barba (2010) divide em três níveis a organização do espetáculo:

- o nível da *dramaturgia orgânica ou dinâmica* – é o nível elementar, e diz respeito ao modo de compor e tecer os dinamismos, os ritmos e as ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores;
- o nível da *dramaturgia narrativa* – a trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou os vários sentidos do espetáculo;
- o nível da *dramaturgia evocativa* – a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. (p. 39-40)

Essa separação salienta que o olhar/direção/lógica do espetáculo pode ser construído tanto pela via do ator, quanto do diretor e/ou do espectador (Barba, 2010, p. 57). De outra forma pode-se dizer: “A dramaturgia orgânica faz com que o espectador dance cinestésicamente²⁰⁹ em seu lugar; a dramaturgia narrativa movimenta conjecturas, pensamentos, avaliações, perguntas; a dramaturgia evocativa permite que ele viva uma *mudança de estado*” (Barba, 2010, p. 40). Articulando esses três níveis, Barba considera possível interferir de forma ativa na montagem do espetáculo, desconstruindo as diferentes partes que o formam e montando-as sob outra lógica,

²⁰⁸ O princípio da ‘montagem’ pode ser visto em Meyerhold, no trabalho do ator e do diretor, como técnica inspirada no cinema.

²⁰⁹ Na segunda edição brasileira do Dicionário de Antropologia Teatral (Barba & Savarese, 2012) encontra-se o seguinte esclarecimento sobre cinestesia: “a percepção interior que todos nós temos dos movimentos do próprio corpo, ou de suas partes, através da sensibilidade muscular” (p. 103).

misturando-as para encontrar novas – e às vezes imprevistas – redes de relações. Essa prática leva Barba a considerar o espetáculo não como *mise-en-scène* (de uma história, texto, ideia ou tema), mas como uma composição que é realizada tanto pelo ator quanto pelo diretor e o espectador.

Do ponto de vista da dramaturgia de ator, no primeiro nível (dramaturgia orgânica), Barba trabalha com as ações físicas e vocais dos atores, figurinos, objetos, músicas, sons, luzes, características espaciais. Seu objetivo é a criação de um *teatro que dança*, que cria a coerência pelas ações dos atores: “Se trata de uma coerência dependente da capacidade de convencer, manter despertos e estimular os sentidos do espectador” (Barba, 2008, p. 70). Na dramaturgia orgânica vê-se a capacidade do ator de engajar e persuadir os sentidos do espectador; é importante pois encerra em si um sentido, independente do espetáculo. A palavra orgânico é entendida como as ações do ator que provocam uma participação cinestésica²¹⁰ no espectador, que as percebe como convincentes, independentemente da convenção ou gênero teatral ao qual pertence. A dramaturgia orgânica atua como uma música que não se dirige apenas aos ouvidos, mas a todo o sistema nervoso do ator e do espectador. Segundo Barba (2010), o “visível e o cinestésico são indissociáveis: aquilo que o espectador vê, produz nele uma reação física, a qual, sem que ele saiba, influencia sua interpretação sobre o que vê” (p. 57). A dramaturgia orgânica é o nível primário de organização do espetáculo, “é a força que junta as várias componentes de um espetáculo, transformando-o em experiência sensorial. A dramaturgia orgânica é constituída pela orquestração de todas as ações dos atores consideradas sinais dinâmicos e cinestésicos. Essa orquestração cria um fluxo de estímulos físicos necessários e imprevisíveis, que atraem ou repelem os sentidos do espectador” (Barba, 2010, p. 59).

Depois de se estabelecer a dramaturgia orgânica é o momento de entrelaçá-la à narrativa – o conjunto de textos, temas ou personagens, às fontes (Barba, 2010, p. 97) do espetáculo. É um processo de montagem que pretende mergulhar a narrativa no rio de estímulos sensoriais que é a dramaturgia orgânica. É o processo de encontro das histórias que emergem do conjunto de ações e partituras dos atores. No nível da dramaturgia narrativa Barba trabalha com as personagens, fatos, histórias, textos, referências iconográficas. É o nível mais explorado da tradição teatral, a constituição da trama, com as suas peripécias. É o nível das fontes (Barba, 2010, p. 139), que

²¹⁰ “O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte do seu observador. [...] Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de dez metros. Se a distância é maior o efeito diminui até desaparecer.” (Barba, 2010, p. 57).

pode ser uma poesia, uma pintura, um romance, uma metáfora, uma canção, ou uma personagem. Barba (2010) lembra que a sua forma de entender a narrativa tem a ver com as ações (é uma narrativa através das ações) e não a “interpretação de um texto preexistente ou com o encaixe e a colagem mais ou menos coerente de vários escritos” (p. 138). É um trabalho, quando há um texto, com o texto e não para o texto²¹¹.

Trabalhando de forma separada, primeiro a dramaturgia orgânica, o conjunto de sinais dinâmicos e cinestésicos, depois a dramaturgia narrativa, a história que se conta através de ações físicas e verbais, consegue-se perceber as muitas camadas que existem no trabalho do ator. Ao final, o que se vê é inseparável, mas, como coloca Barba (2010), “são os detalhes e as nuances das ações físicas e vocais do ator que tornam o comportamento de uma personagem convincente e interessante para o espectador. Da mesma maneira, a língua de uma poesia se torna sugestiva para quem a lê ou a ouve porque ela é constituída de ‘ações verbais’, ou seja, de dinamismos significativos, sonoros e rítmicos que são mais ricos e surpreendentes do que aqueles da língua cotidiana” (p. 181). A dramaturgia orgânica pode viver sem a dramaturgia narrativa, mas o contrário não é possível.

Mas porque criar o material sensorial e cinestésico desconectado do material narrativo? Explica Barba (2010):

Esse procedimento tinha uma dupla finalidade: era um fator determinante para *estranhar a ação*; e obrigava o ator a *negar a ação realizando-a*. A ação era adaptada para uma nova ação que pudesse ser reconhecida, mas mesmo assim possuía algo de insólito. O espectador via uma pessoa sentada mergulhada na leitura, mas as tensões que animavam essa posição não correspondiam completamente àquelas de estar sentado lendo um jornal, mas àquelas de outra ação real: esticar-se para o alto para observar algo que acontecia à esquerda, mesmo que os olhos estivessem pousados no jornal. O ritmo do olhar sobre as linhas do artigo e no ato de virar as páginas era o equivalente da ação e do ritmo de seguir o voo do pássaro. O ator conseguia, dessa maneira, na prática, *negar uma ação realizando-a*: o melhor antídoto contra a ilustração, a ênfase ou a vacuidade de uma ação. Dessa forma, mesmo a mais simples das ações continha uma essência dramática, uma presença de forças antagonísticas. No exemplo descrito, o drama estava no nível das tensões orgânicas: impulsos divergentes (seguir o voo do pássaro e, simultaneamente, ler o jornal). Essas tensões contrastantes, porém, afetavam o sistema nervoso e a percepção dos espectadores; causando uma minúscula e insólita impressão que *dava vida à ação do ator* e impedia de liquidá-la com um olhar mecânico e apressado. (p. 100)

²¹¹ O contexto narrativo de um espetáculo pode ser desenvolvido de duas formas, *para* o texto e *com* o texto. No primeiro caso, assume-se que a obra literária é o principal valor do espetáculo e todas as outras dramaturgias esforçam-se para fazer brilhar a riqueza da obra. No segundo caso, como Barba trabalha, o texto (um ou mais textos) serve como alimento para a criação de um novo organismo: o espetáculo.

O terceiro nível, a dramaturgia evocativa, diz respeito à reverberação do espetáculo nos espectadores, o que Barba chamou de dramaturgia das mudanças de estado (Barba, 2008, p. 143). É a forma como o espectador apreende o espetáculo como um todo, “o conjunto de nós e curto-circuitos dramáticos que alteram radicalmente o sentido da narração, precipitando os sentidos do espectador em um vazio imprevisto, condensando e desorientando as suas expectativas” (Barba, 2008, p. 70).

Esses três níveis de organização do espetáculo são descritos por Barba para referir-se à sua experiência de diretor ao lado dos atores do *Odin Teatret*. A dramaturgia orgânica e narrativa pertence aos atores e é, na prática do espetáculo, indivisível. O último nível já está na mão dos espectadores. A separação é interessante como metodologia de trabalho, pois auxilia os atores a selecionar com precisão os materiais que pertencem à sua dramaturgia, bem como coloca em suas mãos o poder e a autonomia da criação. Ainda mais, a separação implica a possibilidade futura de montagem, numa perspectiva cinematográfica, de decompor e recompor, cortar e colar, dentro de um fluxo narrativo específico. A montagem como coloca Barba & Savarese (1995) substitui o termo composição (colocar com) que “também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça” (p. 158). O ator, nesse processo, isola e coloca sob uma lente de aumento certos processos fisiológicos ou modelos de comportamento, tornando o seu corpo dilatado, visto que dilatar é isolar e selecionar, criando uma nova ordem e interdependência entre os materiais.

Cada pequena parte que forma a montagem, se tomada isoladamente, pode não remeter a nenhum sentido, é a montagem que cria a dramaticidade. Meyerhold trabalhou exaustivamente sob esta perspectiva e seu aluno Eisenstein levou esse método à perfeição no cinema. A partitura física, por exemplo, pode ser composta separadamente do aspecto sonoro e semântico da partitura vocal, ou os ritmos da partitura física podem ser usados em contraponto com o ritmo das ações verbais. Esse jogo de montagem permite chegar a resultados inesperados para a atuação teatral. O importante é tornar o ator consciente desses diferentes níveis de organização do trabalho e, através do treinamento, manter o seu corpo-mente plástico e flexível.

Portanto, a dramaturgia de ator é composta por dois níveis que se entrelaçam:

A lógica do nível orgânico abraçava a precisão, as oposições, o ritmo, as cores da energia (macia ou vigorosa), o efeito de organicidade de cada uma das ações, a qualidade de suas formas, as características extrovertidas e introvertidas, a dinâmica ação-reação, as acelerações e as pausas, os ritmos de ações simultâneas e divergentes: o fluxo delas. A lógica do nível narrativo se concentrava em amarrar relações, tecer associações, trilhas alusivas, imagens ou montes de ações que guiassem o espectador para a descoberta de um sentido pessoal na cena com a qual se confrontava. [...] Na

realidade do espetáculo a dramaturgia narrativa se imprimia sobre a dramaturgia orgânica e as duas eram indivisíveis. Mas durante os ensaios eu podia separá-las *conceitualmente e funcionalmente* em duas estradas contíguas. (Barba, 2010, p. 149)

6.3.2 A dramaturgia sonoro-vocal e o ritmo

Para Barba (2010), a voz é um prolongamento do corpo, é ação concreta no espaço. O que é visual (presença material) tem de se tornar sonoro (revelar a sua voz), e o que é sonoro (que tem voz) tem de se tornar visual (recuperar a sua presença). O silêncio é também ação vocal no sentido em que a ausência do som também se transforma em ausência de um corpo.

A cada dia, durante anos, nos dedicamos a buscar a potencial variedade e a musicalidade que a voz possui quando nascemos, e que desaparece na medida em que nosso aparelho vocal se especializa em padronizar sons e tonalidades características da língua materna. Exercitávamos um vasto leque de entonações, sons, volumes e ressonadores; reproduzíamos vozes de animais, de objetos, de seres extraterrestres; ouvíamos discos com cantos de outras culturas e os imitávamos; repetíamos cadências melódicas e rítmicas de línguas e dialetos que ignorávamos. [...] Assim como fazemos uma ação física, eu conduzia meus atores para que fizessem a mesma ação com a voz. (Barba, 2010, p. 79)

Os espetáculos do *Odin* são para Barba (2010, p. 79) um fluxo orquestrado de estímulos vocais que funcionam como uma música sobre a qual navegam as palavras. Exclamações, grunhidos e murmúrios, canções e línguas inventadas também fazem parte da dramaturgia vocal. Dois níveis são captados e interagem simultaneamente: a comunicação sonora (entonações, volume, intensidade, dinamismos, musicalidade) e a comunicação semântica. Um dos níveis anima a dramaturgia orgânica dos atores e o outro a sua dramaturgia narrativa. A trama de sons que contribui para o fluxo dos espetáculos ainda é composta pelos barulhos diversos que brotam das ações dos atores: passos, rangidos de portas, o arrastar de um objeto. Também os instrumentos musicais, usados como uma prolongação do corpo, se transformam em *personas*, acessórios ou próteses, corpos sonoros com características próprias. Amalgamados com as ações vocais dos atores, os efeitos acústicos, a execução dos instrumentos segundo uma lógica teatral, os silêncios e a música de verdade compõem a música contínua que sugere o sentido do espetáculo mesmo a um espectador cego (Barba, 2010, p. 81).

Quanto à música, mesmo quando não diretamente presente *em cena*, funciona como um guia oculto, ao lado do canto e da dança:

Estava presente durante os ensaios, servia para identificar o ritmo certo, para sintonizar movimentos e gestos dos atores e das personagens. Marcava o compasso, fornecendo aos atores uma rede de contatos e parceiros invisíveis. Desde o primeiro ensaio para um

novo espetáculo, a música era, para mim, um instrumento particularmente indicado para aguçar a dramaturgia orgânica. Eu modelava o tempo (como duração e como ritmo), entrelaçando, harmonizando ou opondo os acentos da música com os sats (impulsos, acentos energéticos) do ator. [...] O ritmo musical ressaltava as ações do ator, dava corpo, dava corpo à sua duração e forçava-o a ser preciso. Mesmo executando sua partitura, na imobilidade ou na rapidez, o ator mantinha uma relação com o decorrer da música, deixava-se levar por ela, criava contrapontos ou se distanciava dela. [...] Eu me servia da música como se ela fosse um rio invisível sobre o qual a presença do ator, a sua dramaturgia orgânica, dançava. (Barba, 2010, pp. 82-83)

Roberta Carreri, atriz do *Odin Teatret*, descreve os diferentes usos que faz da voz para que essa se torne uma ação vocal capaz de dialogar com as ações físicas. Lembra que noventa por cento da comunicação humana acontece de forma não verbal e que o tom e a melodia podem comunicar algo oposto ao sentido das palavras (Carreri, 2011, p. 166). Por conseguinte, é fundamental um trabalho não apenas sobre a prosódia²¹², mas sobre as possibilidades musicais do som.

Quanto ao treinamento, Carreri aponta a importância de se colocar desafios concretos durante o treino, a fim de não cair no aborrecimento ou no cansaço. As ações físicas e vocais devem ser exercitadas tendo estímulos que mantenham a sua atenção e imaginação vivas: espaço (seguir diferentes linhas – retas, curvas ou ziguezagueantes); energia (executar as ações em diferentes intensidades); velocidade (tempos e ritmos diferentes); e dimensões (tamanhos diferentes da ação).

Novamente, o que se vê é a manipulação do ritmo, tanto no corpo quanto na voz. De forma abrangente, coloca Kiefer (1973), o ritmo é um fluir que apresenta descontinuidades: os passos da dança são irregulares, se fossem contínuos não haveria a percepção do ritmo. As descontinuidades, os sons desiguais ou interrupções nos passos de uma marcha, trazem consigo “a comparação, a medida, entre os fragmentos daquilo que flui” (p. 23). Isso coloca o ritmo em dependência com uma medida e com uma determinada ordem para que se possa percebê-lo. Ordenando as descontinuidades é possível distinguir, do punhado de sons – ou movimentos – caóticos, uma regularidade. É a percepção da descontinuidade da duração em comparação com o fluxo que faz com que se perceba o ritmo.

Entretanto, não é apenas a duração que determina o ritmo. Como explica Kiefer (1973), o que indica o ritmo é, também, a intensidade (correlato acústico = amplitude da onda sonora), a

²¹² A prosódia é a parte da linguística que estuda a duração (dependente da velocidade da fala) e as inflexões (tom e acento) das sílabas e das palavras da língua falada. Esses elementos contribuem para a interpretação do significado e determinam o ritmo das frases (Mateus, 2004).

força, o volume, a energia; o timbre (diferentes qualidades do som de um corpo sonoro, incluindo os ruídos); as alturas (correlato acústico = frequência da onda sonora – agudo ao grave); o silêncio (pausas) e os ruídos. As alternâncias são percebidas como acentos, sendo que um som mais longo tende a parecer mais acentuado que os breves, assim como um som agudo parece mais acentuado que um grave. Na língua falada, os diferentes usos dos acentos – que incluem a intensidade, duração, ondulações melódicas, etc. – produzem línguas que, embora iguais, parecem radicalmente opostas, como é o caso do português do Brasil e o português de Portugal.

Arriscando uma transposição das qualidades rítmicas encontradas no plano sonoro para o plano tempo-espacial do teatro vê-se um universo a se descortinar. Nas ações físicas e vocais do ator teatral, as alternâncias de duração, de altura, de intensidade e de timbre que geram o fenômeno rítmico se desenrolam na intersecção entre tempo e espaço. As alternâncias se organizam por acentos, que valorizam ora um elemento ora outro. Dentro da ampla gama que vão dos opostos longo-curto, forte-fraco, agudo-grave, rápido-lento, som-silêncio, mobilidade-imobilidade, infinitas possibilidades se desenham ao nível sonoro e físico. A capacidade do ser humano de passar de um modo para o outro, do modo escuta para o modo físico, torna capaz a apreensão e a visualização do ritmo em diferentes modos sensoriais, como já se viu neste trabalho. Ao pensar no movimento, as alturas tendem a corresponder, com o agudo, à leveza e à leveza, enquanto as alturas baixas, as graves, tendem à lentidão e ao peso. Da mesma forma, as intensidades – do forte ao fraco – dizem respeito não só ao volume do som, como também induzem à expressão de movimentos de esforço e relaxamento. Na música, as alterações de velocidade e intensidade produzem expectativas no ouvinte e conotam o caráter da obra, criam sentido.

Saber compor as ações físicas-vocais com as graduações entre os opostos é fundamental para a criação do seu ritmo, como também indicavam Appia, Dalcroze, Meyerhold e Artaud. Todos esses elementos, acentuados aqui e ali, coloram as ações físicas e vocais, fundam estados, engendram tanto a fraqueza quanto a explosão vital e, quando emaranhadas no organismo do espetáculo, ainda criam outros estados através da articulação dos diferentes níveis de organização. Segundo Barba & Savarese (1995), o ritmo é o escultor da ação física-vocal:

Durante a representação, o ator ou dançarino sensorializa o fluxo de tempo que na vida cotidiana é experimentado subjetivamente (e medido por relógios e calendários). O ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Ele cria uma espera, uma expectativa. Os espectadores, sensorialmente, experimentam uma espécie de pulsação, uma projeção de algo [...] Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida. [...] Não há ritmo se não há consciência de silêncios e

pausas, e dois ritmos são diferenciados, não pelo som ou ruído produzido, mas pela maneira como os silêncios e pausas são organizados. [...] Existe uma fluidez que é alternância contínua, variação, respiração, que protege o perfil individual, tônico, melódico de cada ação. Essas pausas não são paradas estáticas, mas transições, mudanças entre uma ação e outra. (pp. 211-212)

A capacidade de modelar a ação é o que Carreri (2011) chama de fraseado. Frasear é justamente brincar com a manipulação de elementos teatrais dentro do fluxo espacial do espetáculo. *Fraseado*²¹³ é uma palavra fundamental, pois o objetivo tanto com a ação física quanto com a vocal é “construir um ritmo que contenha fraseados, ou seja, variações de intensidade, velocidade e volume” (Carreri, 2011, p. 170). Quando se trata de performance musical, a arte de frasear é uma das características pelas quais um grande artista pode ser distinguido (Kennedy, 1994, p. 267). Frasear implica, conseqüentemente, a determinação dos tempos, das relações de intensidade, das pausas, dos acentos, as suspensões, o passo rítmico, etc.

A capacidade de modelar, como se refere Carreri, de frasear traz outro importante procedimento para Barba, a composição ou montagem: o “conceito de montagem não apenas implica uma composição de palavras, imagens ou relacionamentos. Acima de tudo, isso implica a montagem do ritmo [...]” (Barba & Savarese, 1995, p. 158). Carreri (2011, pp. 45-46) expõe as quatro fases, ou *estações*, pelas quais passou a história de seu treinamento: 1. Descobrir novas maneiras de pensar o corpo através de exercícios aprendidos com os outros atores; 2. Desenvolver um treinamento individual, para romper clichês; 3. Treinar a organização de seqüências de ações físicas: partituras; 4. Criar seqüências de ações, danças, cantos, temas e/ou textos, para construir uma montagem com coerência dramatúrgica. Watson (2000, pp. 71-73) relembra que uma nova fase de treinamento do *Odin Teatret* se iniciou com a introdução dos exercícios de composição, que incluíam não mais apenas a aprendizagem de técnicas específicas, como também envolviam praticamente qualquer série de movimentos, já que a composição se refere à “habilidade do ator em criar signos para modelar o seu corpo conscientemente numa deformação rica em sugestividade e poder de associação [...]” (Barba & Savarese, 1995, p. 244).

Essa evolução no treinamento deu-se na medida em que a prática se desenvolvia. Barba percebeu, no início, que os resultados variavam de ator para ator: “ainda que todos os atores

²¹³ *Grove Music Online* (2001, p. 1691): “Um termo adotado da sintaxe linguística e usado para curtas unidades musicais de diferentes extensões; uma frase é geralmente considerada como mais longa do que um Motivo, mas mais curta que um Período. Ele carrega uma conotação melódica, na medida em que o termo ‘fraseado’ é normalmente aplicado à subdivisão de uma linha melódica. Como uma unidade formal, no entanto, deve ser considerado em sua totalidade polifônica, como 'período', 'sentença' e até 'tema'”.

desfrutavam do mesmo conjunto de habilidades físicas, cada um tinha sua própria maneira de organizá-las em sequências” (Watson, 2000, p. 73). O que diferenciava era o ritmo em que cada um as executava. Foi nesse momento que se deu uma mudança no treinamento, em lugar de usar os exercícios para aprender técnicas específicas, começaram a usar as técnicas, ou o conjunto de técnicas, para explorar os ritmos individuais. Após aprenderem a técnica, fosse acrobacia, voz e/ou respiração, os atores partiam para a composição. Juntavam uma série de exercícios e “iniciavam a busca de seus próprios ritmos dentro da montagem, repetindo a sequência de exercícios em velocidades diferentes, em direções diferentes e com diferentes graus de intensidade” (Watson, 2000, p. 73). Hoje, o termo composição foi substituído por montagem e as partituras são materiais plásticos continuamente em evolução num processo de improvisação permanente.

O ritmo é essencial tanto para a montagem da dramaturgia de ator quanto para a do diretor e do espetáculo. Para o ator a montagem garante a ampliação de seus recursos criativos, visto que é capaz de fornecer diferentes caminhos para uma mesma partitura e criar uma profusão de ritmos, pela inter-relação dos vários níveis de organização do trabalho do ator. Nessa visão, o ator não é só um dramaturgo, mas também um encenador de si mesmo, visto que seleciona os seus materiais, corta, cola, reconfigura segundo uma dramaturgia por ele próprio criada.

O ritmo é um elemento comum tanto à literatura quanto ao cinema, música e artes visuais. Na atuação teatral, o ritmo é, como afirma Barba, a garantia de vida e de comunicação da emoção, ao criar uma sensação de ímpeto e projeção dinâmica. Para o espectador, o ritmo (além de outros elementos musicais já citados) confere a uma peça teatral um sentido apreendido por outras vias. Provê um novo tipo de coerência (no sentido da estrutura, da sintonização, da conexão com os materiais cênicos), como coloca Roesner (2014, p. 210):

O que Barba relata como experiência sua a partir da prática é a organização de um arcabouço de elementos com os quais o ator deve estar familiarizado para criar um sentido à sua criação. Aqui, a técnica teatral não deve se sobrepor ao ator, mas servir a ele. Tal qual um ritmo *swingado* tenta escapar dos códigos da métrica musical, o ator tem no ritmo um aliado para escapar da regularidade mecânica da técnica.

6.4 Últimas notas sobre a musicalidade e a Antropologia Teatral em Barba

As artes cênicas da tradição oriental, uma das bases para as teorias e práticas de Barba junto ao *Odin Teatret* e à ISTA, ao conceberem o ator tanto como um bailarino quanto como um ator, um ator/bailarino que atua sobre uma base musical sempre presente, pode, em parte, justificar a extensa gama de termos advindos da música no trabalho de Barba. Barba alinha-se com todo o universo de questionamentos e o arcabouço de éticas e técnicas das vanguardas do início do século XX, que vão não só beber no teatro oriental como, repetidas vezes, buscar na tradição da música e da dança referenciais e/ou modelos para a arte teatral. Porque, como coloca Allegri (2009, p. 168), é só na tradição ocidental, com raros exemplos em contrário²¹⁴, que o teatro (baseado na palavra) e a dança (baseada no gesto e no movimento) constituíram-se como duas tradições diversas e quase sem pontos de contato. Orquestração, composição, partitura, ritmo, etc. são todos termos que serviram de base para as vanguardas teatrais aqui estudadas.

O espetáculo balinês, por exemplo, que causou fascínio a Artaud – um teatro sem palavras, físico, baseado em gestos e movimentos que não pretendem imitar o cotidiano, com forte suporte na dança e na música – também inspira Barba na constituição de um corpo teórico-prático para o ator. Um teatro celebração, um teatro do ritual e do jogo, em que a música do gamelão é o metrônomo dos atores-bailarinos. Certamente, o jogo que se estabelece com essas sonoridades do mundo oriental, seus pulsos e ritmos, provoca outra percepção do tempo e, conseqüentemente, impulsiona a investigação de outros processos de criação para o ator, tema que poderia gerar ainda outra investigação. Um tempo musical circular, enraizado nas celebrações da comunidade, que não pode ser lido como sequência linear, mas como um “tecido sincrônico e movente de acentos tônicos e átonos, de entradas e saídas” (Wisnik, 1989, p. 95) que não levam à “tensão-e-resolução, começo e fim, mas pela recorrência múltipla dos pulsos” (Wisnik, 1989, p. 95) teria seu gozo no vai e vem dos ritmos.

Ainda é necessário citar as trocas e as sessões da ISTA, nas quais se dão as incursões às diferentes culturas espetaculares, como meios de entrada da música, tocada e/ou cantada, nas práticas dos atores do *Odin*. Da mesma forma, a musicalidade, como uma consequência de um exercício continuado com os elementos musicais, inscreve-se como operacionalizadora da

²¹⁴ Dentre os raros exemplos, citam-se: a *commedia dell'arte* e, mais recentemente, o teatro-dança de Pina Bausch.

criação, como fica muito claro na descrição que Barba faz da dramaturgia orgânica ou dinâmica (termo usado para designar, em música, as alterações de intensidade). Acresce o fato dos atores do *Odin* serem de diferentes nacionalidades, o que favorece experiências nas quais os significados das palavras hibridam-se com a sonoridade das mesmas, com o ritmo de cada língua, com as canções e melodias trazidas de diferentes partes do mundo. O contato que Barba estabelece com muitas culturas certamente contamina a criação dos atores, engendra novas narrativas na cena teatral e modifica a percepção das materialidades da cena pelos espectadores. Deslocando a atenção da narrativa ligada apenas ao texto para a sonoridade, a ritmicidade, o andamento, etc., a lógica dramaturgical altera-se. Como coloca Roesner (2014, p. 212-213), desvia-se da narratividade, que fornece estruturas mais claras, para a tematização, que tem a ver mais com a forma e com uma dramaturgia musical. Esta estabelece novos modos de improvisação e notação, novas regras e convenções, inclusive novas estratégias de aproximação ao próprio texto. O universo teatral embebido do musical, tal qual se observa em Barba, engendra também uma formação para o ator vinculada a outros conteúdos, procedimentos e estratégias criativas.

II Parte

Consciência do ator e musicalidade na prática formativa do Teatro O Bando

Capítulo 7 – Teatro O Bando

[...] o projecto teatral do bando não é predominantemente literário, exibindo antes uma atenção à configuração plástica da cena e, cada vez mais, ao cruzamento de duas outras componentes artísticas: a coreografia e a intervenção musical. (Seródio, 2009, p. 55).

O Bando, com sua metodologia pedagógica de atores, estruturada a partir de uma prática teatral de quarenta e dois anos de história, apresenta um exemplo de grupo que inventou a sua própria tradição criativa, os seus próprios processos de criação. Especialmente, nos últimos vinte anos, quando O Bando sistematizou um método de trabalho para o ator – em constante revisão - denominado “Consciência do Actor em Cena”. Esse método tem como objetivo construir motivações para a escrita teatral do ator e imbuir o ator de estímulos - ou como se refere O Bando, de conteúdos - capazes de auxiliar a composição consciente de sua escrita cênica. O Teatro O Bando alia o trabalho de ator ao de criador e não de intérprete, referindo-se a ele como ator-encenador, ator-criador e/ou ator-escritor cênico²¹⁵.

O grupo é criado na década de 70 como Cooperativa de Produção Artística Teatro Animação O Bando, hoje uma das mais antigas do país. O Bando fortaleceu-se como coletivo ao engajar-se em projetos que levam em conta a participação dos seus membros em atividades artísticas e sociais, entendendo que o trabalho de seus criadores só crescerá se estiver em constante encontro e confronto com a vida. O desafio é uma proposta de trabalho em cooperativa, com redes de colaboração que ajudam a vencer o empobrecimento criativo.

Comprometido com a intervenção social e a descentralização, os seus projetos artísticos incluem o teatro, a ópera, o cinema, a pedagogia, a instalação e os eventos interdisciplinares para a infância e a juventude. Assim, O Bando proporciona encontros que traçam ações transversais constituintes da própria identidade da companhia (Brites (dir.), 2009). Com um marcante trabalho de equipe, intervém ativamente junto às comunidades locais através do trabalho itinerante, aproximando o teatro à etnologia e etnografia portuguesas.

O Bando conquistou um espaço para desenvolver as suas atividades – dificuldade encontrada do lado de cá e de lá do Atlântico - e demonstra preocupações em relação às questões sociais, educacionais e estéticas, vinculando-se a um teatro de pesquisa que tem os olhos sempre abertos ao mundo. O grupo soma mais de 120 criações, com apresentações pela Europa, América

²¹⁵ Sobre esse tema consultar Bonfitto (2009).

do Norte, África e América do Sul, aliando a sistematização pedagógica da atuação à transposição de textos literários para o universo dramático. Sempre com uma viva discussão sobre os temas caros à cultura popular portuguesa e de língua portuguesa, o grupo tem como alvo a comunicação viva com o público que o acompanha. Como bem coloca António Pinto Ribeiro (2005): “Humanizar constitui a súpula das liturgias do grupo” (p. 38).

7.1 Fundação e desenvolvimento

O grupo de Teatro O Bando foi fundado em 15 de outubro de 1974, ano da Revolução dos Cravos, que marcou o início da abertura à liberdade, após quarenta e um anos de terror fascista em Portugal. Em entrevista concedida à DN Artes, em 23 de março de 2009, João Brites²¹⁶, um dos fundadores do grupo e figura-chave para a afirmação d’O Bando, lembra um pouco sobre os ideais do jovem grupo num país em ebulição:

Quando fundei O Bando, vinha em ruptura com a pintura e a gravura, já não me revia muito naquele papel de eremita, afastado dos movimentos de massas. Gostava de ter uma relação mais especial com as outras pessoas - os públicos e os meus parceiros. E achava que a intervenção política e estética era importante. [...] Foram momentos de exceção (sobre a inquietação pós Revolução), a história de o poder estar na rua, de tudo ser possível, é uma coisa extraordinária para um artista. (Caetano, 2009)

O 25 de abril trouxe de volta à casa o criador João Brites, que estivera exilado em Bruxelas onde realizou o curso de escultura e artes plásticas. Junto com Jacqueline Tison, Cândido Ferreira, Carmen Marques, Jorge Barbosa e Maria José Janeiro, João Brites²¹⁷ funda o Grupo de Teatro e Animação O Bando. A evolução d’O Bando está centrada na busca de um teatro diferente, não de repertório clássico representado nas salas fechadas dos teatros, mas ligado às

²¹⁶ Artista plástico, encenador, cenógrafo e dramaturgista d’O Bando. Nasceu em Torres Novas em junho de 1947. Para fugir à guerra colonial que o seu país mantinha na África, parte para Bruxelas em 1966 e adquire o estatuto de refugiado político da ONU. Na *École Nationale Supérieure d’Architecture et des Arts Visuels, La Cambre* (ENSAAV), termina o curso de Gravura ministrado por Gustave Marchoul e frequenta os cursos de Pintura Monumental, de Jo Delahaut, e de Cenografia, de Serge Creuz. Em 2004, foi agraciado com o Prémio Almada, tendo o Teatro O Bando sido também distinguido com a Medalha de Mérito Cultural (http://www.dgartes.pt/pq11_portugal/comissario.htm).

²¹⁷ Fundadores d’O Bando, herdeiros do Maio de 68: Jacqueline Tison (n’O Bando entre 74-77) era a única atriz com formação académica, formou-se no curso superior de teatro de Bruxelas onde, junto com João Brites, fundou o *Théâtre Inti* (teatro de intervenção urbana para crianças); Cândido Ferreira (n’O Bando entre 74-77 e 78-86) estava ligado ao teatro de ‘agitação e propaganda’ na França, onde Carmem Marques (74-77) também havia tido algumas experiências; Jorge Barbosa (74-75) era médico e trabalhou com João Brites num centro cultural belga, onde Maria José Janeiro (74-76) era secretária.

raízes do povo português, especificamente, voltado às crianças e às atividades de “animação cultural” – experiências trazidas de Bruxelas.

Instalam-se primeiramente na sede do Palácio de Valenças, em Sintra, em 1 de novembro de 1974. Pouco mais tarde entram os atores Horácio Manuel²¹⁸ e Raul Atalaia²¹⁹, que participam da companhia até hoje. O Bando inicia-se como uma Cooperativa de Produção Artística que aposta no teatro de rua e em um teatro feito para crianças, mas que não tende ao *ranço* ‘infantilista’ (*Manifesto 1.*, 1980) que contamina as produções de teatro para a infância. Desafiaram-se a encontrar – e isso não é coisa fácil – os caminhos para uma nova concepção de teatro para a infância. Brites (*Entrevista de João Brites a Pedro Manuel*, s.d.) explica a concepção do grupo a respeito do teatro para a infância:

Existe a ideia de que a animação da criança é música e cores e se a criança não tiver animação não compreende. Sobretudo se tiver muito texto. Mas é possível que as nossas crianças não acompanhem o texto porque não tenham a prática de ler, e o nosso passado e a nossa experiência não desenvolvem essa relação com o texto. Mas, por exemplo, na Alemanha vi espectáculos de uma hora e meia só de texto e nenhuma criança parecia distraída ou aborrecida. Portanto, não é uma característica da criança não poder assistir a espectáculos de texto. É uma característica de algumas crianças que vivendo numa determinada sociedade não têm esse hábito, não têm esse gozo e esse lado lúdico. O texto não é só para reflectir. A criança gosta de ouvir texto porque imagina, cria imagens na mente com aquele texto, e alimenta-se daquele texto. E, como não temos esse hábito, pensamos que o lúdico é a cor e a brincadeira. Se calhar porque as nossas crianças também são assim, veem muita televisão e leem pouco. Mas tentamos sempre ter essa consciência, de não fazer espectáculos simplistas para as crianças.

A participação regular d’O Bando nos festivais e encontros da ASSITEJ²²⁰, além da formação contínua oferecida às crianças e à juventude, comprova a preocupação do grupo com o acompanhamento desse público.

²¹⁸ Horácio Manuel cursou a escola de Interpretação Delmetscher Institut Munich e segue outros cursos de formação no teatro Old Vic e com Augusto Boal. Integra o Teatro O Bando desde 1975, grupo com o qual trabalhou grande parte da carreira. Entre outras companhias, trabalhou no Teatro da Cornucópia, no Teatro Nacional S. João, no Porto, no Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, e na CIA de Artes, no Brasil. Dirigiu também espectáculos de rua, dos quais se salienta *Os Peregrimóveis*, na Expo 98. É autor de várias peças já representadas, além de ter participado em episódios televisivos. No cinema trabalhou com Paulo Rocha, Margarida Gil e Luís Filipe Rocha. É cooperante e preside a assembleia geral d’O Bando.

²¹⁹ Raul nasceu em 1952, em Tomar. Frequentou o curso de Engenharia Electrotécnica do Instituto Superior Técnico de Lisboa e em diversas formações em Lisboa, Paris e Bruxelas, nas áreas do movimento, música, máscara e circo. Integra a equipe do Teatro O Bando em 1975. Desde 2009 é reconhecido como Formador (CAP) pelo IEFPP. É formador nas ações Confraria do Teatro, no Teatro O Bando, mantendo também a relação da companhia com as escolas da região. Foi encenador e ator de vários espectáculos no Teatro O Bando, contando-se entre os mais recentes: *Grão de Bico*, *Jerusalém*, *Ainda não é o Fim* e *Auto da Purificação*. Enquanto membro da Direção do Teatro O Bando, é responsável pela Gestão Financeira e pelas Relações Internacionais, estabelecendo a ligação entre o Teatro O Bando e a rede Platform 11+, possibilitando ao grupo o constante intercâmbio artístico.

²²⁰ *International Association of Theatre for Children and Young People*: <http://www.assitej-international.org/>

O Bando publicou durante vários anos um jornal, O Pião (primeiro número em fevereiro de 1975), que recebia a colaboração do público jovem. Na busca por não menosprezar as capacidades de leitura da representação teatral por parte das crianças, constrói espetáculos que não as excluam (nem aos adultos). O que importa é a autenticidade sem limites temáticos ou de linguagem e sem paternalismos para a infância. Aqueles que assistem aos espetáculos em sua sede em Vale dos Barris (Palmela) podem comprovar a diversidade etária dos espectadores: adultos, crianças e jovens, todos partilham do mesmo espetáculo, inclusive das discussões que a ele se seguem.

Esse teatro inclusivo também está afinado com a ideia de funcionamento coletivo, com práticas não individualistas e opostas ao vedetismo artístico. É um grupo que aposta num teatro comunitário. É comunitário, pois se dirige à comunidade e se desenvolve junto com ela, mantendo atividades que a incluam em eventos que misturam a festa e o teatro, o urbano e o rural, os artistas e o público, as crianças e os adultos. Essas práticas são resultado da própria história de seus fundadores, marcados pelas experiências do Maio de 68²²¹: das artes plásticas e do happening, do teatro de rua de Bruxelas, do Teatro Operário de Paris ²²² e do teatro universitário de Lisboa.

Desde a prática artística em Sintra nos anos 1975-76, a intervenção cultural em Trás-os-Montes em 1977 e os sete anos que se alojou no Comuna Teatro de Pesquisa, até o espaço da Estrela 60, em Lisboa, a partir de 1991, O Bando procurou manter-se atento às suas diretrizes éticas. Após seis anos de vida, o grupo escreve o seu primeiro manifesto (*Manifesto 1.*, 1980), a fim de reunir e sistematizar ideias dispersas e atualizar conceitos para a orientação interna do grupo. O segundo Manifesto (*Manifesto 2.*, 1988) reafirma certezas comuns, dentre as quais se destacam as seguintes práticas que acompanham o grupo até hoje: itinerância sistemática na via de um teatro comunitário (teatro como encontro de gerações); o gosto pela antropologia, etnografia e etnologia; a quebra de barreiras entre o público e a plateia, o rural e o urbano, a vida e a arte; um teatro de cunho não comercial; a negação de um teatro espelho da realidade (ao

²²¹ Revolta de trabalhadores e estudantes franceses em maio de 1968. Cerca de dois terços dos trabalhadores aderiram às greves exigindo mudanças na forma conservadora de governar e abertura a novas ideias nos costumes e educação da nação. Considerada umas das principais rebeliões populares da era moderna europeia.

²²² Teatro Operário de Paris: fundado em 1970 pelo encenador e dramaturgo português Helder Costa, exilado em Paris durante a ditadura salazarista. O Teatro Operário de Paris funcionava em regime coletivo e o grupo montou inúmeros textos inspirados na realidade social e política portuguesa da época, numa resistência contra as Guerras Coloniais, a falta de liberdade e a pobreza dos emigrantes portugueses. Esteticamente, procuravam a recusa ao naturalismo e a investigação de uma linguagem metafórica de cunho popular e não populista. Ver mais em: http://resistir.info/portugal/helder_costa.html

contrário, procura o artifício, o grotesco, o simbólico, a alegoria e a celebração); e a busca por atores conscientes das relações ator-espectador, maleáveis e de espírito crítico. Desde 2000 o grupo ocupa a sua sede em Vale de Barris, Palmela.

Uma das características que se tornou fundamental na história do grupo foi a itinerância, “uma questão de consciência cívica”, como colocou Natércia Campos (2009, p. 204)²²³. Ainda hoje O Bando segue esse caminho, aprendendo com as pessoas por cada local que passa. Essa prática de apresentações e estágios em todos os recantos possíveis acabou por constituir-se em uma forma de pesquisa de personagens e textos. Alimentam a criação dos artistas, sejam eles atores, encenadores, músicos, dramaturgos, orientadores corporais e vocais ou cenógrafos. Vasques (2009) assinala esse traço característico d’O Bando:

Depois de intensa experiência inicial de descentralização, fonte de trocas culturais e de ensinamentos e propiciadora da abertura de canais de comunicação entre o urbano e o rural, o popular e o erudito, o centro e a periferia, a criança e o adulto, a linguagem do bando afirmou-se, com características identificadoras próprias – muito diferentes, por exemplo, ainda que com pontos de partida (antropológicos) similares, das da Comuna, a principal Companhia-hospedeira da fase de afirmação do grupo (1984-1991) –, colocando-se na linha da etno-antropologia, desbravada sistematicamente a partir dos anos 60, por criadores internacionalistas como Grotowski, Brook, Barba, Schechner, Mnoushkine, por exemplo. (p. 126)

A itinerância leva o grupo a estabelecer contatos produtivos com as comunidades das cidades e aldeias, envolvendo o público local não só em suas apresentações, mas em suas atividades pedagógicas. O itinerário do Bando tem sido de interveniência constante junto ao território que ocupa, prática que migra tanto para os espetáculos que produz quanto para o curso de formação.

O Bando é hoje uma das mais antigas cooperativas teatrais de Portugal. Dividida entre a direção artística, – que pode receber o auxílio dos cooperantes e/ou colaboradores - os membros da assembleia geral, o conselho fiscal e os cooperantes. Em regime coletivo, o grupo divide as tarefas da quinta, da cozinha à horta, da criação teatral aos concertos encenados, das confrarias e encontros aos almoços comunitários.

O Bando recebe a subvenção do Ministério da Cultura (DGArtes) do governo português e o apoio do município de Palmela. O próprio grupo resume a importância do território onde se inscrevem:

²²³ Natércia de Campos Pires (1935-2006) integrou a equipe do Bando como diretora da cooperativa em 1985, programando e coordenando as atividades da companhia em nível nacional e internacional. Figura fundamental para O Bando, deixou a sua marca também na vida cultural portuguesa.

Os moinhos vigiam os passos dos caminhantes, que se deslumbram com a paisagem harmoniosa e equilibrada de mar, serras e vales. Ver também é agir. Lá em baixo, valoriza-se a criação artística entre as espécies selvagens que abundam na zona. Dois pavilhões gémeos albergam o quotidiano do teatro onde as pausas, marcadas pelo sino, provocam o encontro de actores, de técnicos e de administrativos, na hora das refeições. (*Teatro O Bando*, 2015).

7.2 Elementos potenciadores da criação atoral

A princípio é interessante notar a multiplicidade de disciplinas que se cruzam em favor da dramaturgia de actores, detectada por Ramos (2009), nos espetáculos d'O Bando:

As personagens não são, em geral, pessoas, são arquétipos, bonecos, caricaturas, aparições, sempre a fugir ao realismo, a estilizar características, funções dramáticas, numa exteriorização comportamental que na minha cabeça remete sempre para coisas muito antigas, quase primevas (a máscara grega, a *commedia dell'arte*, a marionete, o teatro de robertos), cruzadas com um quadro balético e com uma fortíssima impressividade plástica de que as famosas (e abstractas) máquinas de cena são expressão. [...] Os actores são uma espécie de coro operático de que avaliamos a prestação colectiva, a polifonia, não a vedeta à boca de cena a impressionar-nos. Até porque, na maior parte das vezes, o nosso olhar não é dirigido autocraticamente para um ponto da cena. João Brites como que nos convida a uma vadiagem da nossa atenção, tantos são os pontos que dissemina. [...] E, todavia, se descascarmos o que João Brites pede aos actores do **bando**, a nível de trabalho e de recursos técnicos, encontramos um conjunto de disciplinas tão vasto que impressiona. Eles cantam, escalam, gritam, dizem, são seres zoomórficos, cristais, criaturas sem universo de referência, são categorias (pânico, exaltação, desejo, morte). Sobretudo a nível de movimento (posturas, gestos, ritmos, modos de locomoção) quase parece que estamos diante de criaturas moldáveis, barro nas mãos do artesão, matéria fluída animada por um sopro de inspiração e de vontade. (p. 139-140).

A partir da observação dos espetáculos do Bando pode-se depreender as múltiplas práticas que influenciam a criação desse coletivo. O curso de formação “Consciência do Actor em Cena” é inevitavelmente contagiado pela prática artística e ética do grupo. A partir dessa premissa, selecionam-se algumas características que são forças motrizes que impulsionam a criação dos actores e estruturam as linhas mestras trabalhadas no curso de formação: a dramaturgia como ponto fulcral, dando ensejo à dramatografia²²⁴ e à etnologia como fonte de criação atoral; a exploração de espaços não convencionais; a pedagogia fomentada pelo singularismo e o coletivismo; e a musicalidade como potência polissêmica.

²²⁴ A noção de dramatografia existe há cerca de 20 anos n'O Bando, mas aparece pela primeira vez em 2013, na ficha técnica do espetáculo Jangada de Pedra, texto de José Saramago. Essa noção de espaço cênico como síntese cenodramatúrgica, de onde surgem as construções denominadas máquinas de *cena*, se alia à ideia de uma cenografia que não tenta ilustrar ou ser pano de fundo da ação, mas antes materializar cenicamente a dramaturgia, essa que por sua vez se articula com as outras vertentes do espetáculo (Brites, 2014).

7.2.1 Dramaturgias

A dramaturgia n'O Bando é encarada como um processo a partir do qual se entrelaçam os materiais que compõem a cena, justificando e ampliando as possibilidades criativas de cada pequena parte do espetáculo²²⁵. Essa é uma das marcas distintivas do grupo diante de outros existentes hoje na cena mundial. Por um lado, a dramaturgia une-se ao trabalho da encenação e da criação dos atores, por outro se une à cenografia e aos espaços de atuação comunitária e, por fim, estabelece contato com a etnologia para chegar à transposição e à abstração.

A relação da dramaturgia com a cenografia dá ensejo à dramatografia, termo cunhado para dar conta de três facetas d'O Bando: a dramaturgia, a cenografia e a arquitetura²²⁶. A dramatografia é uma forma de representar graficamente a dramaturgia. Atravessado pela dramaturgia, o espaço se concretiza tanto pelas máquinas de cena quanto pelo próprio lugar no qual o espetáculo acontece – o lago, o telhado, o castelo, o jardim.

João Brites (2014), em palestra intitulada Teatro e Engrenagens de Representação²²⁷, durante o evento Encontros Possíveis, fala da relação entre as máquinas de cena²²⁸ e o trabalho do ator: “[...] considero que a Máquina de Cena faz parte da cenografia não só como pormenor visual aglutinador, mas como motor explícito de movimentos reais ou potenciais. É bom que se diga que se entende Máquina de Cena no seu sentido mais lato, como entidade que não só se

²²⁵ Há inúmeros trabalhos que tratam da adaptação de romances e textos literários para o teatro tendo O Bando como estudo de caso; ver Dias, J. G. (2012). Sobre um panorama do teatro português contemporâneo e a sua relação com a dramaturgia nacional ver Oliveira, M. de (2010).

²²⁶ A criação dos espaços cênicos dramatográficos d'O Bando é assinada, também, por Rui Francisco, arquiteto nascido em Almada (1968), licenciado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. É cooperante e faz parte da Direção Artística do teatro O Bando. Iniciou a atividade em 1989, no Gabinete Troufa Real – Arquitetos. Como cenógrafo, estreia em 1989, como assistente de José Manuel Castanheira, na peça O Contrabaixo. Desde então a sua atividade profissional divide-se entre a arquitetura e a cenografia. Em televisão, trabalhou nas séries Liberdade 21 e Vila Faia, da RTP. Na arquitetura, destacam-se os seus trabalhos no Museu do Oriente, coautoria com Carrilho da Graça, e o Centro de Cidadania Ativa, iniciativa da SEIES. No teatro O Bando já desenvolveu espaços cênicos para diversos espetáculos, contando-se, entre outros: Saga (premiado pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro em 2008) e Crucificado (ganhou o Prémio Autores SPA/RTP 2010 na categoria de Melhor Trabalho Cenográfico).

Clara Bento, figurinista e aderecista, também é fundamental para a criação visual dos espetáculos do grupo. É natural do Porto e formada pelo Curso Geral de Escultura da Escola de Belas-Artes do Porto. Como figurinista, cenógrafa e aderecista trabalhou para vários grupos de teatro. Colaborou com o Museu de Setúbal em montagem de exposições e instalações temáticas e orientou vários ateliers. Desde 2001 faz parte da Direção Artística do teatro O Bando, criando e executando figurinos, adereços e outros objetos de cena.

²²⁷ Texto disponibilizado por João Brites.

²²⁸ Pode-se conhecer mais sobre as Máquinas de Cena d'O Bando no filme *Ao Relento* (2010) e, dentre outros trabalhos, o de Mata (2012). Conferir na bibliografia.

move prolongando a ação do ator, como o seu latente dinamismo aguarda e potencia a intervenção do ator.” As máquinas de cena são engrenagens dinâmicas que mapeiam:

[...] instruções e pormenores cênicos que condicionam gestos e percursos dos atores articulando contradições complementares e antagónicas entre as diversas componentes dicotómicas (cenografia e iluminação; encenação e codificação espacial; musicalidade da palavra e composição musical; semântica do texto e sonoridade do texto; quotidianização do gesto e exercitação da coreografia; literalidade de sentidos e metáfora, etc.). (Brites, 2014)

As Máquinas representam também uma tentativa de refazer, em cada espetáculo, um tipo de espaço específico consonante com a ficção que se vive. Os atores, ao interagirem com elas, inevitavelmente, são contaminados pela restrição espacial imposta: são “organizações materiais com vista a transformação em qualidades e relações espaciais, ou, ao invés, organizações de espaço que só pela voz de um mecanismo se tornam perceptíveis” (Francisco, 2005, p. 23). A volumetria de cada Máquina de Cena impõe aos atores uma criação baseada no constrangimento ou no desvio da ação, levando-os à construção de ritmos e desenhos singulares para cada personagem e/ou situação.

A dramaturgia²²⁹ e a cenografia aparecem de forma indissociável para dar impulso à criação atoral. Além do mais, o próprio material cenográfico manipulado pelos atores impõe-lhes, não só através da operação propriamente dita, mas também através das sensações concretas advindas do confronto com os materiais, tensões que potenciam a criatividade de cada ator e auxiliam na atualização do seu jogo cênico: “Não serão, também, as relações sensoriais dos corpos dos atores com essas esculturas móveis que dão sentido à cenografia de cada criação teatral, e que, por ricochete e em sentido inverso, determinam as mais realistas ou excêntricas personagens?” (Brites, 2014).

A etnologia complementa o ciclo de alimentação da criação dramaturgical d’O Bando e comprova um gosto do grupo por brincar com os sentidos suscitados pelas diferentes culturas, constituindo uma inesgotável fonte de criação atoral. A etnologia é uma forma de se chegar à transposição e à abstração – estética perseguida desde o primeiro Manifesto (1980) do grupo – dando vez a personagens, figuras e situações singulares inspiradas, principalmente, na cultura portuguesa. A etnologia passa a constituir-se como um dos procedimentos de criação atoral do

²²⁹ Salienta-se que Miguel Jesus é, junto com João Brites, o dramaturgista d’O Bando. Nasceu em 1984 e licenciou-se em Artes do Espectáculo na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Estudou bateria e percussão e fez parte de diversos projetos musicais. Poeta e dramaturgo, tem trabalhado, também, como assistente de direção em diversos espetáculos e concertos encenados do grupo.

grupo: “[...] porque, tal como João Brites referiu, não há contemporaneidade sem inspiração na memória colectiva e na etnologia, não há capacidade nenhuma de sermos universalistas sem sermos particulares” (Cordeiro, 2009, p. 179).

Em relação ao trabalho atoral, a dramaturgia dá base aos atores ao entender que cada um é também um criador, um artista, aquele que compõe o seu ato a partir da matéria cênica. O modelo dramático alarga-se e invade as materialidades do teatro consubstanciando-se com a luz, o ritmo, o movimento, o espaço e o tempo. O ator *escreve* a partir dos materiais trazidos pelo dramaturgo, encenador e todo o coletivo de criadores. É uma escrita tridimensional e polifônica, visando à criação de um conjunto polissêmico.

João Brites complementa: “Há encenações que são leituras marcadas, não chegam a tornar-se linguagem teatral. Se o encenador defender isso como postura, tudo bem. O problema é quando ele não defende nada. Então, mais vale ler. O teatro é espaço, é cena, são corpos, é música, som, silêncio” (*Entrevista de João Brites a Pedro Manuel*, s.d.).

7.2.2 Fora da caixa preta

Ao longo da história d’O Bando pode-se observar repetidas vezes a exploração de espaços não convencionais na encenação. São os espaços alternativos nos quais se inserem grande parte dos espetáculos e, também, as atividades do grupo. Essa procura d’O Bando por espaços fora da caixa preta, já é constituinte de sua identidade. João Brites (2005) salienta:

O ideal seria que cada criação teatral se pudesse inscrever num espaço dinâmico diferente, com diferentes possibilidades de circulação. A caracterização de um edifício de teatro não deveria fixar-se na rigidez de um monumento estático, mas caracterizar-se por uma volumetria que potenciase as circulações dos espectadores e dos actores. Devia ter a capacidade de criar uma grande diversidade de ambientes que equacionassem, com virtuosismo, as relações entre o interior e o exterior, o próximo e o longínquo, as áreas elevadas e os buracos profundos, as linhas ortogonais, as diagonais, os planos inclinados, etc. O que precisamos para fazer teatro é de um abrigo que nos proteja a todos da intempérie sem nos aprisionar obrigatoriamente na negritude de um sarcófago. (p. 28)

O Bando mantém-se em contato com a estrutura migratória que o caracteriza desde as origens. Através do impulso dado pelos espaços diferenciados que cada espetáculo ocupa, o grupo acaba por se inscrever na vertente de um teatro de interação profunda com o território. Tal prática criativa, que foge deliberadamente das salas de teatro e invade as praças, telhados e conventos, é sintoma de um grupo que mistura o teatro à vida propondo uma viagem a cada

apresentação e encontrando a ficção e a abstração nas brechas do quotidiano. Vasques (2009) compara essa prática criativa do grupo às características principais “definidas por Schechner [1994] como axiomas do *environmental theatre*: mistura arte com vida, convoca a natureza para a ficção (e vice-versa), usa focos dramáticos flexíveis e variáveis, não promove (rígidas) hierarquia de elementos cénicos e transforma espaços (urbanos e rurais) em lugares de uso comum a público e actores” (Vasques, 2009, p. 129). O Bando e a natureza configuram uma forma de o grupo estar no mundo, sempre se deixando impregnar pelo lugar e pelas pessoas que o conformam. É um modo de ‘teatrar’ próprio d’O Bando. “A recusa, voluntária ou involuntária, do edifício “teatro” em prol de **um encontro na natureza** (mata, jardim, rio, paisagem urbana ou rural, etc), com regresso ao espaço convencional para melhor o desfigurar e cenografar como Natureza (A Terceira Margem do Rio, por exemplo), é uma das linhas de força reiteradamente perseguida no historial artístico do **bando**” (Vasques, 2009, pp. 135-136). Os diferentes espaços físicos envolvem o público na criação ao apresentarem uma “função prévia ou memória” teatralizada através do “investimento simbólico nele realizado” (Brilhante, 2009, p. 93). Nesses espaços, o público cria junto ao ver-se copartícipe num lugar que passa também a ser seu.

Há dez anos o Bando habita uma quinta em Vale dos Barris, Palmela, e nesse espaço constitui as suas múltiplas atividades, estágios, confrarias, cursos de formação, almoços comunitários, eventos interdisciplinares, tutoria de outros grupos de teatro. O curso de formação d’O Bando é inevitavelmente contaminado pelo lugar que ocupa e vários de seus exercícios se apropriam desse espaço como fonte de sensibilização para estimular os processos criativos dos atores. Como coloca George Banu (2009): O Bando “[...] soube ligar-se a um território, Palmela, pertencer a uma comunidade e encontrar um lugar. [...] Não se trata de um lugar “construído”, mas de um lugar descoberto e investido, reabilitado, reactivado, um lugar de memória que se converteu em lugar de presença” (p. 69).

7.2.3 Pedagogias

Fabrizio Cruciani (1995) escreve sobre os pais fundadores da pedagogia teatral ocidental do início do século XX:

As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos

espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define. Em tal situação, não era mais possível ensinar teatro, alguém tinha de começar a educar, como enfatizou Vakhtangov. (p. 26)

Provavelmente a experiência de João Brites como professor na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa tem muito a ver com a sistematização de um método de trabalho para o ator organizada junto ao grupo e plasmada em seu curso de formação “Consciência do Actor em Cena”. A vivência de João Brites como exilado durante oito anos também colabora com a exigência de um engajamento ético-artístico por parte dos atores. Foi no seio do coletivo, na prática diária com o teatro e seu público, que tal sistematização pôde ser revisada e retroalimentada. Tal histórico, pode ser observado por inúmeros mestres do teatro do início do século XX. Encenadores como Appia, Craig, Fuchs, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Barba, todos buscaram desenvolver não só um arcabouço de técnicas para o ator – o que deve ser ensinado? –, mas também permeá-lo de saberes e posturas em relação à arte que ultrapassam as fronteiras dos espetáculos e adentram as questões da ética profissional e humana – para que serve o que o ator aprende?.

Por um lado, a pedagogia é vista como um conjunto de procedimentos técnicos de formação atoral e, por outro, refere-se à ética profissional, à humanização e à conscientização. Dessa forma, a pedagogia não é aqui entendida como um repasse de conhecimentos, em que um transmite e o outro recebe passivamente como um depósito de conteúdos, mas como relação dialógica que oferece espaço aos envolvidos estabelecendo o compartilhamento como o principal método de trabalho. É uma pedagogia que se situa no cruzamento entre técnica e ética. O Bando deixa muito claro que a eficácia técnica não tem função se o humano for minimizado diante dela.

Identifica-se O Bando com uma pedagogia que luta por mudanças sociais, políticas e culturais, primando acima de tudo pelo que Freire (1979) considerava a *raiz da educação*: "Não haveria educação se o homem fosse um ser acabado. O homem pergunta-se; quem sou? de onde venho? onde posso estar? O homem pode refletir sobre si mesmo e colocar-se num determinado momento, numa certa realidade: é um ser na busca constante de ser mais [...]" (Freire, 1979, p. 27). A pedagogia freireana, ao assumir a consciência do inacabamento do ser humano, o respeito à ética e à estética, a dialogicidade como base da educação e a luta pela autonomia, se mostra como base do proceder d'O Bando. É uma pedagogia que exige rigor e convicção de que a mudança é possível, sem nunca menosprezar os saberes de cada indivíduo.

O Teatro O Bando vincula-se, em suas práticas e teorias, a essa corrente pedagógica, que coloca a humanização no centro do processo, exigindo que os seus componentes sejam os propulsores das metas, num sistema de compartilhamento que só se faz a partir do material humano de cada indivíduo. Entende que a técnica só se faz necessária em ligação com os sujeitos envolvidos, que vão, enfim, balizar se essa é ou não necessária naquele momento. Uma técnica que deve servir aos indivíduos inseridos e implicados no mundo. Quando se tem a humanização como a base do aprendizado, a técnica se faz então libertadora, um trampolim para se alcançar os sonhos desejados.

A palavra técnica referindo-se ao ator teatral está ligada principalmente à capacidade operativa do artista. É ela quem operacionaliza sua relação com a criação, torna fato, materializa. Esse conjunto de procedimentos a que o ator recorre para gerir a sua atuação são pertencentes à sua *cozinha interna*, como refere tantas vezes durante o curso João Brites. São princípios norteadores, um conjunto de saberes, que guiam o ator. Como coloca Burnier (2001): “A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas *humana, em-vida* (...). A técnica de ator, portanto, só existe, a nosso ver, na medida em que abre os caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador” (p. 25).

O interesse de que os atores vivenciem não só técnicas, mas também éticas de trabalho, encontra um exemplo nos estágios. Os estágios foram desenvolvidos pelo Bando no âmbito da montagem de espetáculos e, argumento, migram para o curso de formação. Os estágios são períodos de tempo-espaço de trabalho durante os quais a equipe se reúne para a construção de um novo espetáculo. A ideia é sair do espaço e tempo habituais, provocar similitudes com o tema do espetáculo, entrar em sintonia com a equipe, criar memórias coletivas, construir situações estranhas, como no caso do espetáculo Merlim (2000), em que os atores ficavam vendados durante seis horas na serra da Arrábida. Segundo Brites (2009a), a criação assim orientada é como “um casamento momentâneo de que o estágio é o período do namoro, um namoro que vai conduzir a um espetáculo que ainda não se conhece” (p. 234). Procura-se, nos estágios, apagar os códigos e as recorrências do coletivo, preparar o terreno para partir do zero, para ver o mundo como se fosse pela primeira vez. O exercício da venda faz parte, hoje, do primeiro módulo do curso de formação d’O Bando e é fundamental para colocar o ator em sintonia com o espaço, com os companheiros de atuação e estabelecer um silêncio criativo.

É de salientar que, em um grupo com formações tão diversas, o processo de criação é marcado pelo encontro e o confronto de pontos de vista e formas de criar e isso implica trabalhar com algumas restrições. Mas no caso d'O Bando, as restrições podem resultar, também, na força do coletivo: quando do embate de ideias e práticas surge uma obra singular. O funcionamento coletivo impõe modos diferenciados de criação e os estágios correspondem a esses momentos de mistura e contaminação de práticas, afetividades e pensamentos. Essa prática não está presente apenas nos estágios, estende-se a todas as atividades do grupo. O curso aproveita essas experiências e as recria, por exemplo, ao propor a imersão dos participantes, durante 27 dias, num espaço comum em que se dividem afetividades e convicções.

A qualidade pedagógica d'O Bando manifesta-se também no envolvimento da comunidade em múltiplas atividades, como as confrarias, os eventos com e para as crianças, os encontros com grupos de teatro (amadores e profissionais). O caráter coletivista e comunitário das atividades d'O Bando chama à baila os próprios espectadores – de todas as idades – para que compartilhem suas ideias a respeito das obras e atividades do grupo. A participação das crianças, então, é tocante, mostrando a missão d'O Bando – desde a sua fundação – para a formação das gerações futuras, pela forma como estabelecem um diálogo fecundo que procura a exposição franca de ideias e críticas. A citação de Imbernón (2000) sobre as instituições educacionais ilustra a importância do trabalho pedagógico de cunho comunitário desenvolvido pelo O Bando: “Para educar realmente na vida e para a vida, para essa vida diferente, e para superar desigualdades sociais, a instituição educativa deve superar definitivamente os enfoques tecnológicos, funcionalistas e burocratizantes, aproximando-se, ao contrário, de seu caráter mais relacional, mais dialógico, mais cultural-contextual e comunitário” (Imbernón, 2000, p. 7). É importante assinalar que O Bando é um digno exemplo desse ideal pedagógico. Dirk Neldner (2009) comenta: “Para mim, há uma ligação entre a história de O Bando e a história da pedagogia teatral. [...] Não só aproximamos artistas, para que eles possam desenvolver o seu trabalho, como também reunimos jovens para que partilhem conosco a sua visão como espectadores” (p. 178).

Deve enfatizar-se que as crianças participam de inúmeras atividades na quinta d'O Bando e, durante do curso de formação, em julho de 2015, foram convidadas a observar, serem espectadoras de alguns exercícios ministrados aos atores que participaram do curso, dar opiniões, interagir. Essa prática, de convidar o público a assistir, já modifica a postura dos atores, que se acostumam ao olhar de fora, essencial sob o ponto de vista d'O Bando.

O caráter relacional e coletivista que marca a pedagogia na qual se enquadra O Bando é também observado nas tutorias mantidas com grupos de teatro amadores e profissionais. Nesse aspecto, a pedagogia é plasmada em redes de colaboração criativa envolvendo outros coletivos teatrais, mundo afora, além da abertura da sede para residências artísticas e seminários diversos. Uma verdadeira pedagogia da autonomia, que visa multiplicar as práticas e teorias pela dialogicidade.

7.2.4 Música e Musicalidade

A relação d'O Bando com a música não é nova. A sua inserção surge desde cedo, com a participação de músicos na equipe diretiva e artística d'O Bando. A música tem relevância nas produções d'O Bando pelo seu poder de comunicação da emoção. Também serve bem aos propósitos de uma estética que persegue a abstração e o coletivismo, resultando em espetáculos que mais parecem uma grande obra de arte total, resultado da diversidade da formação de seus artistas. Por tudo isso, O Bando apresenta-se como um grupo que busca e faz um teatro singular. O singularismo entrelaça todas as suas práticas e é resultado delas:

O Bando continua a procurar o singularismo das suas criações, na medida em que pretende alcançar obras de arte mais acutilantes e inesperadas. Estas são resultado duma metodologia coletivista onde uma direcção artística alargada procura a diferença, a interferência, a ruptura, a colisão dos pontos de vista, até que essa intersecção revele o seu potencial ao exprimir-se para além do controlo e da capacidade de previsão dos criadores envolvidos (*Teatro O Bando*, 2015).

A música se afilia, também, a essa mistura de pontos de vista e estéticas procurada pelo O Bando. Como coloca João Brites, a música no Bando tem a ver “com a abstracção e com um teatro pluridisciplinar, globalizante, onde as outras artes interferem, criam situações e ambientes” (*Entrevista de João Brites a Pedro Manuel*, s.d.)²³⁰. Resulta daí uma forte característica plástico-musical nas obras, especialmente visível nas óperas produzidas pelo grupo, como o Ensaio sobre a Cegueira, Saga, Quixote e a mais recente produção, O Circo do Mágico Eli, Eli, Eli, Elias. Jorge Salgueiro (2014)²³¹ complementa:

Creio que o gosto pelo operático vem da tentativa de criação de uma linguagem mais abstrata, em que se procura a transposição ou o artifício total. Quer dizer, procura-se pela música um trampolim para se chegar a uma voz transposta e um corpo transposto, enfim,

²³⁰ Sobre abstracção, ver na bibliografia: Brites (1993).

²³¹ Entrevista concedida à autora desta pesquisa, em Apêndice 5.

uma personagem transposta, abstrata, não realista. O gosto pela música no Bando vem dessa parceria que ajuda a construir a abstração.

De fato, dentre os espetáculos d'O Bando premiados, figuram as óperas Quixote²³² e Saga ou produções com forte acento operístico, como Jangada de Pedra²³³. A presença do músico, compositor e maestro Jorge Salgueiro²³⁴, no grupo desde 2000, faz com que se possam estabelecer diálogos entre os artistas de forma a uma linguagem contaminar a outra. Nuno Fidalgo (2013) comenta a parceria entre Jorge Salgueiro e João Brites, na cena portuguesa de cunho operístico/músico-teatral:

Desta parceria – que remonta à “ópera selvagem” *Pino do Verão* (2000) – nasceram algumas criações memoráveis como *Saga – uma ópera extravagante* (Museu da Marinha, 2008) e a “ópera bufa” *Quixote* (Trindade, 2010). Ambas procuraram conjugar diferentes linguagens musicais, como confirmou a participação em *Saga ...* de Fernando Ribeiro, vocalista do grupo *metal* Moonspell, bem como o trabalho sobre uma sonoridade assumidamente popular e *kitsch* em *Quixote*. Sobre a motivação de João Brites pelo género operático recorde-se ainda a colaboração com o agrupamento musical Seconda Pratica em *O sonho de Molière* (Vale de Barris, 2013), “opereta” que cruzou textos de Molière com música de Jean-Baptiste Lully e Marc-Antoine Charpentier. *O Sonho de Molière* surge, afinal, na senda de uma linha experimental que se foi progressivamente definindo entre os criadores portugueses, testando as possibilidades de desconstrução em ópera e a partir da ópera (em certos casos revelando uma ironia assumida ou procurando desestabilizar um conjunto de tradições usualmente conotadas com o universo operático). (Fidalgo, 2013, p. 72)

As contaminações são mais possíveis quando a equipe é múltipla, favorecendo o encontro e o confronto de ideias e práticas. A música, como processo de criação dos atores d'O Bando, sempre esteve presente, seja no papel do ator/instrumentista e cantor ou nas composições musicais para a cena. Na primeira década de vida do grupo (1974-1984), alguns textos eram cantados pelos atores, que também tocavam com instrumentos musicais elaborados a partir de materiais de origem popular. Na segunda década, a história do grupo toma outro rumo com a entrada dos músicos Paulo Eloy e Jorge Laurentino, que trazem em sua bagagem a referência da

²³² Ver na bibliografia (*Quixote, ópera bufa, trailer*, 2012) o vídeo com excerto do espetáculo Quixote (2010).

²³³ Um pouco sobre o processo de criação dos atores neste espetáculo e sobre a metodologia “Consciência do Actor em Cena” pode ser conferido nos vídeos *Ensaios Teatro O Bando I e II* (2013). Ver na bibliografia.

²³⁴ Jorge Salgueiro nasceu em Palmela/PT. É compositor e formador do Teatro O Bando. Compõe regularmente desde os 14 anos, sendo autor de mais de 230 obras, entre as quais são de referir 11 óperas (Merlin, o Achamento do Brasil, Pino do Verão, Orquídea Branca, Saga, Quixote, O Salto, Deu-la-deu, A Coragem e o Pessimismo, Ver-e-ler ler-e-ver o Hi-po-pó-ta-mo, o Circo do Mágico eli), mais sinfonias, fábulas sinfônicas, dentre outras diversas composições para orquestra, banda, coro, de câmara, para teatro, cinema, bailado e para crianças. Foi, entre 2000 e 2010, compositor residente da banda da armada portuguesa. Atualmente é membro da direção artística d'O Bando e compositor residente da foco musical. (<http://jorgesalgueiro.com/biografia/>).

música popular e dos cantautores²³⁵. Assim, eles não só compunham e tocavam instrumentos, como também se integravam no tecido dramático como atores/instrumentistas ou músicos/atores. É em 1988, no espetáculo *Carcaças*, que pela primeira vez os atores executam toda a partitura musical ao vivo, tocando saxofone, trompete, clarinete e bombardino.

Foram muitos os compositores e músicos que trabalharam com O Bando. Dentre eles se pode citar: Luís Pedro Faro (1977 a 1992), Antonio Sousa Dias (*Estilhaços*, 1989), José Mário Branco (*Palhaços*, 1991), Vitorino d’Almeida (*Gente Singular*, 1993), Amílcar Vasques Dias (*Esta Noite Improvisa-se*, 1994), Carlos Marecos (*Mão Cheia de Nada*, 1995 e *Visões*, 1997), Carlos Bica (*De um Lado Oculto e Porca*, 1999), João Pimentel (*O Salário dos Poetas*, 2005) e Jorge Salgueiro, que está entre o grupo desde o espetáculo *Merlim* (2000) e faz parte da direção artística d’O Bando. Luís Pedro Faro também foi responsável pelo trabalho de projeção e articulação, sustentação física e controle da respiração junto aos atores. Desde 2001, a formadora Teresa Lima²³⁶ coordena o trabalho vocal, atualmente denominado *Oralidade*, que abrange, além da projeção e saúde vocal, a concepção total da personagem, a pesquisa do timbre, ritmo e melodia (Lima, 2009b).

O trabalho sonoro-musical também não poderia deixar de envolver as máquinas de cena. Como coloca Jorge Salgueiro (2009) “n’O Bando, as próprias fontes do som foram alvos de uma abordagem teatral. A utilização do cenário, do espaço ou do adereço como instrumento musical ou o inverso, deram origem a objetos que se integram perfeitamente no conceito de Máquina de Cena [...]” (p. 91). Jorge Salgueiro aponta a qualidade interdisciplinar, andrógina e polivalente das máquinas de cena, que se metamorfoseiam em adereço, personagem, espaço cênico, imbricando em si diferentes disciplinas que se integram perfeitamente à cena e à estética do espetáculo. Assim é, por exemplo, quando a máquina de cena assume o papel de corpo sonoro do espetáculo ou instrumento musical:

²³⁵ Cantautores é um neologismo criado a partir das palavras autor e cantor. Utilizado em Portugal para designar artistas que compõem (melodia e letra) e executam as suas próprias obras musicais. O termo, geralmente, indica artistas de caráter popular e é comum que as letras das canções dos cantautores tratem de temas sociais, políticos ou cotidianos. O termo é utilizado para traduzir a expressão inglesa *singer-songwriter*.

²³⁶ Teresa Lima é licenciada em Filologia Românica, fez curso de Formação de Atores da Comuna Teatro de Pesquisa e o curso de Arte de Dizer do Conservatório Nacional. Foi professora de português no ensino Preparatório, Secundário e em Escolas Superiores de Educação. Como atriz trabalhou na Comuna, Novo Grupo (foi fundadora) e O Bando. É atriz e professora de voz, lecionou nas escolas Ballet Teatro, Academia Contemporânea do Espetáculo e Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, apoiando os seguintes encenadores: Ricardo Pais, João Mota, Rogério Carvalho, Cucha Carvalheiro, João Paulo Seara Cardoso, José Caldas e Roberto Merino, entre outros. Atualmente, faz parte da Direção Artística do Teatro O Bando, sendo responsável pela *Oralidade*.

Por vezes é o próprio instrumento musical que se transforma em máquina de cena e, mais admirável ainda, quando o objecto é de tal forma miscigenado que não sabemos se é uma máquina de cena explorada como instrumento musical ou o inverso; é o caso do xilofone em LIBERDADE ou do órgão em OS ANJOS. De facto, não se trata dos convencionais instrumentos que conhecemos. São objectos construídos para os espectáculos e inspirados nos instrumentos, constituindo-se eles próprios como o adereço, o cenário e o espaço cênico. Recordemos também o carro de bois em MONTEDEMO que era um órgão com três sons; o navio em A PREGAÇÃO, cuja vela eram cordas esticadas que funcionavam como harpa; o piano em ESTA NOITE IMPROVISA-SE, ele próprio a máquina de cena, iluminado e viajando como um avião. Mas existem ainda casos menos claros, mas não menos interessantes, nesta relação da máquina de cena com a constituição do corpo sonoro da peça. É muitas vezes, como em NORA, em torno da máquina que nascem canções ou sons, como que resultantes de um ritual que se executa junto do objecto sagrado, portador do metafísico. Em CARCAÇAS, ao colocar os actores a tocarem instrumentos convencionais mas obsoletos, o bando transforma todo esse corpo na máquina de cena e cada um deles em particular em adereços, símbolos de poder ou portadores da sátira (Salgueiro, 2005, p. 42).

Segundo Jorge Salgueiro (2014) muitos elementos musicais migram para o trabalho dos actores d'O Bando, como o ritmo, a pausa, o contraponto, a intensidade, o timbre, a altura e a frase (envolve o som e o texto). A Oralidade vai se aproveitar de elementos da agógica musical e produzir personagens que acabam por soar e parecer musicais. Um dos exemplos é o espetáculo Gente Feliz (2002) em que o trabalho com os elementos do universo musical e sonoro se tornou um princípio para a criação atoral. Em Gente Feliz, a partir de doze pontos de ressonância vocal evidencia-se o trajeto de vida de uma personagem. Também em outro espetáculo, o Horas do Diabo (2004), vê-se diretamente a influência da música. Milczanowski (2009) lembra a reação de Jerzy Wronski, membro do Grupo de Cracóvia ao qual pertenceu Tadeuz Kantor, ao espetáculo Horas do Diabo: “O Professor [Wronski] ficou espantado com a incrível liberdade de jogo dos actores e com o rigor da encenação, que contrapôs ao jogo da repetição perfeita dos actores de Kantor. Adorou a composição sonora do espectáculo, bem como os diálogos excelentes: comparou-os a uma sinfonia, aos músicos numa orquestra” (p. 251).

Quando as personagens são trabalhadas a partir do timbre, da velocidade, ritmo, intensidade, altura, etc., surge uma atuação de característica musical. É justamente nessa intersecção que esta pesquisa se situa. Por exemplo, um ritmo fluente ou interrompido não gera apenas a Oralidade, pode gerar também todo o corpo-voz-interioridade da personagem, uma voz de altura aguda pode gerar não só a elocução da personagem, mas também o seu movimento (Salgueiro, 2014). Há um migrar de elementos musicais para o treinamento de actores d'O Bando, que impulsionam o surgimento de qualidades na atuação situadas na intersecção entre teatro e música.

Essa mistura de áreas não se observa apenas no grupo O Bando, é um movimento cada vez mais frequente na cena contemporânea, que desafia o paradigma da separação entre as áreas – especialmente comuns no universo dos conservatórios e universidades. A produção atual em teatro tem forçado os limites entre teatro e música e construído metodologias de criação que não se encaixam mais nem em uma área, nem em outra. Esses encenadores, compositores, artistas plásticos, pedagogos, atores, procuram novas classificações para dar conta dessas criações híbridas que cruzam disciplinas.

A multiplicidade de formas de troca entre a música e o teatro n’O Bando é visível ao longo de sua história. É de se esperar que o curso de formação apresente conteúdos musicais para o trabalho do ator.

7.3 Contributos das neurociências para a conceitualização da consciência

Estudar um curso de formação de um grupo de teatro contemporâneo é sempre estar sujeito às múltiplas interferências – teóricas e práticas – que o compõem. Para tanto, parece oportuno estar ao lado de teóricos que possam conduzir de forma ampla os estudos, seguindo as diferentes colaborações que contaminam o fazer teatral contemporâneo. É nesse sentido que se procura o apoio das ciências e dos pedagogos estudados anteriormente, a fim de criar referências múltiplas que possam guiar o trabalho de análise a seguir.

O curso “Consciência do Actor em Cena” é formado por sete módulos organizados em etapas de complexidade crescente, de 25 horas cada um, concebidos de forma autônoma. Em cada módulo o ator experimenta as etapas de construção de sua *escrita* dramatúrgica.

Parece importante iniciar pelo esclarecimento do que é consciência. Em excerto disponível no *site* do grupo, vê-se um exemplo ilustrativo do controle necessário ao ator, segundo as linhas de pensamento d’O Bando:

Fomentando a capacidade de verbalizar a propósito do seu próprio trabalho e do que pode ser perceptível para o espectador, o actor vai conseguindo hierarquizar vários planos da consciência de forma a adquirir os automatismos que lhe permitam, com sabedoria e sem tensão desnecessária, conduzir o discurso cénico como o bom condutor de um automóvel, que conversa com quem segue ao seu lado e até é capaz de se emocionar, sem perder por isso, a destreza em realizar com segurança as manobras mais complicadas. (*Teatro O Bando*, 2016).

A comparação do ator a um condutor de um automóvel encontra algumas justificativas nas investigações contemporâneas sobre filosofia da mente, psicologia, junto da biologia geral, evolutiva e da neurociência, que alargaram o legado conceitual sobre o que é a consciência. Os estudos sobre a musicalidade comunicativa (Malloch & Trevarthen (Eds.), 2009) estão numa dessas frentes de investigação. Na neurociência, perspectiva para a qual João Brites (2009b) também se inclina, é possível uma aproximação do entendimento da relação entre o corpo, cérebro e as emoções na constituição dos processos da consciência. Esses estudos não são conclusivos e ainda há muito por se descobrir; entretanto, já há um caminho considerável trilhado ao ponto de estabelecer um *corpus* de trabalho consistente. O pesquisador português António Damásio tem sido um dos colaboradores de destaque nessa área e seu pensamento ajuda-nos a aproximar cultura e neurobiologia, emoção e razão.

Primeiro é necessário frisar que, segundo Damásio (2010), a consciência não é um processo unicamente mental, mas também emocional e corporal, e sempre tem a intervenção de um sujeito, um eu que seleciona os conteúdos necessários à sua satisfação, segundo as suas intenções e objetivos, pensamentos e emoções. O corpo total é o alicerce da mente consciente. A consciência do que somos e daquilo que fazemos não provém de um único lugar nem de um único *comando*; não há um homúnculo ditando as ordens a um corpo submisso. O que se percebe do funcionamento da consciência é que ela se parece, em seu conjunto, com uma grande sinfonia.

Segundo Damásio (2010), uma definição alargada de consciência deve levar em conta que os estados mentais conscientes têm sempre conteúdo (são acerca de algo) e revelam propriedades qualitativas distintas (ver, ouvir, tocar, saborear), além de conterem um aspecto obrigatório de sentimento (nos fazem sentir).

Em conclusão, na sua forma típica, a consciência é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e em que dispomos de um conhecimento privado e pessoal da nossa própria existência, numa posição relativa ao que quer que a rodeie num dado momento. Necessariamente, os estados mentais conscientes lidam com o conhecimento com base em material sensorial diferente – corporal, visual, auditivo etc. – e manifestam propriedades qualitativas variadas para os diferentes fluxos sensoriais. (Damásio, 2010, pp. 200-201)

Mas a existência consciente é limitada. Além de a consciência apresentar intensidades diferentes de acordo com as necessidades de cada organismo – é modulável de uma eficiência mínima (quando estamos próximos ao sono) à máxima (quando estamos em um debate acalorado) –, também o espaço inconsciente está presente. E esse espaço inconsciente ou não

consciente não é trivial para a consciência, isso porque as imagens mapeadas pelo cérebro estão sempre a formar-se exigindo a nossa seleção e ordenação como na montagem de um filme, em enquadramentos espaciais e unidades temporais, segundo o valor que lhes atribuíamos. A não consciência é automática, ligada às estratégias de gestão vital, um grande mecanismo de processamento de imagens captadas pelo corpo. Já a consciência acrescenta um proprietário à mente e, como consequência, o “mecanismo de processamento de imagens pôde então ser orientado pela reflexão e usado para a antecipação eficaz de situações, antevisão de resultados possíveis, orientação do futuro possível e invenção de soluções de problemas.” (Damásio, 2010, p. 221).

Talvez a intuição possa mesmo ser enganadora, mas é às vezes certa. Isso porque os processos inconscientes se beneficiam de “anos de deliberação consciente ao longo dos quais os seus processos não-conscientes foram repetidamente treinados” (Damásio, 2010, p. 339). A consciência não se desvaloriza diante da não consciência, pelo contrário, o alcance da consciência é ampliado nessa interação cooperativa. Diversas ações que executamos são guiadas por um inconsciente cognitivo bem ensaiado sob a supervisão da reflexão consciente. Dirigir um carro ou tocar um instrumento musical são atividades que a prática consciente ajudou a tornar *natural* ou, como se convencionou dizer, automático. O nosso inconsciente está sempre presente, desde o inconsciente genômico, esse que contém o nosso primeiro repertório de conhecimentos não conscientes, até o nosso inconsciente cognitivo, capaz de *raciocinar* enriquecido com a inclusão das experiências emocionais e sentimentais²³⁷ passadas. Nisso colabora um processo, que segundo Damásio (2010), “é a criação de ‘realce’ para o objecto com que se estabeleceu ligação, um processo em geral descrito pelo termo *atenção*, o encaminhamento de recursos cognitivos para um objecto específico, em detrimento de outros” (p. 254).

Existem muitas formas de treinar o inconsciente cognitivo e facilitar a sua ação no eu consciente. Uma delas “seria o intenso ensaio consciente dos procedimentos e das ações que desejamos ver realizados de forma não-consciente, um processo de prática repetida que tem como resultado o domínio de uma *competência de desempenho*” (Damásio, 2010, p. 345). A não consciência pode, e a cultura encontrou vários instrumentos para tal, ser pré-planeada e pré-

²³⁷ Em essência, há uma diferença entre a emoção e os sentimentos de emoção: “Enquanto as emoções são acções acompanhadas por ideias e modos de pensar, os sentimentos emocionais são sobretudo percepções daquilo que o nosso corpo faz durante a emoção, a par das percepções dos estados da nossa mente durante o mesmo período de tempo” (Damásio, 2010, p. 143).

estabelecida pelo eu consciente até ao ponto de criar, pela prática, uma *segunda natureza* (Damásio, 2010, p. 334). Há duas formas de controlar as ações: de forma consciente e não consciente, sendo que o controle não consciente pode ser moldado em parte pelo controle consciente:

Quando vamos a pé para casa a pensar na solução de um problema e não no caminho que estamos a seguir, e mesmo assim chegamos a casa são e salvos, isso significa que aceitamos os benefícios de uma competência não-consciente adquirida graças a inúmeros exercícios conscientes anteriores, ao longo de uma curva de aprendizagem. Enquanto caminhávamos em direcção a nossa casa, a nossa consciência precisou apenas de controlar o objectivo geral da viagem. O remanescente dos nossos processos conscientes estava disponível para um uso criativo. O mesmo em boa parte se aplica ao comportamento profissional de músicos e atletas. (Damásio, 2010, p. 333).

A deliberação consciente tem a ver com a capacidade de tomar decisões no decurso de longos períodos de tempo, de forma refletida e ponderada, com intenções e visando objetivos. A capacidade não consciente tem a ver com as ações tomadas no momento, minutos ou segundos, de forma automática. O não consciente ou o inconsciente cognitivo, foi moldado por anos de planeamento consciente, combinando orientação consciente e regulação inconsciente.

Diante do jogo entre o consciente e o não consciente, volta-se às palavras de João Brites:

Costumo dar o exemplo da condução. Se uma pessoa não domina bem, tem que estar ocupado em pensar que tem de virar à esquerda, à direita, que tem de travar. Mas, a partir do momento em que isso está automatizado já não se pensa e então pode ter uma conversa e conduzir o carro. Pode até emocionar-se com o que está a contar e isso não afectar a condução. Essa é a sabedoria do actor: a capacidade de gerir este grande conjunto de informações que ele tem, sem se ocupar, sem se diminuir, sem perda de energia. Ele sabe que todas essas coisas existem e estão num segundo ou terceiro plano e tem que estar concentrado numa coisa só para criar coerência. Se calhar, os actores geniais fazem tudo isso sem saberem. (*Entrevista de João Brites a Pedro Manuel, s.d.*)

O exemplo de João Brites se encaixa muito bem nas pesquisas de Damásio, para quem a consciência eleva o nível do jogo da gestão vital e à automatização vem somar a deliberação, ao ser e fazer acrescenta o saber. Assim, “antes da consciência, a regulação vital era totalmente automática; após o início da consciência, a regulação vital mantém a sua automatização, mas vai sendo influenciada por um potencial deliberativo cada vez maior” (Damásio, 2010, p. 222).

É automático porque é treinado, perseguido sistematicamente para obter um domínio da ação, sempre possuindo uma componente pessoal, interpessoal e cultural em sua base. O domínio adquirido pelo treino dá a impressão de que conduzimos o carro de forma automática, mas, só aparenta ser automático. Aprendemos a dirigir sob as ordens de um consciente bem estruturado. Nesse processo se alternam elementos não conscientes, do proto-eu, da consciência nuclear e da

consciência autobiográfica²³⁸, em intensidades variadas, de acordo com as necessidades daquele indivíduo singular e circunscrito.

Damásio nos ajuda a compreender o consciente como um processo somático, que envolve a emoção, o pensamento e a deliberação, e fincado profundamente na cultura. Para essa investigação, tal visão auxilia a traçar metas que englobem exercícios que desenvolvam competências no ator a partir de técnicas construídas conscientemente para alcançar uma segunda natureza no ator. O termo segunda natureza é antigo dentro das artes cênicas e designa, de forma geral, a possibilidade de reorganizar conscientemente o corpo-voz-mente-emoção, num processo artificial que evidencia certos aspectos que mobilizam a atenção de quem observa, gerando uma dilatação da presença do ator (Barba & Savarese, 1995, pp. 54-67). Parece que o ator realiza suas ações de forma automática, mas em verdade, foram aprendidas, construídas²³⁹.

As investigações sobre a consciência sob o ponto de vista das ciências cognitivas trazem consigo inúmeras críticas, mas também importantes colaborações. Importa, para essa investigação, clarificar as linhas de força que atravessam a teoria e a prática de formação d'O Bando. João Brites procura no termo consciência uma forma de abolir a intuição enganadora, aquela identificada com uma espécie de inspiração divina. Procura na consciência um termo que denote uma possibilidade de controle sobre a criação, levando em conta que deve saber repetir o que faz sempre atualizando o seu discurso, ou seja, com a capacidade de fazer de novo como se fosse a primeira vez, num estado próximo ao que Barba chama de improvisação permanente.

Segundo Sofia (2012), os estudos interdisciplinares que envolvem o “deslocamento de interesse da *máquina cérebro* para a *mente incorporada em contínua interação com o mundo* [...] descrevem a cognição humana como um processo fortemente relacional e baseado essencialmente sobre uma difusa conexão entre percepção e ação” (pp. 94-95). Tais investigações identificam o ator como “um profissional *consciente* das próprias interações e da organização do sistema corpo-mente *necessária* para que as relações sejam o quanto mais eficazes possíveis” (Sofia, 2012, p. 95). Nessa via o ator não só deve saber de si, mas saber do outro, aquele com quem compartilha o espaço-tempo da atuação. Sofia (2012) dá um exemplo: “[...] se um ator,

²³⁸ Sobre o proto-eu, o eu nuclear e o eu autobiográfico ver Damásio (2010, pp. 211-215).

²³⁹ O estudo sobre a consciência tem lugar considerável na produção filosófica, antiga e atual. No século XX citam-se os pensadores Michael Polanyi (1891-1976), Eric Voegelin (1901-1985), Bernard Lonergan (1904-1984), Paul Ricoeur (1913-2005) e René Girard (1923-). No teatro, o encenador e pedagogo Constantin Stanislavki (1863-1938) debruçou-se sobre os estados de consciência e inconsciência do ator, baseado em produção disponível em seu tempo, como a do psicólogo William James (1842-1910), que popularizou na Rússia a ideia de que o hábito forma uma segunda natureza nos praticantes (Whyman, 2014, p. 299).

durante um espetáculo, deve agarrar um copo de água colocado sobre a mesa, a sua intenção não será endereçada somente para alcançar o copo de água colocado na mesa (como seria no comportamento cotidiano), mas seria endereçada tanto ao encontro do copo quanto a estimular, guiar, atrair e manter a atenção do espectador com a *simples* ação de agarrar o copo” (p. 95).

Propõe-se pensar que o treinamento do ator d’O Bando parte de dois pressupostos a serem desenvolvidos: técnica-prática e ética-reflexiva. A técnica corresponde ao conjunto de exercícios pré planeados com deliberação consciente, que formam o treinamento prático d’O Bando. Esse treinamento contém um arcabouço de princípios e materiais que, em relação ao espectador, o ator deve trabalhar. O caminho é levar o ator a um pensar-agir em cena e desenvolver nele a capacidade de adaptação a situações variadas, a capacidade de atualizar o seu jogo cênico. Fortalecendo as habilidades técnicas a partir de uma prática continuada é possível desenvolver a possibilidade de controle dos desafios propostos pela dramaturgia de ator. Dessa forma, a técnica insere-se como potência de liberdade ao pôr à disposição do ator um conjunto de exercícios que o habilitam a ter maior controle sobre a sua criação, deixando-o apto a alcançar maiores voos.

A reflexiva é composta pela discussão de princípios pessoais e coletivos, que guiam a prática da atuação teatral n’O Bando. Enquanto a técnica, através de um conjunto de práticas, pretende educar os processos não conscientes e elevá-los à consciência, a ética-reflexiva insere-se e imbrica-se a objetivos mais amplos relativos à profissão de ator e ao lugar dele na comunidade na qual atua. Porque é sempre em relação a algo que se trabalha: sei *o que* faço e *como* faço, mas também sei *para* que o faço. N’O Bando, a formação do ator está sempre relacionada com o coletivo e com o espectador. A ética permite que os posicionamentos artísticos pessoais do ator direcionem a sua criação, deem sentido ao que ele faz:

Acho que tem que ser um movimento de “vai e vem” constante entre a sua prática [a do ator] e o pensamento que tem sobre a sua prática. Porque se não acreditar que sabe não acontece nada teatralmente. Se, sem se ocupar muito de tudo, sabe repetir e sabe elaborar um pensamento sobre o que fez, isso é material suficiente para discutir sobre o espetáculo. Portanto, a questão dos contrastes e das dissonâncias tem a ver com uma visão dialéctica do mundo e da organização, da evolução dos contrários, da mutação, por vezes. Mas também reconheço que deve haver dois momentos. Um trabalho de reflexão sobre aquilo que se faz e um trabalho de prática onde se pretende, sem grandes preocupações teóricas, fazer e existir sem ter essa preocupação. (*Entrevista de João Brites a Pedro Manuel, s.d.*)

Para João Brites, o ator deve desenvolver conscientemente a sua performance em relação ao espectador a partir de três planos de expressão: Interioridade, Corporalidade e Oralidade. Cada

ator possui um modo próprio de mobilizar os materiais de sua arte para a criação e cabe a ele a responsabilidade de encontrar os seus modos de trabalho. Esse universo único e intransferível faz parte da *cozinha do ator*, como gosta de chamar João Brites. A analogia do ator com o cozinheiro é reiterada por Banu (2009): fazer teatro é misturar, combinar múltiplas atividades e compartilhá-las com alguém. O ator, como um cozinheiro, seleciona e combina os temperos mais pertinentes, o tempo de cozimento, etc. O Bando busca essa relação física e sensual com o seu fazer criativo: da atuação à recepção, dividir *os pratos e os actos* (Banu, 2009, p. 67), numa metáfora perfeita entre a cozinha e o teatro. Por todas essas exigências, o treinamento atoral adquire o estatuto de princípio para a criação. Na *cozinha do ator* alguns materiais são fundamentais; com eles o ator experimenta, cola, recorta, testa-se em tempos e espaços.

O curso “Consciência do Actor em Cena” já completa vinte anos de existência e, segundo João Brites, é um conjunto de exercícios capazes de munir o ator de conteúdos para a sua escrita, ou pode-se dizer, imbuir o ator de conteúdos capazes de estimular conscientemente a composição de uma dramaturgia própria. É uma formação para o ator, que apresenta um conjunto de conteúdos, técnicas e reflexões, mas que nunca esquece quem está no horizonte de suas buscas: “O que faz a força do **bando** é a sua capacidade para colocar permanentemente o humano no coração do seu trabalho” (Dieuaide, 2009, p. 225).

7.4 A formação “Consciência do Actor em Cena”

No intuito de levantar os elementos musicais que colaboram com os processos de escrita da dramaturgia de ator d’O Bando, é imprescindível descrever a metodologia utilizada no curso de formação “Consciência do Actor em Cena”. O curso transcorreu em julho de 2015 e foi vivenciado por esta pesquisadora em regime de observação participante. No Apêndice 1 observam-se todos os conteúdos ministrados durante a formação. Inicia-se com a descrição da metodologia (formação, módulos, planos de expressão e procedimentos) do curso “Consciência do Actor em Cena” e, em seguida, apresenta-se a seleção dos elementos musicais observados na dramaturgia de ator do Teatro O Bando.



Figura 1. Exercício *Sensações Concretas*, na quinta de Vale dos Barris/Palmela, sede do Teatro O Bando.

A equipe de formação 2015 do Teatro O Bando foi composta pelo dramaturgista, cenógrafo e encenador João Brites, pela atriz e orientadora da Oralidade Sara de Castro²⁴⁰, com a orientação de Teresa Lima e do compositor Jorge Salgueiro – responsável também por coordenar as relações entre a música, a atuação e a encenação. Completam o quadro o arquiteto Rui Simões, o responsável pela Corporalidade, Guilherme Noronha²⁴¹, e a coordenadora pedagógica Juliana Pinho²⁴², juntamente com a colaboração da equipe do Teatro O Bando. Os formadores

²⁴⁰ Nasceu em 1975, em Lisboa. É formada pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Atriz profissional desde 1998, tem trabalhado com diversos criadores e encenadores. Iniciou-se como atriz de teatro no espaço do Ginjal e na companhia de teatro Útero. Participa em várias produções cinematográficas e televisivas como atriz. Em 2010 encena o seu primeiro espetáculo, *Rua de Dentro*, com texto de Ana Vicente. Participa da equipe fixa d'O Bando desde 2006. Atualmente, faz parte da Direção Geral da cooperativa. É formadora do Teatro O Bando nas ações Confraria do Teatro e no Grupo de Expressão Dramática do Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico.

²⁴¹ Nasceu em 1978, em Lisboa. Em 1998 termina o curso de Interpretação da Escola Profissional de Teatro de Cascais, em 2001 o Bacharelato do curso de Formação de Actores do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema e em 2007 a Licenciatura em Formação de Actores e Encenadores no mesmo estabelecimento. Trabalhou como atriz em companhias como Teatromosca, Cassefaz, Teatro dos Aloés, C.P.A. (CCB) e em produções independentes de Eduardo Alves, Filipe Crawford, José Peixoto, Madalena Victorino, Mestre Eugénio Roque, Guilherme Filipe, Jean Paul Bucchieri, João Craveiro e Luca Aprea, entre outros. Participou em vários filmes e séries de ficção televisivas. Trabalhou com maior relevo a técnica da Máscara com Mário Gonzales, Nuno Pino Custódio, Filipe Crawford e António Fava. É cooperante do Teatro O Bando e faz parte da equipe permanente desde 2008, tendo participado em vários espetáculos do grupo, já desde 2001.

²⁴² Nasceu em 1984, natural de Carregosa, vila onde inicia a atividade teatral no grupo de Teatro Amador da Associação Recreativa os Amigos da Terra URATE, inicialmente como atriz e posteriormente como fundadora e

orientaram, durante 27 dias, uma minuciosa pedagogia de trabalho para o ator. Essa pedagogia – em constante revisão – surge de uma necessidade de criar um vocabulário comum ao coletivo, colaborando com os processos de criação do próprio grupo e daqueles que se interessam em conhecer e praticar novos procedimentos de dramaturgia atoral.

O curso tem por objetivo desenvolver a formação integral do ator teatral – Corporalidade, Oralidade e Interioridade. Esclarece Antunes (2009):

A consciência do actor não é um exercício a posteriori, quer dizer, uma reflexão teórica sobre o trabalho, nem é um exercício de natureza psicológica – o interior e a emoção não existem senão focalizados num qualquer plano de expressão observável, o corpo, a voz. Essa consciência se manifesta através dos três planos do actor – interioridade, oralidade, corporalidade, e na dinâmica resultante da relação actor-espectador. Significa isto que a consciência do actor implica uma consciência do espectador, não apenas no sentido da consciência que o actor tem do espectador, que o vê, mas uma consciência do espectador, no sentido em que o actor é um espectador de si mesmo. [...] Este aspecto impede ou torna irrelevante qualquer objetivo de natureza mimética ou naturalista que levaria o actor a esquecer-se de que é actor e o espectador a iludir-se de que está a assistir a uma peça. (pp. 112-113)

encenadora do teatro juvenil Fantochola. Em 2007 frequenta o curso de Formação de Atores da Evoé. Em 2010 ingressa na Escola Superior de Teatro e Cinema, no curso de Teatro, ramo Atores. Atualmente coordena as Oficinas de Formação Consciência do Actor em Cena, desenvolvidas pelo Teatro O Bando.



APRESENTAÇÃO

A Consciência do Actor em Cena, formação teatral desenvolvida no Teatro O Bando, surge como uma materialização da vontade de partilhar experiências, conhecimentos, reflexões práticas e teóricas e também como uma resposta a um crescente interesse por parte de escolas artísticas, de Actores profissionais e do público em geral, que encontram dentro da metodologia e prática criativa do Teatro O Bando, ferramentas potenciadoras da construção dos seus próprios trajectos formativos e de desenvolvimento pessoal.

Esta linguagem sobre o trabalho de Actor foi sendo ampliada ao longo de 20 anos por João Brites, director artístico do Bando, também através da sua experiência como professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Este trajecto de aliança entre o ensino e a criação possibilitou aliar conceitos a técnicas e metodologias à sensibilidade artística.

O curso Consciência do Actor em Cena é, assim, a concretização pedagógica e artística do percurso de 40 anos do grupo. O curso sustenta-se numa fundamentação teórica que possibilita a construção de um discurso teatral singular que relaciona a teatralidade individual do actor com o domínio técnico dos três Planos de Expressão (Interioridade, Oralidade, Corporalidade), em função do que pode ser percebido por quem observa – o espectador.

OBANDO.PT

Figura 2. Apresentação do curso

Todos os módulos objetivam instrumentalizar o ator para o domínio em três planos gerais trabalhados em inter-relação constante:

1. Oralidade (qualidades sonoras, lexicais, gramaticais e a relação dramática com os outros elementos cênicos); é um dos planos em que a musicalidade é fortemente explorada.
2. Corporalidade (trabalho técnico sobre o movimento e sua relação dramática com os elementos cênicos: espaço, oralidade, texto, música etc); neste plano a musicalidade é percebida na relação corpo-espaço.
3. Interioridade (o mundo interior do ator que perpassa a oralidade e a corporalidade, percebida na fisionomia e no olhar do ator); a musicalidade é observada no olhar e na fisionomia do ator.

O curso tem como missão não apenas instrumentalizar tecnicamente os atores que participam do curso, mas também envolvê-los na atmosfera particular da quinta na qual trabalham e em seus modos de convívio humano e profissional. Uma prática aliada à reflexão, assentadas sobre uma ética de trabalho que reflete as posições humanistas do grupo. Vasques (2009) comenta sobre os procedimentos criativos exigidos aos atores d'O Bando durante a composição dos espetáculos: os métodos estão “baseados em intensos processos de improvisação dirigida, muitas vezes com o recurso ao retiro dos actores (‘estágios’) para ‘imersão’ em situações, físicas e psíquicas, de grande esforço e isolamento, favorecendo uma maior concentração na criação e uma maior disponibilidade psicossomática” (p. 132). Certamente esse é um dos procedimentos criativos d'O Bando que migra para o seu curso de formação.

O curso “Consciência do Actor em Cena” propõe exercícios que possam imbuir o ator de *conteúdos* que guiem a sua atuação, seja qual for o estilo. Quanto mais o ator perceba o mundo ao seu redor e se perceba em cena nesse mundo, mais os seus atos no espaço e no tempo estão controlados. Isso é anterior ao espetáculo, é a escola do ator, um exercício para a liberdade, pois mesmo que o ator tenha inúmeros constrangimentos, depois que ele domina todos os elementos, se transforma num indivíduo, como coloca João Brites durante a formação, *encrespado como o gato*, que tem os músculos livres, mas ao mesmo tempo está atento a tudo o que ocorre.

Esses exercícios ajudam a experimentar qualidades diferentes para a criação do ator, temperaturas, cores, tempos, que são ativados ao nível corporal, interior e oral a cada vez que pisam na área de jogo do palco. Por isso, são exercícios que antecedem o espetáculo, pois dão ao ator uma base para organizar e atualizar²⁴³ a sua atuação revivendo-a a cada momento do presente. Tentam criar no ator um corpo pensante no qual todos os planos atuam juntos e sem esforço.

7.4.1 Módulos

A formação profissional²⁴⁴ do curso “Consciência do Actor em Cena”, a cargo da gestão e direção de João Brites, é composta pelos seguintes módulos: a) Teatralidade; b) Dilatação do

²⁴³ A capacidade de tornar viva e nova a atuação, mesmo repetindo a mesma partitura de ações todos os dias.

²⁴⁴ A formação tem certificação da Direção Geral do Emprego e das Relações de Trabalho (DEGERT/PT) - <http://certifica.dgert.msess.pt>

Tempo Presença; c) Planos de Expressão; d) Graduações da Explicitação; e) Personagem Intermédia; f) Construção de Personagem; g) Automatismo e Estilos.

Cada módulo inicia-se com exercícios de vivência de sensações concretas a partir de elementos orgânicos da própria quinta em Vale dos Barris. A terra, a água, os animais, as árvores são alguns dos elementos fomentadores dessas vivências. Na Oralidade pode-se depreender alguns parâmetros musicais, como a articulação, a agógica e a dinâmica, a consciência da voz média e das vozes características, o timbre e a dicção, o trabalho sobre as pausas e o volume, as alterações respiratórias e a criação de vozes transpostas (vozes construídas). A musicalidade na Corporalidade é explorada em exercícios de disposição do corpo no território (geometria, proporção e densidade), individualmente e em dependência com os parceiros de jogo, em ações de velocidades variadas e de características contínua ou descontínua. A Interioridade contamina-se com todos os procedimentos usados nos outros planos, estando focada na face e no olhar.

Nos três planos observa-se a musicalidade no procedimento chamado Graduações. Na Corporalidade a intensidade modela o tamanho do movimento, seu peso ou suavidade, força ou leveza. A intensidade, na Oralidade, observa-se na exploração do volume e das qualidades suave ou forte, leve ou pesado da emissão vocal. A intensidade, na Interioridade, revela-se na face e no olhar.

Entre os três planos busca-se um jogo de montagem-desmontagem, que permite colocá-los em consonância ou dissonância, trabalhando com a ideia de contraponto entre os planos.

O procedimento Ruptura também permite a exploração da pausa. A ligação corpo-voz é sempre exigida, de forma que uma qualidade observada em um plano possa transitar para os outros planos.

As atividades são propostas com base em exercícios de improvisação individuais, em duplas, trios, etc. ou em coro. Grande parte dos exercícios são dirigidos e exigem do ator a criação em tempo real, ou seja, no aqui-agora da improvisação. Ao final de cada módulo são requisitadas a apresentação de cenas, compostas pelos atores, que contenham uma ideia e uma forma acabadas. O último módulo encerra com uma apresentação coletiva.

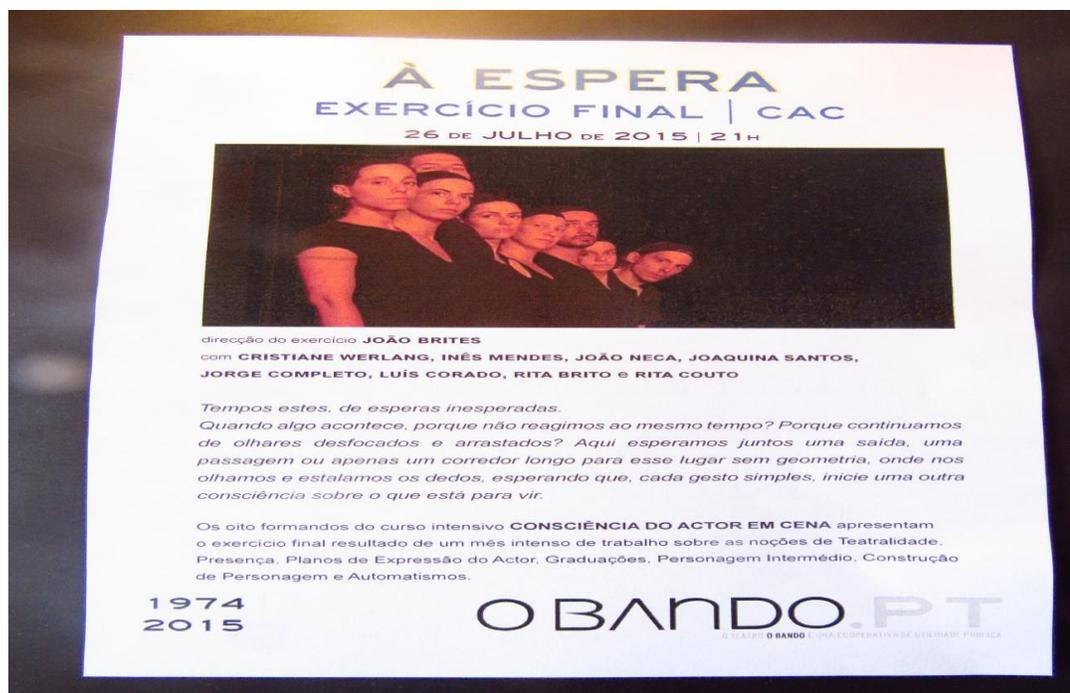


Figura 3. Exercício final de curso.

7.4.2 Planos de expressão do ator

O Bando elege três planos ou três *vozes* com as quais o ator se comunica com o espectador: a Interioridade, a Corporalidade e a Oralidade. A divisão da atuação do ator em diferentes planos sugere que a ligação com o espectador se dá por diferentes canais. Embora a divisão seja somente didática, a fim de explicitar os mecanismos de atuação, na percepção do espectador a união é completa. A divisão, para o ator, ajuda a compor uma atuação na via da consonância e/ou do confronto de opostos, oferecendo-lhe mais possibilidades de montagem com os planos. A montagem, como já se observou em Meyerhold e Barba, é um procedimento que se coaduna com a visão artística d'O Bando, que procura a estranheza, a transposição e a abstração em suas encenações. Como coloca Barba & Savarese (1995), a montagem substitui a palavra composição (montar, juntar, tecer ações junto). A composição é também “uma dilatação equivalente ao modo pelo qual um ator isola e fixa certos processos fisiológicos ou certos modelos de comportamento, como se os colocasse sob uma lente de aumento, tornando seu corpo dilatado. Dilatar implica, acima de tudo, isolar e selecionar. [...] para compor, deve-se saber como ver a realidade que nos circunda e subdividi-la em suas partes constituintes” (p. 158). Isolando as partes para torná-las

independentes e remontando-as novamente dando ênfase a um ou outro aspecto, o ator acaba por dar-lhes uma nova interdependência.

Uma das grandes forças criativas do curso de formação d'O Bando é a montagem. Dividir, selecionar e remontar. Dando protagonismo a um Plano de Expressão em detrimento de outro ou ainda colocando todos em protagonismo, se percebe uma gama imensa de possibilidades de composição. Outra forma de dividir para compor são as Graduações. O Bando estabelece que a Corporalidade, a Oralidade e a Interioridade podem ser visíveis através de graus de explicitação: zero a dez. O grau zero é a Personagem Intermédia (próximo da personagem cinematográfica) e o grau máximo (dez) é o grotesco, o exagero, o caricato. Em suma, todos os planos estão em jogo sempre, mas com graus de explicitação variados.

Os planos são ministrados de forma separada, sendo que na Corporalidade o foco de atenção da comunicação está no corpo: o protagonismo é corporal. Na Oralidade o protagonismo está no nível vocal-sonoro, e na Interioridade o protagonismo está na máscara (face) e no olhar. No entanto, a Interioridade perpassa a Corporalidade e a Oralidade. Os três planos estão em interdependência contante, deixando-se contagiar um pelo outro. Conscientizando e treinando os diferentes níveis, o ator pode minimizar o protagonismo do corpo e colocar à frente apenas a Interioridade, ou trabalhar o corpo na imobilidade e o olhar e a fisionomia em protagonismo. Pode-se escolher diferentes graus de explicitação para cada um dos planos. Esse jogo entre os planos influencia a criação de personagens e narrativas, ou de acontecimentos ou presenças. Aqui já se está falando da dramaturgia de ator em seus níveis orgânico e narrativo, visto que diz respeito não só à criação de pequenos fragmentos de vida, como também personagens e narrativas que estes podem comportar.

O treinamento d'O Bando visa a criação de personagens ou presenças pela conscientização dos diferentes planos, compondo o artifício pelo contraste ou pela semelhança. O treinamento tem o papel de conscientizar o ator das diferentes ferramentas que possui para realizar a sua dramaturgia em tempo real (aqui e agora) e, mesmo quando há repetição, imbuí-lo de instrumentos que o tornem apto a atualizar o seu discurso cênico.

A Interioridade é o Plano de Expressão no qual o olhar e a expressão fisionômica estão em primeiro plano, enquanto a Corporalidade e a Oralidade ainda estão presentes, mas minimizadas. A Interioridade destaca a expressão do olhar e a máscara (face, fisionomia), sendo que a

explicitação pode se dar de zero a dez: contenção máxima (zero), próxima à expressão cinematográfica, contenção mínima (dez), a personagem caricata:

‘Interioridade’ parece ser aquilo que credibiliza (porque humaniza?) a expressão física do actor (corpo e voz). Apesar de ‘interior’ a interioridade percepçiona-se através dos sentidos do espectador, logo ela se manifesta física e exteriormente através dos olhos do actor, expressão facial, mãos, ritmo do corpo. [...]. A interioridade pode ser obtida, direcionada, escolhida, trabalhada, e dar lugar a infinitas interpretações consoante as relações que estabelece com o comportamento físico e com a cena (Gil, 2009, p. 106).

A Interioridade pode apresentar-se como uma imobilidade móvel²⁴⁵, uma respiração, um olhar. O ator com o seu jogo fisionômico revela uma ambiguidade viva, que sabe arrastar o espectador junto com ele. Os exercícios de Interioridade são experimentados principalmente durante o segundo módulo, Dilatação do Tempo Presença. Logo no início recebemos uma reprodução da Monalisa procurando notar o olhar e a sua fisionomia. A ambiguidade na expressão levanta já algumas questões: a boca diz uma coisa e o olhar outra. O jogo de revelar e esconder é intrigante e chama a atenção. Não se consegue escolher nem um nem outro ponto da expressão. Como um ruído que dissona, lança pistas, mas não revela de todo a que veio.

O segundo Plano de Expressão do ator é a Oralidade, que se dedica à voz-som-palavra n’O Bando. Os exercícios de Oralidade ajudam a gerir a respiração, as pausas, a articulação, a agógica e a dinâmica, o ritmo. É necessário ser eficaz com a voz da mesma forma que se é com o olhar: a partir da economia nas escolhas. A Oralidade no Bando vai além da técnica vocal e adentra o universo dramaturgico da voz falada. Lima (2009) explica:

É uma qualidade da língua oral que engloba não só os materiais vocais (o *continuum* sonoro), os materiais verbais (lexicais e gramaticais), mas também a sua relação com os outros elementos da linguagem teatral. O trabalho sobre a Oralidade inscreve-se, evidentemente, na nossa concepção de teatro, em que se procura a desconstrução e o desvio sistemático das cópias miméticas do quotidiano, assumindo e explorando os recursos da teatralidade. [...] Liberta da submissão ao significado ou à ressonância psicológica das palavras, a Oralidade assim concebida permite que o actor se afaste da utilização quotidiana da sua voz, do seu padrão reconhecível, criando novas e inesperadas construções vocais. A exploração assumida dos significantes, a revelação da materialidade da palavra, a manipulação de todos os elementos da cadeia sonora (timbres, ritmos, etc) abre possibilidades de significação não alcançáveis se consideramos apenas os aspectos semânticos contidos *a priori* no texto. Face a esses materiais não conhecidos *a priori*, por ele inventados, o actor poderá identificar e seleccionar aqueles que produzem sentido no contexto do espectáculo que está a preparar. Este sentido, obviamente, é sempre encontrado na relação com a dramaturgia e com os outros níveis de representação (corporalidade e interioridade). [...] O artifício pelo artifício não emociona nem seduz. Mas acredito também que a interioridade de um actor, aquilo que faz dele um ser único, pode ser activada por um timbre vocal, pela dinâmica

²⁴⁵ Vê-se aqui um dos princípios que retornam explicitados por Barba (1994, 2010) e Barba & Savarese (1995).

de uma frase, por um ritmo, por uma respiração. É na inter-relação, nem sempre em consonância, dos três níveis de representação, que o actor se torna credível, por mais abstrato que seja o seu desempenho. (pp. 110-111)

Na Oralidade alguns recursos fonéticos são buscados como contributos para a construção das personagens, como as dislalias funcionais (Apêndice 2.).

A Corporalidade é o Plano de Expressão que diz respeito ao trabalho sobre o corpo e a sua possibilidade expressiva relacionada ao espaço. No curso de formação a Corporalidade estava a cargo do ator Guilherme Noronha. Pelo O Bando passaram muitos responsáveis pela Corporalidade, como Kot Kotecki, as coreógrafas Madalena Vitorino²⁴⁶, Paula Massano e Vera Mantero. Também cita-se a importante colaboração de Luca Aprea, que trouxe ao Bando a sua experiência em encontros com o *Odin Teatret*, Dario Fo, a companhia Théâtre du Mouvement dirigida por Claire Heggen e Yves Marc, além do teatro de marionetes. Aprea (2009) explica que a noção de Corporalidade é sempre perpassada pela dramaturgia e envolve o trabalho “técnico de movimento específico para cada espetáculo e a relação que liga este trabalho aos distintos planos dramáticos do espetáculo: espaço cénico, oralidade, texto, objectos, música [...]” (p. 113). Para alcançar isso, primeiro o ator não trabalha para a personagem, mas para si mesmo. Os exercícios, continua Aprea (2009), treinam a capacidade perceptiva do ator, desenvolvendo nele uma atenção nova, inédita, sobre o movimento:

São exercícios que interrogam a relação com a acção na base da percepção. Confrontando com tarefas reais o actor responde com acções reais. Quando o processo permite ao actor penetrar nos exercícios para além da forma, estes convertem-se em *estímulos de comportamento* que têm ‘efeitos de personagem’. Numa segunda fase, o actor começa a unir segmentos, a estabelecer encadeamentos sem um significado aparente, embora ligados por algo *invisível* que não se interrompe, como o *élan* de uma subjectividade que vai tomando corpo. Em princípio, o invisível que dá vida a estes encadeamentos coincide com a concentração necessária para os executar com precisão; depois, a execução precisa das tarefas e o refinamento da consciência perceptiva do movimento pode ou não desencadear estados de ânimo, sentimentos, pensamentos. O diálogo entre o visível e o invisível é o que o actor pode perceber como interioridade. É o que o espectador pode perceber como interpretação. Pouco a pouco, estas sequências vão integrando a escrita cénica como uma espécie de vocabulário sensível que acaba por permear todo o espetáculo. Na prática, esta é a fase mais delicada e variável. Dependendo da qualidade do processo, as cadeias orgânicas encontradas por cada actor podem bem constituir a filigrana de uma nova dramaturgia pessoal ou converter-se em formas sem vida. (p. 114)

²⁴⁶ Ver vídeo sobre o espetáculo e o processo de criação do espetáculo A linha da Viagem, que une teatro, dança e imagens do artista plástico Nadir Afonso (*A linha da viagem: entrevistas*, 2012).

7.4.3 Procedimentos

O Bando trabalha com vários procedimentos técnicos que comportam restrições ao trabalho prático do ator. Eles organizam o seu olhar, as suas ações físicas e vocais, a relação com os demais parceiros de jogo e com o espectador. As tarefas dadas por cada um destes procedimentos instituem uma organização ao trabalho da atuação.

Antes de explicitar os procedimentos técnicos que O Bando utiliza para organizar a atuação teatral, é importante entender o que é a Personagem Intermédia, base de todas as personagens para O Bando. Todos os exercícios propostos pelo grupo são, primeiramente, praticados sobre um estado básico do ator, chamado de Personagem Intermédia. Esta se situa no grau zero de uma escala até dez, no qual o ator ainda não carrega nenhuma caracterização a não ser a sua própria presença, que deve se manter necessariamente ambígua. É a personagem mais próxima do indivíduo-ator e é apenas uma presença consciente de seu estar em cena. A Personagem Intermédia é sempre composta pelos três planos (Interioridade, Corporalidade e Oralidade) e mantém-se no primeiro estágio de explicitação, em atenção concentrada para os diferentes focos, sempre ambígua, pois deixa em aberto as múltiplas possibilidades de criação. Não é a neutralidade como entendia Jacques Lecoq (1921-1999)²⁴⁷, é o ator, com as suas características, em estado de atenção ao espaço e tempo presentes, o ator atento à composição em tempo real. No entanto, é o ator em cena, é o ator e suas recorrências, em estado mínimo de ficção. Não se nega que o ator está em jogo e nem que ele é ele. Antunes (2009) explica o que é a Personagem Intermédia: “é um estado do actor, uma presença recorrente, uma técnica de representação, nas diversas personagens desempenhadas pelo actor, um modo ou estilo que lhe é particular enquanto actor e pessoa. [...] A personagem é intermédia porque ainda não é uma outra, não sendo, presumivelmente, no entanto, equivalente a um comportamento privado ou quotidiano” (pp. 115-116).

João Brites pede que na Personagem Intermédia o ator se mantenha ambíguo. A esse respeito é interessante visitar as pesquisas neuroestéticas de Zeki (2004) sobre a ambiguidade

²⁴⁷ “A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o *estado de neutralidade* que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. [...] Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a ‘escrita’ do drama” (Lecoq, 2010, p. 69).

como processo consciente para o artista. Embora a investigação recaia sobre as artes visuais, é ainda assim esclarecedora para o trabalho do ator teatral, visto que o processo de percepção transita entre todos os modos sensoriais, atingindo o movimento, a audição, etc. Zeki (2004)²⁴⁸ explica:

A verdadeira ambiguidade resulta quando uma única solução é mais provável do que outras soluções, deixando o cérebro com a única opção que resta, de tratá-los todos como igualmente prováveis e dando a cada um lugar no palco consciente, um de cada vez, de modo que só é consciente de uma das interpretações, em determinado momento. Assim, uma definição neurobiológica de ambiguidade é oposta à definição do dicionário; não é a incerteza, mas a certeza de muitas interpretações, igualmente plausíveis, cada uma das quais é soberana quando ocupa o palco consciente (Zeki, 1999). Cada interpretação é tão válida quanto as outras interpretações, e não há uma interpretação correta. Portanto, a ambiguidade é o reverso da constância. Por aqui, a informação que chega ao cérebro é constante a cada momento [...], enquanto as mudanças de percepção são inconstantes. Em certo sentido, o cérebro aceita que não há elemento essencial e constante único, mas vários. (pp. 174-175)

Para Sofia (2012), a natureza da ambiguidade já está manifesta na própria etimologia da palavra, ligada ao substantivo ambíguo que deriva do latim *ambiguus*, formado de *amb* (em torno, por duas ou mais partes) e *agere* (conduzir, agir), resultando em algo próximo a um agir em torno, agir em mais direções. Sofia (2012) conclui: “Graças à etimologia podemos constatar como a noção de ambiguidade está intrinsecamente ligada à ação e isso a torna particularmente adequada para a descrição do trabalho do ator, que permanece numa busca contínua daqueles momentos nos quais a sua ação poderia se espalhar em mais direções, poderia *agir em mais direções*” (p. 110).

Pedro Manuel (2009) complementa: “Se, como vimos, a partir do grau dez a personagem se torna grotesca, no grau zero é ainda pouco particularizada, o que nos permite pensar que a personagem intermédia se encontra na base da construção de personagens. Nesse sentido, também, o exercício da Presença, na sutileza das suas expressões, é ainda uma manifestação da Personagem Intermédia, lutando por manter o interesse do espectador e a tensão da sua presença em cena” (pp. 120-121). A Personagem Intermédia focaliza a nossa atenção “na convenção que a

²⁴⁸ *True ambiguity results when no single solution is more likely than other solutions, leaving the brain with the only option left, of treating them all as equally likely and giving each a place on the conscious stage, one at a time, so that we are only conscious of one of the interpretations at any given time. Thus a neurobiologically based definition of ambiguity is the opposite of the dictionary definition; it is not uncertainty, but certainty—the certainty of many, equally plausible interpretations, each one of which is sovereign when it occupies the conscious stage (Zeki, 1999). Each interpretation therefore is as valid as the other interpretations, and there is no correct interpretation. Ambiguity therefore is the obverse of constancy. For here, the information reaching the brain is constant from moment to moment (assuming a constant viewing distance, lighting conditions, and so on) while the percept shifts and is inconstant. In a sense, the brain accepts that there is no single essential and constant feature, but several instead.*

cena implica e instaura. As pessoas em cena são por defeito e, desde logo, personagens intermédias. Em cena, a ontologia das coisas ou pessoas é estabelecida por ficção [...]”. (Antunes, 2009, p. 116).

O restante dos procedimentos técnicos apresenta-se como formas de se trabalhar a direcionalidade do olhar do ator, estabelecendo uma ligação com o público, com os colegas de cena e com o ambiente, e estruturando o jogo do ator. Cada termo apresentado a seguir é um instrumento para organizar e atualizar a improvisação do ator, pois introduz uma contenção que o ajuda a estruturar o discurso cênico – não semântico apenas – no tempo-espaço da cena:

1. Foco do Espectador: os atores devem lançar um olhar para o colega que entra em cena, passando o foco para quem entra e guiando a atenção do espectador para quem chega. O exercício ajuda também a estabelecer uma organização do espaço de jogo sem eliminar a presença de quem se move ou fala. O andamento e as pausas são organizadas em relação aos colegas. Cada intervenção de um ator deve receber o imediato olhar/atenção/valorização dos outros atores. O Foco do Espectador é ditado pela entrada e saída dos atores da área de jogo ou por qualquer outro acontecimento que interrompe o que se passa. O foco do espectador põe em evidência ou coloca ênfase nas ações e situações que acontecem na área de jogo. É uma técnica que permite ao ator reforçar a ação física e vocal dos outros atores, sendo um poderoso auxiliar da atuação. Primeiro, porque nega ao ator a possibilidade de não ver e não ouvir, visto que todos e tudo o que acontece no espaço do palco deve ser acentuado pelo olhar de cada ator. Segundo, porque permite uma ordenação das ações físicas e vocais de forma que elas não caiam no caos do movimento ou da imobilidade sem fim. Cria contrastes e assume todos os atores como verdadeiros parceiros de jogo: as suas ações em durações variadas, as pausas, etc., exigindo uma atenção redobrada do ator (encrespado como o gato).

2. Foco do Ator: é uma atenção que estimula o ator a agir em cena. Pertence apenas ao ator e nem sempre é visível para o espectador. O foco do ator deve ser algo estimulante, visto que é um foco que o ajuda a explicitar a sua atuação, um ponto de apoio. São pequenos pormenores que ajudam a criar ações concretas para a sua escrita teatral em tempo real. Um motivador que comanda a sua atuação: pode ser interno ou externo, como a respiração ou o olhar de um colega de cena. É um artifício que mantém o ator atento no presente. O foco do ator deve ser buscado em sensações físicas concretas e não em relações psicológicas ou sentimentos. É o plano principal de concentração do ator e deve ser estimulante para o seu jogo. O Foco do Ator não é solicitado por

nenhuma entrada ou saída ou sinal sonoro. É o ator quem deve ativá-lo sempre, pertence à sua cozinha interna.

3. Ponto Motor: os pontos motores são uma forma de construção do foco do ator. Podem ser velocidades, intensidades, direções, pausas.

4. Comentário do Ator: tem por objetivo tornar o ator consciente dos mecanismos que utiliza para a composição de sua atuação em tempo real. Visa passar ao consciente pela palavra: é uma descrição dos estímulos físicos concretos, em tempo real, que compõem a atuação daquela personagem. Uma descrição que esclarece o que acontece ao ator, especificando os detalhes que movem a ação e caracterizam a lógica da personagem. O comentário atualiza em tempo real as descobertas do ator sobre a personagem que cria.

5. Ponto de Fuga: é um ponto localizado no centro da área do espectador e deve ser orientado pela ponta do nariz do ator. É um ponto no horizonte da sala de espetáculos, mais ou menos na área central reservada aos espectadores, para o qual todos os atores direcionam o seu olhar quando se quer integrar a plateia e os atores. Para cada sala convencionam-se um ponto de fuga para o conjunto de atores. É uma forma de encontrar uma unidade para os atores sobre a direção do olhar quando o foco precisa abarcar o público o máximo possível. A convenção do ponto de fuga depende do sentido que se quer dar ao espetáculo.

6. Graduações: a Graduação permite definir graus de explicitação variados para cada um dos planos, bem como para as personagens. Esses graus vão de zero a dez e mostram uma gama de nuances que são evidenciadas a partir de diferentes procedimentos, alguns deles musicais. As Graduações podem ser usadas, inclusive, para graduar uma cena ou um espetáculo. Explicitar é tornar evidente, proeminente, enfático, um ponto em detrimento de outro. Uma personagem caricata está situada no grau dez de explicitação, enquanto a personagem mais próxima do ator – a Personagem Intermédia – está no grau zero de explicitação. Os planos de expressão também podem ser graduados, como por exemplo, o plano corporal pode estar no grau mais explícito (evidente) enquanto o interior (face e olhar) estar no mais básico (menos evidente).

7. Sensações Concretas: O Bando chama de exercícios sobre sensações concretas todos aqueles procedimentos que permitem estimular sensorialmente o ator para a criação a partir do contato físico com materiais como a terra, a água. Estão presentes em todos os módulos do curso, sendo um poderoso mote para a criação de uma Oralidade e Corporalidade transpostas. O termo

transposto – transferido, que mudou de lugar, alterado na ordem ou colocação²⁴⁹ - é largamente utilizado no Teatro O Bando para se referir àquelas vozes e corpos que se utilizam dos recursos propriamente teatrais para a construção de sua credibilidade e que fogem à representação mimética. O contrário pode ser verificado na voz cinematográfica, que procura a verossimilhança quotidiana.

8. Coralidade: outro exercício apresentado é o de Coralidade, que exige dos atores um *eu mais*, ao contrário de um *eu só*. Dessa forma, conforme explica João Brites durante o primeiro módulo, como um instrumentista de uma grande orquestra, os atores precisam aprender a *tocar* a sua criação em grupo. O coro, do grego *chorus*, indicava não só um grupo de pessoas que cantam e dançam, como também o espaço no qual estas ações tinham lugar. No entanto, como coloca Andrade (2013), a relação corpo e espaço, unidade e diversidade, está na gênese do termo. Grande parte dos exercícios propostos pelo O Bando são de Coralidade e investigam-se todas as possíveis combinações que possam surgir entre as partes e o todo desse coro.

9. Ruptura: procedimento que interrompe as improvisações que se mantêm muito tempo no mesmo andamento, dinâmica, ritmo e/ou ainda na mesma situação ou acontecimento. A decisão da interrupção é do ator. A Ruptura é uma carta na mão do ator. É uma forma de lançar novas propostas ao grupo sem o compromisso de ser lógico, coerente ou inteligente. O objetivo da Ruptura é a interrupção da improvisação corrente, seja individual ou coletiva, com qualquer ação física e vocal escolhida pelo ator.

7.5 A musicalidade na dramaturgia de ator

A seleção dos elementos musicais mais salientes segue uma escolha pessoal, já que foram os que mais mobilizaram esta pesquisadora durante a observação participante. Ademais, os elementos musicais foram selecionados de acordo com a exigência de que perpassem todos os planos de expressão do ator – interioridade, corporalidade e oralidade.

Parte-se da experiência da própria autora, que vivenciou o curso “Consciência do Actor em Cena” em regime de observação participante. Inclui-se os dados da pesquisa bibliográfica, as entrevistas aos formadores e ao grupo, além do próprio diário de campo desta pesquisadora. A

²⁴⁹ Cf. Dicionário Priberan da Língua Portuguesa em <https://www.priberam.pt/DLPO/transposto>, acessado em 29 de março de 2016.

partir deste material, pôde-se selecionar alguns elementos musicais que, argumento, criam uma atuação de característica musical. Tais elementos atravessam toda a pedagogia da atuação d'O Bando e serão analisados procurando o diálogo com as pedagogias das vanguardas teatrais investigadas anteriormente.

7.5.1 Dissonâncias e consonâncias, polifonia e contraponto

Os primeiros termos que vêm do modelo musical, observados no treinamento d'O Bando aparecem sugeridos na própria forma de pensar a dramaturgia de ator, como montagem e edição dos planos, como se pode observar no quadro apresentado por João Brites:

Interioridade	Oralidade	Corporalidade	
=	=	=	Consonantes entre si.
=	≠	=	Interioridade e Corporalidade consonantes e a Oralidade dissonante.
=	=	≠	Corporalidade dissonante, Interioridade e Oralidade consonantes.
≠	=	=	Oralidade e Corporalidade consonantes, Interioridade dissonante.
≠	≠	≠	Planos dissonantes.

Quadro . Montagem dos planos: consonância e dissonância

O quadro apresentado acima mostra um jogo matemático que resulta numa partitura muito sólida para o ator e já é usado n'O Bando também como recurso à notação da atuação em seus espetáculos. Acima de tudo, é um processo criativo preciso que ajuda a conscientizar o ator das etapas e tarefas pertencentes aos processos de criação. Ademais, auxilia o ator a libertar-se de seus automatismos quotidianos.

Primeiramente, a Interioridade, Corporalidade e Oralidade podem ser postas em contraste ou em redundância (dissonante ou consonante) e há muitas combinações possíveis entre os três planos. Em seguida, as Graduações (zero a dez), graus de explicitação dos planos, também podem oferecer outras combinações, visto que, por exemplo, a Corporalidade pode estar no dez, a

Interioridade no dois e a Oralidade no cinco. Procura-se observar quais elementos musicais impulsionam ou auxiliam a conformar o jogo de dissonância e consonância, bem como as Graduações dos três planos do ator.

Conforme se apresenta no quadro acima, consonante é igual, semelhante e/ou redundante, enquanto dissonante é o que difere e/ou cria desestabilização. Em música, consonância e dissonância envolvem outros aspectos técnicos relacionados aos intervalos musicais, especialmente na tradição tonal. Mas, de forma geral, a dissonância cria a percepção de tensões ou rugosidades no som, e a consonância, o seu antônimo, percebe-se como agradável, estável, harmônica. É importante perceber que *rugosidade* é um termo que implica um julgamento psicoacústico, bem como o termo *agradabilidade* denota preferências estéticas, e *harmônico* implica uma familiaridade com a música tonal (*Grove Music Online*, 2001, pp. 3193-94). Além disso, é preciso levar em conta que, segundo Allorto (2007), “na música moderna, a atonalidade e a música eletrônica tornaram essa distinção menos marcada, considerando que são sons consonantes aqueles que antes não eram. Portanto, deve-se levar em conta que hoje essa distinção tem mais relevância teórica que prática” (p. 47). No entanto, a música pode auxiliar a entender melhor esses termos adaptados ao teatro. Partindo dos opostos, consonância como estabilidade (alívio, macieza, harmonia, soar junto) e dissonância como rugosidade (tensão, aspereza, ruído, desestabilização) pode-se imaginar os possíveis resultados do trabalho de encaixe e desencaixe dos três planos propostos pelo Bando.

Para lembrar, tem-se a Corporalidade (visível no corpo), a Oralidade (percebida na voz) e a Interioridade (visível na fisionomia e no olhar) como três *vozes* da expressão do ator. Escolhendo pôr em consonância a expressão oral com a corporal e a interior, tem-se um jogo harmonioso e simétrico que põe em uníssono cada um dos três planos do ator, acentuando de forma redundante a sua comunicação. Pondo em dissonância os três planos de expressão tem-se um jogo de desconexão que evidencia a assimetria e a oposição. É como uma dança das oposições, conforme chamou Barba (1994) a um dos princípios que estão na base de todas as culturas atorais: tensões opostas que lutam para coexistir.

São exercícios muito difíceis, pois a tendência é harmonizar simetricamente os três planos como se faz no cotidiano, o que leva a, como coloca Barba (1994), dispendir o mínimo de energia para o máximo de resultado (p. 31). Uma das propostas de João Brites, com o desencaixe dos três planos e o exercício das possibilidades de reencaixe dos mesmos, é mobilizar o máximo

de energia para obter um resultado extra cotidiano, que desencadeia uma nova economia do corpo-voz-emoção-mente. É um jogo de esconder e revelar, que cria outras qualidades ao ator, dentre elas o estranhamento, quando no caso da dissonância. Desenvolve a precisão no ator, que é treinada persistentemente para se chegar ao controle de poder evidenciar um plano mascarando outro. Deixar que todos os planos convivam em graus de explicitação variados. O trabalho sobre as consonâncias e dissonâncias dos três planos, pela complexidade que exige, foram chamados de exercícios disléxicos, como lembrado por Vasques (2009):

O processo de co-criação teatral partilhado por diferentes artistas de disciplinas consideradas estruturantes da ideia de teatro defendida pelo **bando** é, por sua vez, mais um gerador da desejada estranheza. Para isso, contribuem as **técnicas de dissonância, assimetria e oposição ou contraste** (a que João Brites chama ‘exercícios disléxicos’), base do trabalho dos cantores, que orientam a exploração vocal e dos bailarinos e coreógrafos, que se ocupam da fisicalidade – os planos da ‘expressão plural’ do teatro (oralidade e corporalidade), [...] – e, para além de outros especialistas, os músicos e compositores com um papel progressivamente mais relevante nos trabalhos laboratoriais da Companhia. (p. 133)

As dissonâncias são também veiculadas através de outro procedimento utilizado por O Bando: a Ruptura. Esta, por sua vez, também gera assimetrias e ruídos. Durante o curso de formação d’O Bando, A Ruptura pode acentuar ou não o que se passa, mas geralmente ela institui um corte, constrói um choque, estabelece um ruído na improvisação. A Ruptura é, assim, uma forma de criar dissonâncias em relação aos parceiros de jogo, em relação a uma cena e outra. Por meio de um ato inesperado lançam-se novas propostas de construção da cena pelo ator.

As Graduações, outro procedimento d’O Bando que estrutura a criação dos três planos e, por conseguinte, a criação das personagens, podem ser comparadas à técnica contrapontística musical. O contraponto, como já foi visto em Meyerhold, é uma técnica de composição musical que se destina a combinar sons ou linhas melódicas musicais simultaneamente e de acordo com um sistema de regras. É uma técnica polifônica²⁵⁰ que literalmente significa muitas vozes. O uso do contraponto modificou-se muito no século XX, e suas regras e funções se diluíram na vasta paisagem musical contemporânea conforme as fronteiras entre consonância e dissonância foram sendo minimizadas. Mas o contraponto, em seu sentido mais amplo, combina muitas vozes independentes simultaneamente, criando uma textura, uma trama de muitas vozes. A técnica contrapontística é perceptível nos três planos do ator, entendidos como vozes ou linhas

²⁵⁰ Na música, há muitos tipos de Contraponto. É também o nome dado ao estilo predominante da escrita vocal renascentista.

independentes e simultâneas que podem ser contrapostas ou concordantes e possuem, ainda, diferentes Graduações de explicitação.

Primeiramente, entra-se em acordo com Maletta (2005), que define voz “como a *expressão do pensamento, de um ponto de vista particular, ou seja, a expressão de uma individualidade*, qualquer que seja o veículo usado para tal. Essa assertiva nos permitiria estender a ideia de polifonia – muitas vozes – a universos não exclusivamente sonoros, sem que precisemos recorrer ao uso da metáfora” (p. 46). A partir da concepção de voz como expressão de um ponto de vista particular, a polifonia, ou multiplicidade de vozes soando em simultâneo, foi incorporada por vários campos do conhecimento, inclusive por Eisenstein no cinema, que relaciona o som e a imagem como *vozes* independentes e simultâneas (Maletta, 2005, p. 46). Na literatura encontram-se muitos casos de aplicação das técnicas de contraponto, sendo um dos exemplos paradigmáticos as obras de Dostoiévski. Werlang (2011) expõe a construção do romance Caminhos Cruzados, de Érico Veríssimo, escritor que havia estudado a técnica contrapontística atraído pela “possibilidade de descentralizar a narrativa da história não colocando em cena apenas um grupo de personagens” (pp. 281-282), mas nove grupos convivendo de forma autônoma.

A Corporalidade como uma voz que se independentiza das outras pode ser posta em dissonância ou consonância com a Oralidade, em dissonância ou consonância com a Interioridade, criando todo o tipo de relações possíveis. Quando um e outro plano são postos em confronto, esse jogo de opostos gera ainda a sensação de descentramento, um ruído que cria um estranhamento. Ao fazer coincidir os três planos tem-se, por outro lado, a sensação de conforto em que uma voz parece reafirmar a outra.

No Teatro O Bando, a polifonia – e a técnica do contraponto aplicada a ela – é especialmente propícia para entender e estruturar o trabalho do ator teatral. Primeiro porque o ator conscientiza-se da pluralidade de vozes que lhe cabem e, em seguida, pela consequente necessidade que esta consciência implica: a criação de exercícios específicos para que se domine cada uma dessas vozes. Dividindo cada uma das vozes e tornando-as independentes, tem-se a possibilidade de construção tanto de uma unidade dramática quanto de uma diversidade e fragmentação encontradas na galáxia pós-dramática. Enquanto a primeira está centrada na unidade (as várias vozes se ocultam sob a aparência de uma única) as segundas levam ao descentramento imposto pela multiplicidade e assumem a fragmentação. Ademais, na

descentralização provocada pela multiplicidade das vozes, soando ao mesmo tempo, torna-se visível para o espectador o mecanismo de construção dos três planos.

Os termos ruptura, dissonância, consonância e contraponto, usados inúmeras vezes por O Bando, vêm desse gosto pela composição na via da montagem e da edição e ajudam a criar a abstração e a fuga da mimese do real. Têm forte influência do estranhamento brechtiano e pode-se seguir as suas influências mais distantes no grotesco e na Biomecânica de Meyerhold.

Por último cita-se a Coralidade, que soma-se aos planos de expressão do ator e às Graduações e exercita a dissonância, a ruptura e a consonância, em narrativas em coro. Um olhar rápido sobre um coro de pessoas agindo em conjunto já expõe um corpo de muitas cabeças, uma unidade de muitas partes. Agir em coro significa, primeiramente, aceitar as restrições do coletivo, de um grande corpo formado de muitas partes operando de forma interdependente. É aceitar um eu coletivo, um agir no seio da comunidade.



Figura 4. Exercício Coralidade.

Os exercícios introduzem não só o desafio de trabalhar em conjunto em uma massa que age e movimenta-se em uníssono, como também exploram todas as relações entre o todo e as partes, entre o individual e o coletivo. Coesão e proximidade são as primeiras palavras para descrever a

Coralidade; em seguida, autonomia e dispersão, visto que também explora os ritmos individuais de cada ator. Conforme o exercício avança, um jogo entre o todo e as partes é aprofundado. As partes, mesmo quando em máxima autonomia, estão sempre em relação ao coletivo. Tem-se a percepção ora do coro soando em uníssono, ora das partes, que comentam como narradores, agem como personagens, mostram-se em autonomia relativa. Pode-se dizer que é um corpo formado de muitos corpos que podem ser desmembrados e recolocados em seu lugar. Como no movimento respiratório, o coro inspira e expira, contrai e relaxa, abriga e expulsa, numa pulsação binária que também encontra em seu interior o desdobramento de muitos outros pulsos.

Os exercícios de Coralidade dominam grande parte das atividades apresentadas no curso de formação d'O Bando. Como Dalcroze, que trabalhou a Rítmica com coros de até dois mil *rhythmiciens*, numa simbologia à harmonia de uma sonhada sociedade, o poder do coletivo assume, também n'O Bando, o estatuto de manifesto por um teatro da festa popular e da celebração de memórias coletivas, como coloca Serôdio (2009, p. 52). N'O Bando o que se destaca não é tanto a harmonia de Apolo, mas sim o singular e o festivo Dionísio, tendo espaço tanto para os aspectos lúdicos quanto para a crítica social. Destaca João Brites durante o curso: em Coralidade exercita-se um *eu a mais*, em vez de um *eu só*.

São exercícios que levam os atores a improvisarem em grupos formados por três a oito indivíduos, que se estabelecem na área de jogo agindo como uma massa. Os atores não só trabalham com a restrição imposta pelo agir em coletivo, como também pelo Foco do Ator, Foco do Espectador e Ponto de Fuga, que estão presentes do início ao fim do curso. Esses também são pontos de apoio para a estruturação da atuação, criando ritmos individuais e coletivos, acentuando olhares, durações diferentes das ações e silêncios.

Na Coralidade, os atores exercitam a atenção e a concentração, o equilíbrio do corpo em diferentes velocidades e níveis, as paradas e arranques, a estabilidade dos pés junto ao solo, a associação e a dissociação dos diferentes planos (Oralidade, Corporalidade, Interioridade), o uso adequado da força muscular, as nuances de dinâmica (intensidade) e agógica (velocidades). Acima de tudo, os atores são levados a pensar-agir como um único organismo estabelecendo uma respiração comum ao coletivo.

Na Oralidade, foram propostos, também, exercícios que relacionam a música ao texto teatral. São exercícios que conscientizam os atores dos possíveis jogos de contraponto entre a música e a encenação e, conseqüentemente, as relações entre a atuação e a encenação. Orientados

pelo compositor e maestro Jorge Salgueiro, propunham exercitar o texto teatral, seu andamento, alturas e intensidades, acentuando os pontos em comum ou revelando as oposições entre a música composta para a cena e a Oralidade. Esses exercícios foram executados com acompanhamento musical selecionado por Jorge Salgueiro e representaram, durante o curso, uma tarefa de extrema complexidade, que forçava o ator a estar atento à escuta externa sem perder a relação com a sua Oralidade, Corporalidade e Interioridade. Um jogo polifônico que tem como linha melódica de base a música composta para a cena e os jogos de sobreposição ou afastamento do texto dessa mesma base. O exercício também ajuda a reconhecer uma frase musical, seu início e fim, e contrapor uma frase textual.

Jorge Salgueiro (2014)²⁵¹ assinala algumas contribuições da música aos atores: a de torná-los conscientes do mundo à sua volta, abrir a percepção e forçá-los a reagir ao mundo sonoro que os envolve e auxiliar na atualização de sua atuação. A respiração passa a ter a função de ouvir, de criar espaços de escuta. Os atores podem: criar uma analogia entre as frases musicais e as frases corporais/vocais; acentuar as frases musicais, assim como a música acentua/frisa a atuação de uma personagem; criar um contraponto às frases musicais, assim como a música contrapõe a atuação das personagens; criar uma interrupção (pode ser ligada à pausa) na escrita do ator. No nível do espetáculo/encenação a música pode: tomar o lugar do texto e/ou das personagens, como no espetáculo do grupo Jangada de Pedra (o som dos cães ladrando); e criar a repetição (a música cria a frase e o ator a repete vocal/corporal/interiormente).

No Apêndice 3 (Convivência entre Música e Encenação) fica exposta parte da experiência do grupo com a criação de seus espetáculos e a relação da música com a encenação. Como a música não é o alvo desta investigação, embora estes exercícios ajudem a reconhecer alguns elementos que foram e serão tratados a seguir, mas sim a musicalidade, apresenta-se o quadro no intuito de fomentar o interesse, por musicistas, compositores, atores, encenadores, em futuras pesquisas.

²⁵¹ Entrevista concedida à pesquisadora em 07 de novembro de 2014. Ver Apêndice 6.

7.5.2 Pausa-silêncio no exercício *Vendados*

Sem perder de vista o entrelaçamento do exercício *Vendados*²⁵² à concepção do curso como um todo, procurar-se-á perceber como o mesmo é administrado e quais os aspectos nele contidos que, relacionados ao silêncio/pausa, configuram estratégias práticas e teóricas de criação para os atores teatrais. O exercício é ministrado no início do primeiro módulo do curso.

Consiste o exercício em vendar os olhos dos atores e conduzi-los a diferentes espaços durante algumas horas – sala de estar, palco de trabalho, serra. Essa dinâmica deve ser feita em silêncio, restringindo a interação dos atores ao tempo/espaço presente do exercício, sendo que a relação dos atores com os outros atores não deve ser encorajada nesse momento.



Figura 5. Início exercício Vendados

²⁵² Este exercício pode ser conferido no filme/documentário d'O Bando: *Se podes olhar vê, se podes ver repara* (2004). Um excerto pode ser visto em <https://vimeo.com/36477074>

Acompanhados a certa distância pelos tutores do curso, os participantes iniciam a sua jornada pela quinta, a tatear no escuro e, pouco a pouco, a sintonizar a audição. Como bem observou o compositor e criador John Cage (1912-1992), o silêncio absoluto não existe, sempre ouvimos o som agudo de nosso sistema nervoso e o grave do sistema circulatório cardiovascular (Heller, 2008, pp. 18-19). Essa aproximação aos sons do nosso sistema somático e cerebral dialoga com o silêncio e restabelece um tempo concentrado, uma suspensão do mundo caótico dos ruídos externos.

A aproximação ao silêncio envolve o ouvinte num complexo sonoro, pois é no silêncio que se ouvem os muitos silêncios, como camadas que vão se mostrando diante da quietude de sua presença. Le Breton (1997) complementa sobre a natureza do silêncio: “O passeante atento penetra lentamente, se estiver à escuta, nos diferentes círculos do silêncio, ouve o vento, a folhagem, os animais e, em cada instante, apercebe-se de outros universos sonoros que povoam a consistência do silêncio. Dá subitamente conta de um sentimento novo, não um aperfeiçoamento da escuta, mas um sentido ligado à percepção do silêncio” (p. 147).

O local onde se passa o curso é uma quinta no interior da serra da Arrábida: um convite ao convívio com a natureza e com um tempo alargado, onde se pode conversar e passear sem pressa. Ao sair do ônibus, na vila de Palmela, e descer a pé os quase dois quilômetros que levam à quinta, adentra-se em outro espaço e tempo, e pode-se dizer que, já nesse momento, o estágio tem início. Ao estimular a percepção dos diferentes círculos do silêncio, o exercício propõe uma concentração refinada pela percepção das muitas formas de silêncio. O local de escolha do curso torna-se fundamental para o desenvolvimento da metodologia pedagógica para atores do grupo, que tem como foco a constituição de um ator criador, que busca um trabalho sobre si mesmo para erigir as bases de seu ser artístico no mundo.

Na civilização ocidental contemporânea, repleta de máquinas barulhentas, o ruído está relacionado a uma presença protetora, que se defende contra a ausência e a solidão que o silêncio carrega. Acostumou-se a viver no barulho e a encontrar nele familiaridades, pois o silêncio costuma estar mais ao lado do vazio e do luto. Agarra-se ao ruído, pois ele tranquiliza e protege. A televisão, a música, o rádio, estão em todo o lugar, em todas as situações, um ruído de fundo sempre presente que afasta o silêncio, que para muitos tornou-se insuportável. Schafer (2001) lembra: “O homem teme a ausência de som da mesma forma que teme a ausência de vida. [...] Na

sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação” (p. 354).

O espaço reservado para o curso oferece aos participantes uma interrupção positiva dos ruídos das cidades. A quinta d’O Bando passa a ser um catalisador da imaginação dos atores, ao oferecer à escuta uma nova ordenação do mundo sonoro e espacial. A percepção do silêncio, num lugar, “[...] não tem a ver com som, com a ausência de manifestações de ruído, mas com o sentido, uma ressonância entre o ser e o mundo, que suscita o recolhimento, a calma, o desaparecimento de toda a distração, de todas as solicitações, é o homem apanhado no espaço” (Le Breton, 1997, p. 147).

O silêncio intensifica a sensação de passar o tempo junto ao tempo e suspende o movimento quotidiano dotando-o de outros sentidos. O silêncio desorienta o ator de suas referências habituais e lhe devolve um pouco da refrescante curiosidade e iniciativa das crianças. Tal qual o pintor, deixa os vazios povoarem a tela manchada e oferece um enriquecedor tempo de repouso. A grande pausa restabelece contato com a respiração e favorece a configuração de novas relações entre os mundos sonoros e rítmicos internos e externos. Ao colocar-se diante do vazio, o ator estabelece contato com seus recônditos mais secretos, deixados de lado diante da algazarra do quotidiano. O “silêncio transporta-nos então a uma experiência anterior à técnica, a um universo sem motor, sem automóvel, sem avião, ao vestígio arqueológico ameaçado de um outro tempo” (Le Breton, 1997, p. 144).

O espaço e o tempo passados junto a O Bando transformam-se num refúgio, pela qualidade espacial/temporal proporcionada, para o desenvolvimento de processos de criação de atores tão singulares quanto são os envolvidos neles. Considera-se que o lugar onde se passa o curso, a quinta de Vale dos Barris, é um espaço pedagógico na medida que oferece, ao afastar o ator dos tempos-espacos das cidades e envolvê-lo no convívio com a natureza, outros sons e imagens que lhe aguçam a imaginação.

Quando o instrumento de trabalho de um profissional é o seu próprio corpo, em sua totalidade, passa-se a buscar procedimentos que incentivem não só o domínio do corpo físico-vocal, mas a relação desses aspectos com as emoções e pensamentos de cada indivíduo. O ator é, antes de tudo, um artista e seu envolvimento no mundo também é material de criação. O exercício *Vendados* oferece um amplo material com o qual o ator pode administrar a sua intervenção no mundo artístico sem perder a singularidade que o constitui. A grande pausa

estabelecida em situação de imersão colabora no trabalho de sua imaginação, qualidade fundamental dos processos atorais, sem a qual não há arte, sem a qual não há invenção.

Tecnicamente, a escuta é fundamental ao trabalho do ator, visto que este deve estar apto a captar o que emana da cena, tanto as suas componentes semânticas quanto sensoriais. A ação do ator é o motor do acontecimento teatral, responsável pela conjugação dos elementos materiais da cena, espaço, luz, cenário, tempo, som, etc. Segundo Villette (2010), o ator não é aquele “que possui a verdade de uma personagem e a entrega a um espectador passivo. Não é uma espécie de emissor de informações textuais, gestuais, sensoriais; é antes de tudo um receptor” (p. 115). O ator organiza a cena, compondo uma dramaturgia entrelaçada com diferentes materiais.

A presença do silêncio na pedagogia da atuação não é nova e seu prestígio está ligado, de forma geral, à “constatação de uma degeneração da linguagem cotidiana” (Quilici, 2005, p. 69). Observa-se, também, que o trânsito entre a cultura oriental e a ocidental tem minado a forma de fazer e pensar o teatro ocidental atual, buscando no silêncio positivo, preenchido de sentidos, de vida, uma concentração para além das palavras. Como coloca João Maria André (2016), quando o silêncio é preenchido de vida, é “um silêncio em que toda a energia da acção cénica se contrai e que depois dispara nos gestos, nos olhares, nos movimentos e nas palavras. É um silêncio que é presença [...]” (p. 18)

A percepção do silêncio possibilita a consciência da pausa como organizadora do trabalho dramático do ator. Em música, a pausa é suspensão, é um silêncio que aguarda a possibilidade do som, um silêncio “grávido de futuro” (André, 2016, p. 18). Por isso, o silêncio deve ser considerado como uma unidade – som/silêncio - um binômio que deve levar em conta dois aspectos: são complementares, mas não simultâneos, e são antagônicos, mas recíprocos (Bittencourt-Sampaio, 2012). Ao contrário da noção de silêncio como algo negativo, simples ausência de som, tem-se a noção de silêncio como presença que ressoa, ao deixar entrar na estrutura do som a respiração e a pausa como organizadoras da comunicação. O silêncio, ao contrário do vazio e da morte, relaciona-se com a estruturação de sentidos ligados à composição dramática própria do trabalho da atuação teatral.

O silêncio que se estabelece no exercício citado busca uma espécie de limpeza, de ruptura, de *limpar o quadro*, como coloca João Brites durante a formação. São muitos os atores que utilizam técnicas de interrupção ou *limpeza* para o início do trabalho criativo. Meyerhold, no início de seus *études*, estipulou um movimento em métrica ternária que tinha como um dos

objetivos pôr os atores em um tempo comum de ação, concentrando-os e preparando-os para o trabalho que vinha a seguir. Como o movimento ternário deveria ser executado por todos os atores ao mesmo tempo, a sua prática desenvolvia a pronta resposta, a capacidade de reações rápidas. Além do mais, favorecia o desenvolvimento da atenção ao espaço e ao tempo teatrais.

O ator Yoshi Oida (2001, pp. 24-27) conta que uma das etapas para preparar o ator para o trabalho criativo, no Japão, relaciona-se com a limpeza. Esta prática está profundamente enraizada na cultura xintoísta e não tem apenas que ver com a limpeza em si, mas também com a purificação simbólica que a ação sugere. Antes de iniciarem-se os trabalhos, o ator limpa a sala e a si próprio, num ato que não só o prepara para o que vem após, mas também tem a função de concentrar, visto que o ato de limpar, ao exigir cem por cento da concentração na ação mesma de limpar, acaba por concretizar o objetivo de estar atento no aqui e no agora. Cuidar de si e do lugar de trabalho é tão importante quanto a própria atuação. Nesse sentido, a limpeza é um esvaziamento, uma pausa positiva, um desfazer-se da cadência do mundo ordinário que se vive; a limpeza recoloca o homem no aqui e no agora e estabelece com o presente uma relação de reciprocidade.

A pausa é o silêncio entre os sons, tendo função rítmica e estética na música. Quando entra no campo do teatro, a pausa relaciona-se com a pauta temporal e espacial, de forma que se vê o silêncio na imobilidade da mesma forma que se escuta a pausa na interrupção da fala. No exercício *Vendados*, a pausa não está apenas relacionada à interrupção do som, é também pausa da luz e do olhar, pela escuridão proporcionada pela venda. O silêncio e a quietude do movimento deixam repercutir o som, o andamento, a expansão ou contração dos movimentos anteriores, fazendo ecoar na lembrança o que foi visto e/ou ouvido. Schafer (2001) aponta: “Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava (...). Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa” (p. 355). A pausa não apresenta movimento, mas ainda é constituída de vibração (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 81). A pausa/silêncio esconde o som/mobilidade e estrutura a comunicação.

O silêncio, em sua relação com o som e a palavra, marca o restabelecimento do equilíbrio e do relaxamento, produz um espaço/tempo através do qual o som pode expressar-se e moldar-se a partir de seu interior. A respiração passa a ser percebida com mais força no silêncio, e os opostos

que dão consistência aos eventos do mundo são considerados com mais cuidado. A expiração e a inspiração, a luz e a sombra, o silêncio e o som percebem-se como dualidades unitárias.

O silêncio dá corpo à linguagem falada. Le Breton (1997) fala sobre a diferença entre as duas palavras latinas *silere* e *tacere*. Enquanto a primeira significa ficar em silêncio, uma ação proposital durante uma conversa, o *tacere* significa estar silencioso, aquele que não fala.

Nos movimentos incessantes da conversa, *silere* e *tacere* alternam e participam no jogo do sentido, conjugando-se com um terceiro aspecto, mais técnico, relacionado com a necessidade das pausas, para que a língua não fique submergida pelo excesso de palavras. As palavras e o silêncio misturam-se para chegarem a um intercâmbio. Quando o homem se cala, não deixa de comunicar. O silêncio nunca é o vazio, mas um sopro entre palavras [...]. (Le Breton, 1997, p. 24).

O silêncio, como um sopro entre as palavras, relaciona-se também com a pausa que suspende o movimento, e estrutura o que é dito e realizado. Na dramaturgia de ator, pausa e silêncio, tanto no movimento quanto na palavra, são fundamentais para construir o arcabouço poético de sua criação.

O exercício *Vendados* marca não só um ritual de encontro entre os participantes e o lugar onde ocorre o curso, mas também um encontro com o silêncio e o recolhimento. A grande diferença desse exercício em relação aos muitos que existem do gênero é o tempo dedicado: três horas é muito tempo e faz toda a diferença quando se quer a ruptura com o tempo-espço quotidianos. O módulo Teatralidade, o primeiro de sete, começa com um choque. Afinal, não houve nenhum ator que não tenha se desestabilizado com tanto tempo afastado dos sons e dos espaços conhecidos e com a escuridão proporcionada pela venda. Acrescenta-se o depoimento da própria pesquisadora sobre o exercício:

Nas três horas em que se passa o exercício, vendada e distante dos outros participantes, o silêncio configurou-se como uma interrupção dos eventos e ordenações próprias do cotidiano cidadão. O som dos pássaros, do vento, da chuva que naquele dia caía e o tempo em que decorreu o exercício, obrigaram-me ao distanciamento da luz e dos sons familiares e tranquilizadores. Pausa. Não há palavras que expliquem. Pode-se dizer apenas que foi difícil, mas, em seguida a imaginação começou a trabalhar. Canções vieram à mente, medos, angústias, vontade de encontrar outras pessoas, solidão. O que a princípio parecia ser muito simples e facilmente vencível tornou-se um desafio.

O Teatro O Bando, através do exercício *Vendados*, proporciona uma experiência qualificada com o silêncio e sua consequente relação com o som, bem como com a imobilidade e o movimento. Essas relações abrem espaços e tempos de descoberta de novos sentidos, aprimorando a concentração e a imaginação. Ademais, o silêncio/pausa organiza o processo de

criação da ação física e vocal do ator, estabelecendo pontos de apoio para a confecção de sua dramaturgia. Cria uma interrupção e uma nova respiração e prepara a imaginação.

7.5.3 A dramatografia como espaço rítmico

As máquinas de cena d'O Bando são objetos multifuncionais e polissêmicos que se situam na fronteira entre a cenografia e a instalação (Casimiro, 2009, p. 59). São objetos que abrigam as ações físicas e vocais dos atores que, ao os manipularem, deixam neles o trajeto de suas emoções e pensamentos. As máquinas de cena são uma das marcas distintivas d'O Bando. A concepção e a criação desses objetos, por sintetizarem a dramaturgia e a cenografia, receberam o nome de dramatografia.

A dramatografia está presente no curso de formação através de exercícios que colocam os atores em espaços elaborados especialmente para as suas improvisações. São espaços que respeitam uma determinada ordem segundo a intenção dos formadores. São compostos por cadeiras, escadas, caminhos desenhados no solo, áreas delimitadas com a iluminação. Os atores, ao interagirem com esses objetos e demarcações no solo, sofrem, inevitavelmente, com as restrições impostas.

Os espaços dramaturgicamente objetivam lançar propostas à construção da Corporalidade, Oralidade e Interioridade e enriquecer o trabalho estimulando novas relações entre os atores e entre os atores e espectadores. Os espaços dramaturgicamente delimitam a área de jogo da atuação com obstáculos que ampliam ou restringem o jogo dos atores. Nessas áreas de jogo, os atores são forçados a distribuir os movimentos no espaço e no tempo de diferentes formas. A sua aplicação mais óbvia vê-se no plano Corporal, visto que conscientiza o ator das relações de seu corpo com o espaço e com os objetos e a influência que essa relação produz sobre os parceiros de jogo e sobre a *leitura* do espectador. No entanto, sempre é bom lembrar que todos os planos são contaminados com as restrições espaciais.

Argumento que os espaços dramaturgicamente, tal qual os espaços rítmicos de Appia/Dalcroze, exercitam as qualidades rítmicas dos três planos do ator – Corporalidade, Oralidade e Interioridade. Os espaços dramaturgicamente se fazem sentir em cartografias que se apresentam como:

- Horizontalidades: desenhos e objetos que demarcam áreas ao nível do solo;
- Verticalidades: níveis estruturados com praticáveis, etc. que demarcam áreas ao nível vertical;

- Volumetrias: cubos, cadeiras, objetos variados que podem ser usados para múltiplas funções, sendo a um só tempo obstáculos e oportunidades de invenção.

De maneira geral, o espaço condiciona nossos movimentos e as suas durações, direções e extensões. Improvisar em um metro quadrado ou em um círculo de seis metros de diâmetro altera totalmente a atuação, pois estabelece novas distâncias entre os improvisadores, novos andamentos, etc. Introduzindo um cubo e uma cadeira no espaço circular, as variações são ainda maiores dando ao ator uma infinita gama de possibilidades criativas, induzindo pausas e trajetórias. Essas delimitações – um círculo, um cubo, uma escada ou uma passarela – instituem uma espécie de partitura abstrata, uma geografia desenhada no espaço tridimensional do palco, que modifica as direções a tomar, as velocidades, os acentos a escolher visíveis tanto no nível da Corporalidade quanto da Oralidade e Interioridade (acentua-se a velocidade lenta em detrimento de uma rápida, um aceno de mão no lugar de sentar na cadeira). Como coloca João Brites, as máquinas de cena são objetos que impõem também, atmosferas: “Penso que é aquele lado impalpável que as coisas têm. Entra-se numa igreja e tem-se um sentimento; entra-se noutra, e não se tem nenhum. As pessoas entram numa igreja e dizem que sentem algo abstracto que impõe respeito. Não! Tens uma proporção, tens uma abóboda, tens uma luz, que dão um sentimento especial que outros ‘cenários’ não dão” (Almeida & Ferro, s.d.).

Para Appia (1992, pp. 44-56), os espaços que objetivam contrastar volumes e linhas horizontais e verticais com o corpo móvel e plástico são aqueles próprios para as evoluções rítmicas do ator. A fixidez dos materiais em contraponto com a mobilidade do ator acaba por salientar a plasticidade e a dramaticidade dos movimentos, e este corpo plástico é o que dá vida, por ricochete, às formas inertes. O solo e os objetos oferecem múltiplos pontos de apoio, criando uma variedade de evoluções possíveis ao movimento do ator. Appia e Dalcroze, que trabalharam juntos para a construção de ambientes para os estudos de Rítmica em Hellerau, perceberam que confrontando o ator com um espaço de diferentes linhas e dimensões acabam por sensibilizá-lo às variedades infinitas das sucessões musicais (Appia, 1988, pp. 146-152), objetivo último da Rítmica – educar pelo ritmo e para o ritmo. O corpo ocupa e mede o espaço. Isso porque as proporções do espaço estipulam as locomoções e ações do ator, e estas, em última instância, medem o espaço pelo movimento e subdividem-no em partes cada vez menores, criando através do jogo entre o corpo e o espaço uma experiência visual do ritmo.

Um exemplo pode-se perceber no exercício final, em que foi construído um cenário com

rampas, escadas e almofadas quadradas dispostas no chão formando uma travessia em cima da qual o ator deveria pisar seguindo o desenho imposto. Essa restrição compunha uma partitura, uma geografia no solo, que delimitava a área de atuação e obrigava o ator a dividir conscientemente seus movimentos e pontos de apoio no espaço. Indicava as direções a tomar e a forma como o corpo se organizava para se locomover, por exemplo, no material de espuma (as almofadas). A forma, o volume, o peso e a textura impunham pontos de apoio, intensidades diferentes às ações, ritmos e sons, enriquecendo a imaginação dos atores. Observa-se a existência de vários elementos agógicos, como o *affrentando* e o *rallentando*, dinâmicos, como o *pianíssimo* e o *forte*, e de articulação, como o *stacatto*, além de um trabalho sobre a elasticidade corporal. Estimula toda uma nova economia cênica – *economia* como harmonia entre as diferentes partes de um corpo organizado e seu funcionamento geral.

O espaço, como assinalaram Appia e Dalcroze, ajuda a eliminar movimentos inúteis, cria os silêncios que organizam o movimento em frases, reparte os efeitos expressivos em partes localizadas do organismo, cria contrapontos e polirritmos. O espaço cria uma partitura para o ator, pois estipula andamentos diferentes, pausas, direções e amplitudes das ações físicas-vocais, além de exercitar uma gama de graduações entre o pesado e o leve, a força e a suavidade. Visto que todos os modos sensoriais são contaminados por essas constrições, o que se percebe é o espaço influenciando tanto a Corporalidade quanto a Oralidade e a Interioridade. No caso da Corporalidade, as constrições, desagradáveis muitas vezes, pois impediam a livre movimentação do ator, estimulavam criações completamente novas para o desenho das ações e contaminavam a Oralidade e a Interioridade de maneiras imprevistas. No plano da Oralidade, as diferentes posições do corpo no espaço também sugerem nuances de altura, de intensidade e de andamento, dando à voz a possibilidade de investigar novos registros e articulações.

Como já foi visto em Jaques-Dalcroze (2008, p. 33), para obter-se um ritmo preciso é necessário o controle do movimento mediante a combinação de três componentes: a energia muscular, o espaço e o tempo. A arte do ritmo musical consiste em diferenciar as várias durações, combinar sucessões variadas, distribuir o silêncio e as acentuações. Já a lei do ritmo plástico, relativa ao movimento do corpo humano, consiste em desenhar os atos no espaço, saber iniciar e finalizar o seu movimento em diferentes andamentos e combinar várias graduações dinâmicas com controle muscular adequado a uma boa economia de gestos (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 121).

A proposta de trabalho sobre esses espaços-dispositivos não naturalistas, que proporcionam jogos de relações entre o vazio e o sólido, o comprido e o curto, o vertical e o horizontal, o fluído e o bloqueado, muito mais que uma localização precisa e fixa, institui, literalmente, um terreno de estudo no qual o ator pode exercitar conscientemente as relações entre o seu corpo-voz-emoção e o espaço. As dramatografias criam espaços rítmicos, pois impõem novas sequências de movimento, durações diferentes às sucessões dos movimentos, reforçam ou fragilizam uma ação em detrimento de outra, interrompem, retardam ou aceleram os movimentos e fundam ritmos visíveis em todos os planos. Como coloca João Brites (2005):

Se entendermos como *dramatografia* a representação gráfica da dramaturgia, compreendemos que cada cenógrafo, para cada nova criação teatral, deveria realizar um conjunto de *dramatografias* específicas que esclarecessem, conceptualmente, as opções tomadas quanto a proporcionalidade das áreas e dos volumes definidos e também dos percursos significantes que os personagens vão utilizar na resolução de seus conflitos. [...] Aliás, o edifício e a respectiva área envolvente deveriam poder funcionar como uma espécie de grande Máquina de Cena. (p. 28)

Os múltiplos constrangimentos oferecidos aos atores por esses espaços dramatográficos, podem parecer ditatoriais e de difícil manejo. Realmente, não são restrições fáceis, mas conforme a prática avança e o grupo de atores vai dominando as regras e automatizando-as, descobre-se que essas restrições são um trampolim para a liberdade, pois estimulam novos jogos cênicos e alimentam a imaginação do ator. O espaço da quinta onde se passa o curso é também palco potencial para o exercício criativo dos atores. A serra, o campo, os materiais que a natureza oferece, todo o exterior é posto em jogo para a descoberta de ritmos.

Ao falar de ritmo no teatro, refere-se uma organização humana consciente do tempo direcionado para a expressão, para a comunicação de uma ideia, de uma sensação, etc. Irregular ou não, o ritmo trabalha sobre o tempo e o manipula em favor de um sentido. Dentro de uma base que flui, o ritmo acelera-se, contrai-se ou distende-se, criando a percepção de um tempo agrupado e ordenado para um fim determinado. É por isso que não é raro se conferir ao ritmo a qualidade de ímpeto e elán da arte do ator.

No teatro, o fenômeno do ritmo é fundamental para a criação, como o é em música, poesia ou dança. Como lembra Schafer (2001), “o homem é uma criatura antientrópica; é um organizador do acaso em ordem e tenta perceber padrões em todas as coisas” (p. 315). No teatro e na dança o espaço insere-se como fator determinador da constituição do ritmo. É justamente o relacionamento do tempo e do espaço que torna o fazer do ator tão complexo. Os obstáculos que o espaço oferece ao corpo sugerem pausas, direções, níveis, amplitudes: acentos expressivos

potenciais. Tem-se, na relação do corpo com o tempo-espaço, uma miríade de combinações nas quais têm valor o movimento das pernas e dos braços, a força ou leveza dos movimentos, os graves e agudos da voz, a interrupção ou não de um olhar.

7.5.4 Agógica, dinâmica e articulação

Durante o primeiro módulo, os participantes receberam um texto (ver em Apêndice 4.) escrito pelo compositor e maestro Jorge Salgueiro, no qual fica clara a influência da música como ferramenta para o trabalho da Oralidade do ator teatral d'O Bando. A musicalidade está mais evidente no plano da Oralidade; fato comum a muitos grupos que organizaram a sua própria forma de criação. No entanto, todas as características migram da Oralidade para a Corporalidade e impregnam a Interioridade, ou como O Bando explica, contaminam-se mutuamente. Com base na experiência desta investigadora, que vivenciou o curso em regime de observação participante, foram selecionadas as características musicais mais marcantes e comuns aos três planos: os elementos dinâmicos, agógicos e a articulação.

Como coloca Jaques-Dalcroze (2008, p. 52), com o corpo se realizam todas as nuances de tempo (*accelerando*, *ritenuto*, etc.) e todas as nuances de energia (*forte*, *piano*, etc.). No curso de formação d'O Bando, as pequenas alterações no andamento (agógica) e na intensidade (dinâmica) da fala e do corpo, produzem uma rica forma de compor os três planos. A agógica é o estudo das pequenas alterações de velocidade com que uma peça deve ser executada; vem do verbo grego *ago*, que significa conduzir, andar, levar. Segundo Novais (2015), a flexibilidade de tempo usando *ritardandos* e *accelerandos* “é hoje conhecida como rubato ‘estrutural’ ou ‘agógico’” (p. 205-206). Na utilização moderna a agógica está relacionada com a variação no comprimento dos tempos ou com a flexibilidade no ritmo.

A articulação musical é também exercitada no curso de formação d'O Bando para acentuar a expressividade da fala e do corpo: pontuar, criando características nas personagens e situações. O termo articulação está associado à própria linguagem falada. Os sinais que designam a articulação musical são, por exemplo, o *legato*, que indica a união dos sons em uma frase musical, bem como as transições ou deslizamentos de um som a outro; o *non legato* são os sons não ligados, porém não totalmente destacados como no *staccato*; o *stacatto* é a separação bem marcada dos sons, de modo que dois sons de igual ou distinta altura estão juntos, porém isolados.

No *stacatto* os sons têm uma duração ligeiramente mais breve que seu valor de tempo normal, com pequena pausa entre eles²⁵³. A Oralidade se beneficia das Articulações para compor características na emissão vocal de uma personagem. A Corporalidade, contaminada pela Oralidade, desenvolve gestos e características físicas, e a Interioridade acompanha os outros planos.

Sara de Castro, a responsável pela Oralidade n'O Bando durante o curso em julho de 2015, sugere a dinâmica, a agógica e a articulação musical para compor a Oralidade dos atores, orientando para que um plano se deixe contaminar pelo outro, num processo de troca constante. Como os diferentes planos – Corporalidade, Oralidade e Interioridade – podem ser separados e construídos em dissonância ou em consonância, pode-se compor as mais estranhas personagens e situações. Isso é evidente em exercícios que O Bando propõe de segmentação dos três planos, numa necessidade de domínio em compartimentos do corpo-voz-emoção-mente, resultado da própria estética do grupo, na linha da abstração e do estranhamento. A agógica, a dinâmica e a articulação conferem à performance musical sutilezas expressivas e, por consequência, uma qualidade singular.

Durante o curso, os elementos agógicos, dinâmicos e a articulação formam um conjunto de acentos que ajuda a construir o ritmo da Oralidade. São exercitados em textos dramáticos e literários apontando, como em uma partitura, as sílabas crescentes e decrescentes, as fortes e as fracas, as marteladas (*stacatto*) das ligadas (*legato*). Todo esse trabalho leva em conta, também, as alturas e suas nuances entre os extremos agudo e grave. Os elementos agógicos, dinâmicos e a articulação também podem ser sinais para a notação da atuação: um estender de braços em *staccato* (articulação), um olhar para a esquerda em *piano* (dinâmica), sentar na cadeira em *rallentando* (agógica) e falar *Bom dia* em *mezzo forte* (dinâmica). Usar a agógica, a dinâmica e a articulação musicais para a notação da atuação objetiva não só oferecer mais qualidades/cores ao trabalho, como auxilia o ator a compor a sua dramaturgia com maior rigor, visto que esses termos e suas funções oferecem menor margem para equívocos.

Colaboram para a composição da Oralidade os exercícios com as sensações concretas, que desencadeiam diferentes velocidades respiratórias e pequenos fragmentos rítmicos. A respiração provoca a criação da Oralidade e da Corporalidade. Cita-se um dos exercícios propostos: a partir

²⁵³ Ainda há o *stacatto simples*, *meio staccato*, o *grande staccato* e a *tenuta*, que é usada para indicar que um som ou um acorde de sons deve ser sustentado por toda a sua duração e, por vezes, até mais que seu estrito valor de tempo.

de um texto decorado pelos atores, foi experimentado construir a Oralidade da personagem a partir da sensação provocada pelo contato com algum elemento concreto (barro, água, cubos de gelo). Ao tocar no elemento, que não podia ser visto pelo ator, uma nova respiração era desencadeada e, conseqüentemente, um som vocal particular. Um dos elementos, um cubo de gelo, sugeriu a um ator uma respiração entrecortada, parecendo soluços irregulares. A Oralidade e a Corporalidade foram imediatamente compostas por influência desse ritmo respiratório, além de sugerir a criação de *staccatos* e *legatos* no movimento e na voz, bem como pequenas alterações no andamento.

A respiração, claro, é um fator fundamental a ser trabalhado na Oralidade, e O Bando não deixa esse ponto esquecido. No curso, os exercícios respiratórios visavam auxiliar a criação do texto e a estruturação de seus pontos de alívio e tensão, sendo base para a construção da Oralidade. Lembra-se que a Oralidade não é o texto, é a dramaturgia sonora-semântica do texto, é a transformação da palavra em ação vocal, a manipulação do som a favor de um sentido dramático. O que é interessante notar sobre os exercícios de respiração, além de sua necessidade técnica mais direta, é o seu poder de evocação, de provocação da imaginação, de auxílio da construção da Interioridade. Trabalhar sobre a respiração move concretamente o corpo. O movimento diafragmático realiza uma espécie de micromassagem dos órgãos internos; sabe-se que não é incomum que o trabalho respiratório intenso gere, por exemplo, tonturas e enjôos aos executantes. Outrossim, a respiração também age sob a imaginação, que é mexida a partir de um esforço desde dentro. Como se esse esforço implicado nela, como colocava Artaud (1989, p. 131), se revelasse na cor e no ritmo da atuação exterior.

Por último, associa-se o exercício das Graduações, medidas numericamente do zero ao dez, à dinâmica musical. Novamente, busca-se a precisão na comunicação dos três planos, tendo como aliadas as Graduações para o delineamento de nuances na atuação. As Graduações podem ser alcançadas a partir da manipulação da intensidade na Oralidade (do volume alto ao baixo, do peso à leveza, da força à suavidade) e na Corporalidade (da expansão à contração, do peso à leveza do movimento). A intensidade é um elemento da dinâmica musical usado para criar nuances nos graus de explicitação dos três planos, tanto de forma pontual, forte fraco, quanto em suas variações progressivas, crescendo e diminuindo.

Outros elementos musicais ajudam a conformar as Graduações, como a duração (longo e breve) e a agógica (alterações no andamento/velocidade), a altura (agudo e grave) e o timbre (cor

do som). Em um dos exercícios sobre as Graduações, pediu-se que a Oralidade estivesse em explicitação máxima (grau 10) e a Corporalidade e a Interioridade menos explícitas (grau 5). Para ajudar a compor a explicitação 10 da Oralidade, um dos atores escolheu o andamento e a altura. Passou, assim, a construir uma velocidade da fala muito rápida, em uma altura muito aguda, enquanto a Corporalidade e a Interioridade contrastavam com um andamento menor (5). É interessante notar, nesse ponto, que a Corporalidade foi contaminada pela altura vocal aguda, gerando um movimento de direção ascendente, em velocidade rápida.

Em outro exercício pediu-se que a Oralidade e a Interioridade estivessem em grau 3, enquanto a Corporalidade no grau 10. Nesse caso, foram as durações que ditaram a explicitação máxima da Corporalidade. Para tanto, o ator achou conveniente compor as suas ações com durações que se alternavam entre longos e breves: dois longos passos para sentar, um breve para se levantar da cadeira. Como a duração é fator decisivo na estruturação do ritmo, observou-se, na ação de sentar e levantar, uma pequena célula rítmica, que por sua vez induziu os espectadores à percepção de intenções e atmosferas.

Dominar cada um dos graus de explicitação e saber isolar cada uma das *vozes* ou planos do ator é um longo caminho, que exige exercício permanente, pois o corpo está habituado a uma economia quotidiana. Novamente, são exercícios de desmontagem e remontagem, que criam corpos-mentes-vozes-emoções com qualidades *extraordinárias*, por vezes, estranhas e desconexas, que fazem o espectador, como coloca Barba, dançar cinestésicamente em seu lugar.

7.6. Apontamentos finais sobre a musicalidade na formação do Teatro O Bando

A formação “Consciência do Actor em Cena”, do Teatro O Bando, apresenta-se estruturada de uma forma em que diferentes artes possam conviver e contaminar-se mutuamente. A presença do compositor e maestro Jorge Salgueiro, desde 2000 colaborando na equipe fixa do grupo, bem como das responsáveis pela Oralidade, Teresa Lima e Sara de Castro, permite estruturar conteúdos musicais que auxiliam na conformação de uma atuação de característica musical aliada a um pensamento dramático.

Nas relações entre a música e a perceptibilidade do texto teatral, apresentadas por O Bando (Apêndice 3), mostram-se algumas possibilidades de convivência entre a música e a encenação, revelando um universo da prática d’O Bando que espera outras investigações. A pesquisa das

conexões entre a dramaturgia d'O Bando e os espaços rítmicos de Appia pode gerar, também, uma profunda investigação teórico-prática, com especial contribuição não só para a cenografia quanto para a encenação teatral.

A dramaturgia n'O Bando trata de expor o espaço como agente potencial de criação e conscientização dos ritmos do corpo-voz. As Graduações, usando a dinâmica, a agógica e a articulação, auxiliam na estruturação de uma gama muito grande de qualidades/cores/temperaturas para compor a atuação. Da mesma forma, estes termos musicais apresentam-se apropriados para o trabalho de notação do desenho espacial e do desenvolvimento temporal das ações da Corporalidade e da Oralidade imbricadas à Interioridade.

As dissonâncias e consonâncias, usadas como termos que guiam a montagem e desmontagem dos três planos de expressão do ator encontram aplicação em todos os níveis do espetáculo: atuação, encenação, iluminação, etc. Para a dramaturgia de ator, são sinais que auxiliam a fugir do mesmo, do recorrente, e estruturam pontos de apoio para a criação da Corporalidade, da Interioridade e da Oralidade. O entendimento de que o ator trabalha a partir de três *vozes* ou planos de expressão multiplica as possibilidades de montagem e desmontagem da Interioridade, Corporalidade e Oralidade e encontra aplicação em diferentes estilos teatrais, mostrando-se como um método de trabalho que não se restringe apenas a uma concepção de teatro.

O curso de formação d'O Bando cumpre, assim, um dos seus objetivos: munir o ator de conteúdos capazes de auxiliá-lo na criação e atualização de seu jogo cênico, tornando-o consciente de suas recorrências e possibilidades criativas. No entanto, é importante complementar que a técnica que O Bando apresenta vem imbuída de outra qualidade fundamental para qualquer processo de trabalho em teatro: a busca pela humanização dos homens, como solicitava Freire (1979, p. 27), pela relação dialógica entre os envolvidos que abre espaço para o compartilhamento como o principal método de trabalho. É uma pedagogia que se situa no cruzamento entre técnica e ética.

O singularismo d'O Bando, que recorre à colaboração de diferentes profissionais das artes para cada processo de trabalho, apresenta-se como uma tradição, construída e exercitada pelo grupo ao longo de seus quarenta e dois anos, que migra para o seu curso de formação. Essa forma de ser e estar dentro de um grupo de teatro, considerada singular pelo Teatro O Bando, essa “maneira de estarmos juntos”, como coloca Sara de Castro (2009), influencia também a maneira

como é estruturado e conduzido o curso de formação. Esse deixar-se impregnar pelo olhar de diferentes áreas, e também pelo público, e pelas relações que esses cruzamentos fundam, é crucial para que o curso não seja apenas um conjunto de fórmulas. A formação “Consciência do Actor em Cena”, por não ser apenas um conjunto de técnicas, mas também de vivências, tem a qualidade de ressoar em múltiplas camadas de sentido nos atores e manter-se presente para muito além de seu tempo de acontecimento. O curso de formação repercute nos participantes com a força de uma revolução.

Conclusão

Progressivamente, a criação cênica elege como materiais não só a palavra – em sua função significativa e sonora - como o corpo-voz, numa visão plástica e múltipla do fenômeno teatral. A revisão da ópera, o enfraquecimento da soberania da lógica verbal, a crescente colaboração entre as artes e a conseqüente instituição de uma poética propriamente teatral que se via perdida, conferem ao ator um papel de destaque na criação cênica. São algumas das condições que impulsionaram a pesquisa de novas técnicas e estéticas, fundamentadas por éticas, que mudaram o espaço e o tempo do teatro do século XX e prepararam terreno para o desenvolvimento das múltiplas paisagens cênicas encontradas na contemporaneidade.

O presente trabalho procurou detectar a relação da musicalidade na dramaturgia de ator em alguns pedagogos do teatro do século XX e no grupo de Teatro O Bando/PT. Buscou-se compreender como se dá a musicalidade no corpo e na voz dos atores, tentando englobar o evento teatral em sua completude espacial e temporal.

Observou-se que a musicalidade está presente na pedagogia da atuação há mais de cem anos, adquirindo diferentes funções em cada pedagogo estudado. A musicalidade é, em alguns, material que permite ao ator alcançar maior controle sobre o seu instrumento físico-vocal, em outros, é garantia de acesso, também, às emoções e às sensações – possibilidade de unificação do corpo-voz-mente-emoção. Em comum todos os vanguardistas estudados veem na musicalidade um meio de reatralizar o teatro. Em todos o ator passa de executor/intérprete a criador. Tendo a música como modelo, cada artista procurou transpô-la para o teatro, adequando as funções dos elementos musicais às suas próprias necessidades e ideais. Deixaram-se influenciar pela ópera, pela dança, pelo teatro oriental, pela *commedia dell'arte*, todas formas artísticas em que a música é guia ou tem forte influência.

A dramaturgia de ator é favorecida pela inserção da musicalidade como conteúdo da pedagogia teatral. As principais conclusões apontam que, tanto nas vanguardas teatrais quanto no curso de formação do Teatro O Bando, a musicalidade confere maior precisão e detalhamento na criação das personagens, dos acontecimentos e/ou presenças, correspondendo a uma estratégia de criação que beneficia a imaginação dos atores. Além disso, a musicalidade estabelece novas formas de *leitura* por parte dos espectadores, novos procedimentos de improvisação e notação, novas regras e convenções, inclusive novas maneiras de aproximação ao próprio texto teatral.

Em Appia e Dalcroze, a musicalidade fornece o reencontro de uma unidade, que se via perdida, entre as artes. O corpo é o intermediário entre o tempo e o espaço. Em Meyerhold a musicalidade é fator de estranhamento e princípio de organização da ação através de uma prática de montagem/composição. Para Barba a musicalidade operacionaliza a criação de partituras de ações físicas e vocais e é responsável por mexer com os sentidos do espectador. Para Appia, Meyerhold e Barba, a partitura é a escritura do ator, garantia de precisão e de redução da casualidade ao mínimo. Para Artaud a musicalidade arranca o ator do tempo ordinário do cotidiano e envolve-o num mar de ritmos, onde a pausa tem valor essencial. No Teatro O Bando é possibilidade de atualização do jogo teatral do ator, importante para conscientizá-lo de seus recursos compositivos.

Enquanto para Appia o poeta é também músico e o ator é aquele que torna visível a música no tempo-espaço da cena; em Dalcroze, a Rítmica se torna uma técnica para alcançar, através de progressiva experimentação em exercícios controlados envolvendo em coesão a mente, a emoção e o corpo-voz. Para o ator, Appia e Jaques-Dalcroze deixam os elementos que farão parte de uma dramaturgia que lhe é própria: o trabalho rítmico sobre as suas ações físicas e vocais em interação com as materialidades cênicas e com o espectador. Appia (1988b) diz ao ator qual a sua missão: “Incorporar a arte dos sons e do ritmo no nosso próprio organismo é o primeiro passo para a *obra de arte viva*” (p. 388).

Os espaços rítmicos de Appia apresentam-se como uma metodologia de trabalho que explora as relações entre o corpo e o espaço e são, junto com a dramaturgia do Teatro O Bando, possibilidades de exercício do corpo rítmico no espaço. O objetivo último não é o controle total, mas a capacidade de adaptação às mudanças, de estar em estado permanente de improvisação a partir da atenção empregada e da possibilidade de invenção que estes espaços-obstáculos apresentam. Os exercícios baseados em variações de ritmo ampliam a flexibilidade para adaptar-se aos estímulos externos, fortalecendo a rapidez de resposta e estimulando a imaginação.

A pesquisa de Dalcroze sobre as correspondências entre a Plástica Animada e a música mostra-se como uma das mais férteis relações entre teatro e música investigadas no século XX. A lei do ritmo plástico, que se observa no corpo humano, consiste em desenhar o movimento no espaço, saber iniciar e finalizar os movimentos em diferentes andamentos, combinar várias nuances dinâmicas com controle muscular adequado a uma boa economia de gestos (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 121). Nesse ponto, Meyerhold o acompanha: o ator meyerholdiano deve

aprender a traçar um desenho das suas ações no espaço, dividindo-as em pequenas unidades rítmicas, saber usar as pausas e construir as suas ações com economia.

Jaques-Dalcroze desenvolve um sistema interconectado que explora diferentes modos de aprendizagem (visual, auditivo, cinestésico). A sua Rítmica permite ao aluno conhecer o espaço, controlar o movimento e a energia, desenvolver a atenção, a concentração e a memória. A partir de temas especificamente musicais – pulsação, silêncio, acento, medida, dinâmica e agógica, ritmo simples e composto, polirritmia, fraseado – Jaques-Dalcroze reafirma a necessidade de colocar os alunos em estado permanente de jogo. Continuamente combinando e trocando os ritmos ordenados e os espontâneos e em busca de uma escuta inteligente que leve os alunos a um estado de jogo e brincadeira, Dalcroze procurava impedir a previsão e a antecipação da escuta.

Meyerhold institui, grandemente por influência do teatro oriental e da ópera, o uso do cronômetro como um regulador do tempo cênico. O ator tem a necessidade do fundo musical para ter em conta o passar do tempo e, quando privado do fundo musical, medirá o tempo de outra maneira. Não é necessário apenas que o ator aprenda a improvisar, mas também a restringir-se. Meyerhold percebe na frase rítmica um modelo para a composição das ações do ator e busca na terminologia musical um modelo de precisão para o trabalho do ator, entregue desde há muito à inspiração e ao vedetismo. As analogias do palco como uma orquestra, do diretor como um maestro e do ator como um instrumento são usadas frequentemente. O teatro é pensado como uma composição polifônica onde as muitas *vozes* ora se chocam ora se reafirmam. A técnica contrapontística torna-se princípio de construção tanto para o ator quanto para o encenador e o iluminador. Ao decretar o fim da criação sincronizada entre a partitura física e a vocal, de modo que a atuação fosse a união de dois níveis diferentes (físico e vocal) que pudessem ser remontados de várias maneiras, como um quebra-cabeças, Meyerhold entende a criação como composição (compor com). Aliás, prática que caracteriza, também, o trabalho atoral proposto por O Bando.

O estudo sobre a respiração, base do trabalho da técnica vocal, conforme trazido por Artaud, redimensiona as possibilidades de sua utilização no teatro. Ao impor um esforço voluntário e consciente sobre a respiração, Artaud (1989) buscava reencontrar o segredo do “*tempo das paixões, dessa espécie de tempo musical que regula a sua cadência*” (p. 131), um tempo encontrado, por analogia, nas seis formas de repartir e conservar o fôlego. A produção artificial da respiração encontra assim, por simpatia, o nascimento de qualidades correspondentes

que acordam os órgãos potenciais. Tem-se a consciência do peso ou falta de peso do corpo, pela expiração e inspiração. A partir das correspondências rítmicas da respiração, de seu uso consciente em exercícios continuados, pode-se ligar a atividade inconsciente, porque, também, mudanças de respiração causam impacto interno. A respiração está estreitamente ligada à emoção e mudar o padrão de respiração altera a reação emocional.

A manipulação que Artaud faz com o som vocal destaca as potencialidades do som e do ruído. Vê-se as investigações de Artaud sobre o som e a oralidade presentes em artistas como Richard Foreman e nas produções iniciais de Bob Wilson, que trabalharam sobre a desconstrução da linguagem, como lembra Roesner (2014, p. 120). Artaud tira partido das mais amplas possibilidades da voz, entendendo que o som – sua vibração e qualidade – amplifica-se e expande-se no espaço pelo corpo e torna os seus gestos dilatados e preenchidos de vida. A finalidade destes princípios e de sua imposição consiste, também, em desarticular os automatismos que bloqueiam e condicionam o comportamento humano, em cena e na vida, em todos os níveis: físico, emotivo, intelectual.

Barba oferece uma revisão das vanguardas e constitui um treinamento para o ator a partir de inúmeras referências musicais. A partitura, o desenho geral da forma de uma sequência de ações, relaciona-se com o ritmo e a dinâmica, é a “métrica das ações com suas micropausas e decisões, o alternar-se de ações velozes e lentas, acentuadas e não acentuadas, caracterizadas por uma energia vigorosa e macia” (Barba, 2010, p. 62). A subpartitura é o modo como o ator reage dentro de si, como conta a história da improvisação para si mesmo através de ações, comporta “ritmos, sons, melodias, silêncios e suspensões, perfumes e cores, figuras isoladas e montes de imagens contrastantes: uma enchente de ações interiores que se manifestavam em precisas formas dinâmicas” (Barba, 2010, p. 64). Comparando e contrastando processos de atuação de diferentes culturas, Barba sublinha que a pedagogia teatral deve levar em conta que os exercícios objetivam romper com os reflexos condicionados encontrando uma maneira de decompor a ação cotidiana e recompô-la sensorialmente de forma persuasiva para quem a observa. A musicalidade se torna estratégia fundamental para alcançar sensorialmente os espectadores.

Entende-se em Barba a dramaturgia como trabalho sobre as ações e concebe-se que ela atravessa todos os materiais da cena. O espetáculo é um fluxo orquestrado de ações físicas e vocais. Barba colabora deixando a seleção dos materiais musicais com os quais o ator constrói e organiza a sua criação, explicitados, principalmente, no nível básico, a dramaturgia orgânica,

considerada aquela que atua como uma música que não se dirige apenas aos ouvidos, mas a todo o sistema nervoso do ator e do espectador. Os materiais musicais são o ritmo, as cores da energia (macia ou vigorosa), a dinâmica ação-reação, as acelerações e as pausas, os ritmos de ações simultâneas e divergentes, o fraseado. O entendimento do corpo como uma unidade ajuda a conceber o trabalho vocal como dramaturgia vocal e a voz como ação, um corpo invisível que atua no espaço (Barba, 2010, p. 77). Na dramaturgia vocal dois níveis são captados e interagem simultaneamente: a comunicação sonora (entonações, volume, intensidade, dinamismos, musicalidade) e a comunicação semântica.

O Ritmo foi, ao longo desse trabalho, repetidas vezes posto em relação ao teatro. É o elemento musical mais presente. Dos pedagogos estudados, o ritmo torna-se princípio compositivo e organizacional, garantia da presença do ator em cena, manutenção da expressão vital do tempo, criador de um sentido e/ou um caráter à atuação.

No curso de formação d'O Bando não é diferente: o ritmo é um fator que confere cores e temperaturas às personagens e situações, cria atmosferas e atualiza o jogo cênico do ator, dando à sua atuação uma direção e um sentido. Observando a relação do trabalho do ator com a musicalidade depreende-se que O Bando, em seu curso de formação, utiliza vários procedimentos investigados e executados pelas vanguardas teatrais. Os primeiros termos que vêm do modelo musical, observados no treinamento d'O Bando, aparecem sugeridos na própria forma de pensar a dramaturgia de ator, como montagem e edição dos planos de expressão, o que permite conceber o trabalho do ator a partir dos termos Dissonância e Consonância, Polifonia e Contraponto. A segmentação dos planos de expressão faz da técnica contrapontística um procedimento base para viabilizar a criação das mais inesperadas personagens ou presenças.

O Bando apresenta uma série de elementos musicais, como a agógica, a dinâmica e a articulação, como ferramentas para detalhar o trabalho vocal que contamina também os demais planos de expressão, dá precisão para a criação e é base para a notação da atuação. A preocupação com a escuta musical e com a prática de exercícios ligados ao tempo torna rica a inserção permanente de um profissional da música no curso de formação do grupo. Nesse sentido a contribuição do maestro Jorge Salgueiro é fundamental para o aprofundamento das funções dos elementos musicais na pedagogia de atores d'O Bando.

A relação do ator com o espaço, conteúdo da Corporalidade do curso de formação d'O Bando, exercitado nas dramatografias que o grupo constroi, também apresenta características

musicais. São espaços rítmicos potenciais que estruturam pontos de apoio para o ator e impõem andamentos, pausas, alturas e intensidades à sua movimentação e vocalização. Da mesma forma, o espaço da quinta ocupado pelo grupo insere-se como potência para a criação. Como observado no exercício *Vendados*, a quinta se oferece como um recurso de interrupção do tempo e do espaço correntes, uma estratégia de criação de pausas que acessam a imaginação e preparam para o trabalho.

Quando elementos do universo musical adentram as pedagogias da atuação teatral fundam novas áreas de estudo que trazem como referência contextos não exclusivamente musicológicos. Nesse sentido, ações que promovam o encontro entre disciplinas podem dar acesso a novas práticas e campos de pesquisa, como as epistemologias interdisciplinares. Nas universidades, o estabelecimento de especializações, mestrados e doutoramentos que favoreçam a convivência entre ciência e arte pode resultar em ricas práticas pedagógicas para o ator. É necessário ter no horizonte das pesquisas a constituição plural e híbrida do teatro.

Na contemporaneidade, os estudos relacionados com a ópera e com o teatro musical, em universidades e centros culturais, têm divulgado pesquisas na interseção música-teatro, em livros como o *Theatre Noise* (Kendrick & Roesner (Eds.), 2011), *Composed Theatre* (Rebstock & Roesner (Eds.), 2012) e *Musicality in Theatre* (Roesner, 2014). A musicalidade no teatro e as trocas que essas duas áreas podem fomentar mostra-se como um amplo campo de estudos, ainda por investigar. A musicalidade no teatro oferece novas estratégias e elementos de coesão que levam os espectadores à recepção do evento cênico a partir de lógicas não exclusivamente semióticas. O público pode concentrar a sua atenção sobre o que é, mais do que sobre o que significa, ampliando os seus modos de percepção (Roesner, 2014, pp. 258-263). A pedagogia teatral pode ser favorecida por essas estratégias musicais, ampliando as possibilidades criativas do ator.

Quanto à pedagogia da atuação na via da musicalidade, os métodos ativos em música, como a Rítmica Jaques-Dalcroze e todos aqueles que ofereçam propostas integradas à outras áreas do conhecimento, são mais próximos aos objetivos pedagógicos exigidos pela atuação teatral. É, portanto, necessário e urgente que as investigações na área da atuação teatral abarquem sempre a percepção da intersecção tempo-espaço.

A investigação das chamadas vanguardas teatrais do século XX aponta uma enorme gama de assuntos ainda pouco tratados praticamente no teatro. Muitos grupos do cenário atual

trabalham sobre conceitos e estratégias de criação próximas as que antes já foram pesquisadas, sendo muito produtiva a revisitação desses autores no sentido de colaborar com a pedagogia de criação desses coletivos e artistas vários.

A atuação teatral, vista em sua relação com a musicalidade, reforça a necessidade da concepção de um trabalho pedagógico no qual corpo-voz-mente-emoção estejam interligados. Muitos pensadores já sublinharam a necessidade de considerar a totalidade do ser humano no ensino, deixando de lado – especialmente na academia – um passado vinculado à cisão entre o corpo e a mente. Pensar com o corpo, como já apontou Merleau-Ponty (1999) na década de 40, ou como sublinha hoje Gumbrecht (2010): recuperar a dimensão espacial e corpórea da nossa existência.

Os conceitos de dramaturgia de ator e musicalidade pedem pesquisas que apontem para a ideia de transversalidade, em lugar da de linearidade e departamentalização. Tendo em conta as pautas temporal e espacial é produtivo estabelecer trabalhos cooperativos entre diferentes profissionais a fim de desenvolver formas integradas de educação para atores teatrais, favorecendo a permeabilidade entre saberes.

Bibliografia

- Aguiar, M. C., & Borges, C. C. M. V. (2004) As raízes do Jazz e a Original Dixieland Jazz Band. In *Millenium On-line: Revista do ISPV* (29), 123-135. Recuperado em 04 novembro, 2015 de <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium29/19.pdf>
- Allegrì, L. (2009) *L'artificio e l'emozione:l'attore nel teatro del Novocento*. Roma: Editori Laterza.
- Allorto, R. (2007) *Breve dicionário da música*. Lisboa: Edições 70.
- Almeida, V. & Ferro, R. (s.d.) [S.l] Máquinas de Cena d'O Bando – entrevista a João Brites por Vítor Almeida e Rui Ferro. *Cidade Virtual*. [site] Recuperado em 30 maio de 2016 <http://www.cidadevirtual.pt/up-arte/brites-p.html>
- Andrade, C. (2013) *Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Andrade, M. R. M. de (1995) *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec.
- André, J. M. (2012) *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*. Coimbra: Palimage.
- André, J. M., & Ribeiro, J. M. (2014) *O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço*. Coimbra: Círculo das Artes Plásticas e Colégio das Artes/Universidade de Coimbra.
- André, J. M. (2016) Conversas com os mestres: o poder do silêncio. *Revista Palcos*, (11), 17-20. Recuperado em 19 de maio de 2016. <http://www.fpteatro.pt/revistapalcos/palcos11.pdf>
- Antunes, D. (2009) Estar em cena no Bando. In J. Brites (Dir.). *Teatro Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 109-11). Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Appia, A. (1983) *Oeuvres complètes: 1880-1894*. (Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn) (Vol. 1) Lausanne: L'Age D'Homme.
- Appia, A. (1986) *Oeuvres complètes: 1895-1905*. (Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn) (Vol. 2) Lausanne: L'Age D'Homme.
- Appia, A. (1988) *Oeuvres complètes: 1906-1921*. (Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn) (Vol. 3) Lausanne: L'Age D'Homme.
- Appia, A. (1992) *Oeuvres complètes: 1921-1928*. (Édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn) (Vol. 4) Lausanne: L'Age D'Homme.
-

- Appia, A. (2014) *La música y la puesta en escena: la obra de arte viva*. (Traducción Nathalei Cañizares Bundorf) (Série Teoría y práctica del Teatro). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Appia, A. (2005), *A obra de arte viva*. (Edição de Eugénia Vasques a partir de tradução de Redondo Júnior, Lisboa: Arcádia). Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Aprea, L. (2009) A corporalidade é como uma perspectiva dramaturgica. In J. Brites (Direção). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 113-115). Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Artaud, A. (1989) *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- Artaud, A. (2004) *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard.
- Aslan, O. (1994) *O teatro no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Banu, G. (2009) O teatro como espaço de mestiçagem. In J. Brites (Direção.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 68-69). Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Barba, E. (1983) *Anatomia del teatro – un dizionario di antropologia teatrale*. (a cura di Nicola Savarese) Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale. Firenze: La Casa Usher.
- Barba, E. (1994) *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. (Tradução de Patrícia Alves) São Paulo: Hucitec.
- Barba, E. (2008) *La conquista de la diferencia*. Lima: Editorial San Marcos.
- Barba, E. (2010) *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva.
- Barba, E. (2015) *Teatro: solitudine, mestiere, rivolta*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Barba, E., & Savaresi, N. (1995) *A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas.
- Barba, E. & Savaresi, N. (2012) *A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: É Realizações.
- Baril, J. (1987) *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- Beacham, R. C. (1987) *Adolphe Appia: theatre artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beacham, R. C. (2004) De la teoría a la práctica: la representación de Orfeo y Eurídice (1912-1913); Tristán y Isolda (1923); El anillo del Nibelungo (1924-1925) In *Museum Exhibition Catalogue, Adolphe Appia Escenografías* (pp. 105-130). Madrid: Circulo de

Bellas Artes.

- Benedetti, J. (1982) *Stanislavski: an introduction*. New York: Theatre Arts Books.
- Bittencourt, R. N. (2011) Nietzsche e a Musicalidade Dionisíaca da Tragédia Ática. *Revista Pandora Brasil*, (37), 7-25.
- Bittencourt-Sampaio, S. (2012) *Música, velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Blacking, J. (1973) *How musical is man?* Seattle: University Whashington Press.
- Bogdanov, G. (2011) Le lezioni di Biomeccanica Teatrale di Meyerchol'd con Kustov: replica a Trubockin. *Acting Archives Review: Rivista di Studi sull'attore e la recitazione*, 1(2), 155-163.
- Bommeli-Hainard, C. et al. (1862) *La rythmique Jaques-Dalcroze: stories yesterday and today*. Genève: Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique.
- Bonato, D. T. (2006) *Kandinsky e o Cavaleiro*. Dissertação Mestrado, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Bonfitto, M. (2009) *O ator compositor: as ações físicas como eixo, de Stanislávsky à Barba* (2a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Borie, M., Rougemont, M. de, & Scherer, J. (Eds.) (2011) *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht* (3a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bornheim, G. A. (2007) *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva.
- Brilhante, M. J. (2009) Três tempos, uma reflexão: espaços e sons do bando. In J. Brites (Direção) (2009). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 87-93). Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Brilhante, M. J., & Werneck, M. H. (2009) *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Brites, J. (1993) O ideal da abstracção, entrevista a Cristina Peres e João Carneiro. *Jornal Expresso*, 9. out.
- Brites, J. (2005) Ir ao teatro como quem parte em viagem. In Bento (Coord.). *Máquinas de cena o bando* (pp. 27-33). Palmela: O Bando; Porto: Campo das Letras.
- Brites, João (direção) (2009), *TeatrO Bando – afectos e reflexos de um trajecto* Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando.
- Brites, J. (2009a) Processos criativos. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 229-234). Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação

O Bando.

- Brites, J. (2009b) O que fazer para conhecer melhor quem escreve na água? *Revista Sala Preta*, 9, 21-26. Revista de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Universidade de São Paulo. Recuperado em 14 de setembro de 2013 de <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57386>
- Brites, J. (2014) Teatro e engrenagens de representação. In *Encontros Possíveis – Núcleo de Pesquisas Teatrais*, Chapada dos Guimarães, MT, Brasil.
- Brito, E. de S. (2015) *O Emilio e o pensamento político/pedagógico de Jean-Jacques Rousseau: puericentrismo e política*. Taschenbuch: Novas Edições Acadêmicas.
- Burnier, L. O. (2001) *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas.
- Caetano, M. J. (2009) *João Brites recebeu o Prêmio da Crítica*. In DN Artes. [site] [S.l.]: Diário de Notícias. Recuperado em 20 de novembro de 2013 de http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1178854&seccao=Teatro.
- Caminha, I. de O. (2008) Liberdade pela arte segundo Schiller. *Perspectiva Filosófica*, 2(28), 105-120.
- Campos, N. (2009) Um exercício de cidadania. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 204-207) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Carlson, M. (1997) *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.
- Carlson, M. (2010) *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Carlson, M. (2011) O entrelaçamento dos estudos modernos da performance e as correntes atuais em Antropologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(1), 164-188. Recuperado em 11 de novembro de 2015 de <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/21512>.
- Carreri, R. (2011) *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva.
- Casimiro, A. (2009) Na fronteira entre cenografia e instalação. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 59-60) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o Bando.
- Castilhos, J. de O. (2008) *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Tese de Doutorado, Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.
-

- Castro, S. de (2009) *A construção do presente*. [vídeo] Lisboa: Aula aberta Teatro D. Maria II.
- Cavalcanti, A. H. (2011) Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura. *Psicanálise & Barroco em revista*, 9(2) 101-116.
- Cavaliere, A. O. (1997) Meyerhold e a biomecânica, uma poética do corpo. *Revista Literatura e Sociedade*, 2, 119-125. Recuperado em 14 de setembro de 2015 de <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13885>.
- Cavaliere, A. O., & Vássina, H. (2005) O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces. In A. Cavaliere & H. Vássina (Orgs.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (pp. 107-141) São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Cintra, F. (2006) *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical do teatro*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Cordeiro, S. (2009) Acções dirigidas à comunidade educativa. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 178-179) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Craig, E. G. (2011) *Del arte del Teatro y Hacia un nuevo*. (Edición y traducción de Manuel F. Vieites) (Série Teoría y práctica del teatro, n. 33) Madrid: Publicaciones ADE.
- Cruciani, F. (1995) Aprendizagem, exemplos ocidentais. In E. Barba & N. Savarese. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral* (pp. 26-28) Campinas, SP: Hucitec.
- Curi, (2013) Dramaturgias de ator: puxando os fios de uma trama espessa. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 923-938. Recuperado em 29 de novembro de 2015 de <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38126>
- D'Agostini, N. (2007) *O método de análise ativa de K. Stanisláski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- D'Agostini, N. (2013) Tradição e interculturalidade: possibilidades de inovações pedagógicas e artísticas. In J. A. Brondani (Org.). *Scambio Dell Arte: Comédia Dell' Arte e Cavallo Marinho Teatro-Máscara-Ritual-Interculturalidades* (pp. 99-110) Salvador: Fast Desing Programa Visual Editora e Gráfica Rápida.
- Damáσιο, A. (2010) *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Danan, J. (2010) *O que é a dramaturgia?* Lisboa: Editora Licorne.
-

- Davidson & Malloch (2009). Musical communication: The body movements of performance. In Malloch, S. N. & Trevarthen, C. (Eds.) (2009). *Communicative musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- De Marinis, M. (1997) *Drammaturgia dell'attore*. Bolonha: I Quaderni del Battello Ebbro.
- De Marinis, M. (1998) A direção e a sua superação no teatro do século XX. *Conferência A formação do Diretor e a ruptura dos limites do Teatro Contemporâneo*, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- De Marinis, M. (1999) Artaud y el segundo teatro de la crueldad. In O. Pellettieri (Ed.). *Tradición, Modernidade y Post Modernidade* (pp. 49-63) Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2000) *In cerca dell' attore, Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni Editore.
- De Marinis, M. (2012) Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências: pequeno glossário interdisciplinar. (Tradução Débora Geremia) *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), 42-61. Recuperado em 06 de abril de 2015. <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/24243/18213>
- De Marinis, M. (2013) *Il teatro dopo l'età d'oro, novecento e oltre*. Roma: Bulzoni.
- De Marinis, M. (2014) Pesquisa, experimentação e criação em teatro no século XX. (Tradução Paulo Pinheiro) *Revista de Pesquisa em Arte*, 1(2), 21-38.
- Dias, A. (2000) *A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Dias, J. G. (2012) *A encenação de romances no teatro português: Aderbal Freire Junior (BR) e João Brites (PT)*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Dieuaide, M. (2009) Uma emoção que nasceu na água. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 224-225) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Dissanayke, E., & Brown, S. (2009) The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics. In M. Skov & O.Vartanian (Eds.). *Neuroaesthetics* (pp. 43-57) Amityville, NY: Baywood.
- Dort, B. (2013), Representação emancipada. *Revista Sala Preta* 13(1) 47-55. Tradução de Rafaella Uhiara. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Universidade de São Paulo. Recuperado em 10 de março de 2014 de <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530>
-

- Dourado, H. A. (2004) *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo, Editora 34.
- Duboc, O. (2010) El cuerpo se inventa em um instante. In C. Müller (Coord.). *El Training del actor* (pp. 125-130) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Duncan, I. (1969) *The art of the dance*. New York: Theatre Art Books.
- Eggebrecht, H. H. (2009), Música e tempo. In C. Dahlhaus & H. Eggebrecht. *Que é a música?* (pp. 137-141) Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Eisenstein, S. M. (2012) Palestra no VGIK (Instituto Superior Estatal de Cinema), em 31.12.1935. In V. Meyerhold. *Do Teatro*. (Tradução e notas de Diego Moschkovich; prefácio de Béatrice Picon-Vallin) (pp. 259-274) São Paulo: Iluminuras.
- Ensaio Teatro O Bando I*. (2013) [vídeo] [S.l.: s.n.]. Recuperado em 16 de novembro de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=uwhKPvw-bns>.
- Ensaio Teatro O Bando II*. (2013) [vídeo] [S.l.: s.n.]. Recuperado em 16 de novembro de 2013 de <https://www.youtube.com/watch?v=T3hSOpbRo4k>
- Entrevista de João Brites a Pedro Manuel*. [s.d.] [s.l.]: [Arquivos O Bando]. Texto digitalizado.
- Faleiro, J. R. (2007) Marionetes & Teatro contemporâneo. *Móin-Móin: revista de estudos sobre o teatro de formas animadas*, 3(4), 46-62.
- Féral, J. (2004) O traballo da interpretación. In J. Féral et al. *Os camiños do actor: formar para actuar* (pp. 11-16) Vigo: Editorial Galaxia.
- Féral, J. (2010) ¿Dijo usted “training”? In C. Müller (Coord.). *El training del actor* (pp. 13-27) México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Fernandes, A. (2010) Dalcroze, a música e o teatro: fundamentos e práticas para o ator compositor. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, 7(3), 1807-6971. Recuperado em 28 de agosto de 2014 de www.revistafenix.pro.br.
- Fernández, P. B. (2009) *El drama wagneriano*. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación.
- Fernandino, J. R. (2008) *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no ator*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Fidalgo, N. (2013) Outros palcos de encenação em Portugal: os encenadores e a ópera nos últimos 20 anos. *Sinais de cena*, (20), 69-74.
- Fischerman, D. (1998) *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Fonterrada, M. T. de O. (2008) *De trama e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo:

Universidade Estadual de São Paulo.

Fraga, F., & Matamoro, B. (2001) *A ópera*. São Paulo: Editora Angra.

Francabandera, R. L'eredità di Mejerchol'd: videointervista a Gennadi Bogdanov. (2010) [vídeo] In *Krapp's Last Post*. [site] Torino: Associazione Culturale Winnie & Krapp. Recuperado em 20 de setembro de 2015 de <http://www.klpteatro.it/gennadi-bogdanov-video-intervista>.

Francisco, R. (2005) Estruturas materiais e estruturas espaciais. In C. Bento (Coord.). *Máquinas de cena o bando* (pp. 21-23) Palmela: O Bando; Porto: Campo das Letras.

Freire, P. (1979) *Educação e mudança*. 2^a. ed. (Trad. Moacir Gadotti e Lilian Lopes Martin). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Gama, H. (2011) *A formação de actor: duas metodologias em diálogo*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Gil, J. (1997) *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, J. (2001) *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.

Gil, P. (2009) Tornar credíveis personagens não realistas. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 106-107) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.

Gladkov, A. (1980) Meyerhold Fala, Páginas de Taroussa, Kalouga (1960); Moscou Teatral, Moscou (1961), Revista Novy Mir (ag. 1961). In *O teatro teatral de Vsévolod Meyerhold*. (Prefácio de Redondo Junior e Notas de Nina Gourfinkel) (pp. 273-318) Lisboa: Arcádia.

Gordon, M. (1974) Meyerhold's biomechanics. *The Drama Review*, 18(3), 73-88.

Gourfinkel, N. (1980) Vsévolod Meyerhold. In *O teatro teatral de Vsévolod Meyerhold*. (Prefácio de Redondo Junior e Notas de Nina Gourfinkel) (pp. 15-25) Lisboa: Arcádia.

Griffiths, P. (2007) *História concisa da música ocidental*. Lisboa, Bizâncio.

Grotowski, J. (1971) *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Grove Music Online. (2001) Oxford: Oxford University Press. Recuperado em 04 de janeiro de 2014 de <http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/gmo/boards>.

Gumbrecht, H. U. (2010) *A produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Hanslick, E. (2011) *Do belo musical: um contributo para a revisão da Estética da Arte dos Sons*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

- Heller, A. A. (2008) *John Cage e a poética do silêncio*. Tese doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Hormigón, Juan A. (1992) La creación escénica meyerholdiana. (pp. 37-111) Meyerhold, V. (1992) *Meyerhold: textos teóricos*. (Juan A. Hormigón, edición, selección, estudios, notas y bibliografía) (Série Teoría y Práctica del teatro, nº 7) Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Ilinsky, I. (1980) Sobre mim próprio. In *O teatro teatral de Vsévolod Meyerhold*. (Prefácio de Redondo Junior e Notas de Nina Gourfinkel) (pp. 187-191) Lisboa: Arcádia.
- Imbernón, F. (2000) *Formação docente profissional: formar-se para a mudança e a incerteza*. São Paulo: Cortez.
- Innes, C. (1995) *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaques-Dalcroze, É. (1920) *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris: Librairie Fischbacher. Recuperado em 02 de maio de 2015 de Internet Archive: <https://archive.org/details/lerythmelamusiqu00jaqu>
- Jaques-Dalcroze, É. (2008) *Il ritmo, la musica e l'educazione*. (A cura di Louisa Di Segni-Jaffé) Torino: EDT.
- Kendrick, L. & Roesner, D. (Eds.) (2011), *Theatre Noise – the sound of performance*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Kennedy, M. (Ed.). (1994) *Dicionário Oxford de música*. (Tradução: Gabriela Gomes da Cruz e Rui Vieira Nery) Lisboa: Círculo de Leitores.
- Kerényi, C. (2002) *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. (Trad. Ordep Trindade Serra) São Paulo: Odyseus.
- Kiefer, B. (1973) *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento.
- Konijin, E. A. (2004) Análise das emoções do actor: a teoria das emoções-tarefas. J. Féral *et al.* *Os caminhos do actor: formar para actuar* (pp. 205-232) Vigo: Editorial Galaxia.
- Krüger, C. (2008) Para além da canoa de papel. *Cadernos de Campo*, (17) 75-87.
- Laërce, Diogène (1965) *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. (Tome II, Traduction, notice et notes par Robert Genaille) Paris: Ed. GF-Flammarion.
- Le Breton, D. (1997) *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lecoq, J. (2010) *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. (Tradução Marcelo Gomes) São Paulo: Editora Senac.
-

- Lee, J. W. (2003) *Dalcroze by any other name: Eurhythmics in farly modern Theatre and Dance*. Dissertation in Fine Arts (Theatre Arts), Faculty of Texas Tech University, Lubbock, TX, US.
- Lessing, G. E. (2005) *Dramaturgia de Hamburgo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Levitin, D. J. (2013) *Uma paixão humana: o seu cérebro e a música*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Lima, T. (2009) A oralidade inscreve-se na nossa concepção de teatro. In J. Brites (Dir.). *Teatro O Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 110-111) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Lima, T. (2009b) *A construção do presente*. [vídeo] Aula aberta no Teatro D. Maria II. Lisboa: [s.n.].
- A linha da viagem: entrevistas*. (2012) [S.l.]: Vimeo. Entrevistas do realizador Amauri Tangará a João Brites, Madalena Victorino, Giacomo Scalisi e Ainhoa Vidal. Recuperado em 17 de novembro de 2013 de <http://vimeo.com/36274480>.
- Machado, R. (Org.). (2005) *Nietzsche e a polémica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Madureira, J. R. (2007) O ritmo, a música e a educação. *Pro-Posições*, 18(1) (52), 269-273.
- Madureira, J. R. (2008) *Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da Rítmica: uma exposição em nove quadros inacabados*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Madureira, J. R., & Banks-Leite, L. (2010) Jaques-Dalcroze: música e educação. *Pro-Posições*, 21(1), 215-218. Recuperado em 03 de maio de 2015 de <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072010000100014>.
- Maletta, E. (2005) *A atuação do ator para atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Malloch, S. N. & Trevarthen, C. (Eds.) (2009). *Communicative musicality*. Oxford: Oxford University Press.
- Malloch, S., & Trevarthen, C. (2009) Musicality: communicating the vitality and interests of life. In S. N. Malloch & C. Trevarthen (Eds.) (2009). *Communicative musicality* (pp. 01-11) Oxford: Oxford University Press.
- Mammi, L. (1994) Deus Cantor. In A. Novaes (Org.). *Artepensamento*. (pp. 43-58) São Paulo: Companhia das Letras.
- Manifesto 1*. (1980) Teatro O Bando. [S.l.]: [Arquivos O Bando]. Texto digitalizado.
-

- Manifesto 2*. (1988) Teatro O Bando. [S.l.]: [Arquivos O Bando]. Texto digitalizado.
- Manuel, P. (2009) Um outro o mesmo. In J. Brites (Dir.). *Teatro O Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 118-123) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Martínez Roger, Á. (2004) Las escenografías de Adolphe Appia: una reforma poética. In *Adolphe Appia: escenografías* (pp. 17-44) Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Massin, J., & Massin, B. (1997) *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Mata, A. M. dos S. (2012) *Valorização de património do teatro O Bando Ao Relento: uma instalação de máquinas de cena em degradação assumida*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Mateus, M. H. M. (2004) Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos. In *Encontro sobre o Ensino das Línguas e a Linguística*, Setúbal, PT. Recuperado em 20 de janeiro de 2016 de <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>.
- Mattos, F. L. de (2012) *Interações entre drama e música*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Mendonça, G. (2009), Uma teoria da prática em dramaturgia, *Aulas Abertas - Cadernos PAR* 13(10), 107-122. Recuperado dia 02 de fevereiro de 2015 de https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/208/1/art8_mendonca.pdf
- Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologia da percepção*. (2a ed.) São Paulo: Martins Fontes.
- Meyerhold, V. (1969) *O teatro de Meyerhold*. (Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Meyerhold, V. (1973) *Écrits sur le théâtre I*. (Trad. de Picon-Vallin) Lausanne: La Cité, L'Age d'Homme.
- Meyerhold, V. (1980) *O Teatro Teatral de Vsevolod Meyerhold*. (Prefácio e notas de Redondo Júnior; Tradução e Notas do francês de Nina Gourfinkel) Lisboa: Arcádia.
- Meyerhold, V. (1992) *Meyerhold: textos teóricos*. (Juan A. Hormigón, edición, selección, estudios, notas y bibliografía) (Serie Teoría y Práctica del teatro, nº 7) Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, V. (2012) *Do Teatro*. (Tradução e notas Diego Moschkovich; Prefácio Béatrice Picon-Vallin) São Paulo: Iluminuras.
- Michels, U. (2007) *Atlas de Música II: do Barroco à Actualidade*. (Revisão Técnica e científica de Adriana Latino e Gerhard Doderer) Lisboa: Gradiva.
-

- Milczaniwski, J. (2009) Ninguém é profeta no seu próprio país. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 248-251) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Müller, C. (Coord.) *El Training del actor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nancy, J.-L. (1993) *The Birth to Presence*. California, US: Stanford University Press.
- Naspolini, M. (2007) O grotesco em Meyerhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade. In A. Carreira & M. Nasponlini (Org.). *Meyerhold: experimentalismo e vanguarda: seminário de pesquisa* (pp. 85-94) Rio de Janeiro: E-papers.
- Neldner, D. (2009) O público é essencial ao teatro. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 178-182) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Nietzsche, F. W. (1992) *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. (Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg) São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. W. (2002) *Assim falava Zaratustra*. (Tradução José Mendes de Souza) Versão digital. Recuperado em 18 de maio de 2016 www.ebooksbrasil.org .
- Novais, D. A. (2015) Questões em fraseologia e fraseado: ecos de Hugo Riemann. *Debates*, (14), 201-224.
- Odin Teatret: Nordiskteaterlaboratorium*. (2011) [site] Oslo: Odin Teatret. Recuperado em 11 de janeiro de 2016 de <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx>.
- Oida, Y. (2001) *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais.
- Oliveira, A. M. (2007) Procedimentos estruturantes da poética meyerholdiana: aspectos conceituais. In A. Carreira & M. Nasponlini (Org.). *Meyerhold: experimentalismo e vanguarda: seminário de pesquisa* (pp. 11-23) Rio de Janeiro: E-papers.
- Oliveira, M. de (2010) *Para uma cartografia da criação dramática portuguesa contemporânea (1974-2004) - Os autores portugueses do teatro independente: repertórios e cânones*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Oliveira, J. C. de (2008) *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.
- Pais, A. C. N. (2004) *O Discurso da cumplicidade*. Lisboa: Colibri.
- Pais, A. C. N. (2009) *Uma seleção crítica de textos de João Brites*. In J. Brites (Dir.). *TeatrO*

Bando: afectos e reflexos de um trajecto (pp.21-43) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.

Para acabar com o julgamento de Deus (1948) [Transmissão radiofônica] realizada por Artaud (como autor e narrador) e por Roger Blin, MarieCasarès e Paule Thévenin. Recuperado em 18 de maio de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=MCIA7LE5wbM>

Paternò, C., & Quattrucci, P. (2012) *La Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd: Alla riscoperta di un nuovo vecchio sistema*. [online] Perugia: Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale. Recuperado em 10 de outubro de 2015 de http://www.microteatro.it/microteatro.it/ART. Biomeccanica_1.html.

Pavis, P. (1995) Un canoé a la dérive? *Théâtre/science/imagination 2, Théâtre/Public*, (126), 18-25.

Pavis, P. (1999) *Dicionário de teatro*. (Direção J. Guinsburg e M. L. Pereira). São Paulo: Perspectiva.

Pavis, P. (2008) *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva.

Pavis, P. (2010) *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

Pérez Gutiérrez, M. (1985) *Diccionario de la Música y los Músicos*. Madrid: Ediciones AKAL.

Pesavento, S. J. (1997) *Exposições universais: espetáculos da modernidade no século XIX*. São Paulo: Hucitec.

Petrucelli, M. R. (2009) Una mirada intercultural a la biomecânica de Meyerhold. *Cuadernos de Picadero: presencia de Vsévolod Meyerhold*, 5(18), 35-40.

Picon-Vallin, B. (1989) A música no jogo do ator meyerholdiano. (Tradução de Roberto Mallet) In *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov: Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne. Études & Documents*, 3, pp. 35-56. Recuperado em 04 de julho de 2015 http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html.

Picon-Vallin, B. (2006) Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold. In F. Saadi (Org.). *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea*. (pp. 64-80) Rio de Janeiro: Pequeno Gesto, Letra & Imagem.

Picon-Vallin, B. (2008) *A cena em ensaios*. (Seleção e organização Picon-Vallin, Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva.

Picon-Vallin, B. (2012) Prefácio à edição brasileira – Um livro único. (pp. 7-10) In *Do Teatro*. V. Meyerhold (Tradução e notas Diego Moschkovich; Prefácio Béatrice Picon-Vallin) (2012) São Paulo: Iluminuras.

Picon-Vallin, B. (2014) I laboratori di V. Mejerchol'd. In M. Schino (Org.). *Alchimisti della*

- scena: Teatri Laboratorio del novecento europeo* (posição 3434-3666) Roma: e-Book Laterza.
- Picon-Vallin, B. (2010), El actor en ejercicio: algunas experiencias sobresalientes. In Müller, C. (Coord.). *El Training del actor* (pp. 31-49) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pierluigi, S. (2007) *Adolphe Appia 1906 Spazi ritmici*. Firenze: Alinea.
- Pitches, J. (2003) *Vsevolod Meyerhold*. London: Routledge Performance Practitioners.
- Powell, J. (2015) *Como funciona a música: a ciência dos belos sons de Beethoven aos Beatles e muito mais*. (2a ed.) Lisboa: Bizâncio.
- Priolli, L. de M. (1953) *Teoria musical: princípios básicos da música para juventude*. (Vol. 1) Rio de Janeiro: Conquista.
- Pucarinho, V. M. G. (2013) *A escuta: contemplação do som no quotidiano*. Dissertação de Mestrado em Design de Som, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, PT. Recuperado em 01 de janeiro de 2015 de http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/16679/1/Dissertação_VascoPucarinho.pdf.
- Quilici, C. S. (2004) *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume.
- Quilici, C. S. (2005) Teatros do Silêncio. *Revista Sala Preta*, 5, 69-77. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Universidade de São Paulo. Recuperado em 8 de novembro de 2013 de <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265/60247>
- Quixote, ópera bufa, trailer* (2012) [S.l.]: Vimeo. Recuperado em 07 de agosto de 2015 de <https://vimeo.com/46097874>
- Ramires, C. P. L., & Brito, L. (2011) Musicando o poema: o ritmo além da teoria literária. *Revista Eletrônica Iluminart*, 6, 57-66. Recuperado em 04 de novembro de 2015 em http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista/volumes_anteriores/volume1numero6/ARTIGOS/volume1numero6artigo6.pdf.
- Ramos, J. L. (2009) A consciência da transitoriedade. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 138-141) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Rebstock, M. & Roesner, D. (Eds.) (2012) *Composed theatre: aesthetics, practices, process*. Bristol: Intellect.
- Ao Relento*. (2010) [filme] [S.l.]: Vimeo. Direção Amauri Tangará. Criação Teatro O Bando. Filme documental a cerca da Exposição de Máquinas de Cena Ao Relento. Recuperado em 17 de novembro de 2013 de <http://vimeo.com/36723804>.
- Ribeiro, A. P. (2005) Máquinas de cena, máquinas de guerra (excertos). In C. Bento (Coord.).

- Máquinas de Cena O Bando*. (pp. 36-39) (Coleção Campo do Teatro, n. 26) Palmela: O Bando.
- Riemann, H. (2005) *Teoría general de la música*. Barcelona: Idea Books.
- Riemann, H. (1884) *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der Musikalischen Phrasirung*. Hamburg, Leipzig: Verlag.
- A Rítmica Dalcroze: uma educação por e para a música: Suíça/Brasil*. (2014) [blog] Postado por André Oliveira em 22 de junho de 2014. [S.l.: s.n.]. Recuperado em 25 de maio de 2015 de <http://dalcroze-iramarrodriguesemcaxiasdosul.blogspot.com.br/>.
- Robinson, H. (1986) Love for Three Operas: The collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev. *The Russian Review*, 45(3), 287-304. Recuperado em 10 de abril de 2015 de <http://doi.org/10.2307/130112>
- Rodrigues, H. (2005) A festa da música na iniciação à vida: da musicalidade das primeiras interações humanas às canções de embalar. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, (17), 61-80.
- Rodrigues, M. A. (2014) Não fosse as incongruências nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia jurar que Stanislavski era brechtiano. In P. Fávori & N. Piacentini (Orgs.). *Stanislavski revivido* (pp. 57-64) São Paulo: Giostri.
- Rodrigues, S. (2011) *Ritmo e subjetividade: o tempo não pulsado*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- Roesner, D. (2014) *Musicality in theatre: music as model, method and metaphor in theatre-making*. London: Routledge.
- Rogers, C. M. (1966) *The Influence of Dalcroze Eurhythmics in the Contemporary Theatre*. Dissertation, Louisiana State University, Baton Rouge, LA, US.
- Rogers, C. M. (1967) Appia's theory for Acting: Eurhythmics for the Stage. *Educational Theatre Journal*, 19(4), 467-472.
- Roubine, J.-J. (1982) *A linguagem da encenação teatral: (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Roubine, J.-J. (2003) *Introdução às grandes teorias do teatro*. (Tradução André Telles). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Rüger, A. C. L. (2007) *A percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes de teatro*. Dissertação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, Brasil.
- Russolo, L. (1913) *El arte de los ruidos: Manifiesto Futurista*. Milán: [s.n.]. Recuperado em 24 de

setembro de 2014 de <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>.

Saboeiro, J. C. P. da C. (2010) *Lugares mutáveis: arquitetura e cenografia do teatro O Bando*. Lisboa: Instituto Superior Técnico.

Salgueiro, J. (2005) A máquina de cena como instrumento musical. In C. Bento (Coord.). *Máquinas de cena o bando* (pp. 40-43) Palmela: O Bando; Porto: Campo das Letras.

Salgueiro, J. (2009) História concisa da música no Bando. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 89-91) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.

Salgueiro, J. (2014) Entrevista concedida à pesquisadora. [Apêndice 5].

Sánchez, J. A. (1999) *La escena moderna: manifestos e textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

Sánchez, J. A. (2002) *Dramaturgias de la imagen*. (3a ed. corr.) (Colección Monografías) Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez Montes, M. J. (2004) *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidade n el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Santos, M. T. L. (2002) *O encenador como pedagogo*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Santos, V. (2013) Odin: Eugenio Barba e a resistência à miragem. In *Teatrojornal: leituras de cena*. [site] São Paulo: Teatrojornal. Recuperado em 27 de setembro de 2014 de <http://teatrojornal.com.br/2013/06/odin-resistir-a-miragem-por-eugenio-barba/>.

Se podes olhar vê, se podes ver repara. (2004) [filme] Documentário de Rui Simões. Registro: 7736/2004. [S.l.: s.n.].

Serôdio, M. H. (2009) Construir sentidos: a prática teatral do bando. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 47-55) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.

Schafer, M. (1991) *O ouvido pensante*. São Paulo: Estadual Paulista.

Schafer, M. (2001) *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP.

Schechner, R. (1985) *Between theatre and anthropology*. (Foreword by Victor Turner) Philadelphia, PA, US: University of Pennsylvania Press.

Schechner, R. (1994) *Environmental Theatre*. London: Applause Edition.

- Schechner, R. (2000) Oriente y Occidente y Eugenio Barba. In Watson, I. *Hacia un tercer teatro – Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Ciudad Real, ES: Ñaque.
- Schranz, J. (2014) Em busca de um ser humano não programado. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4(2) p. 263-294. Recuperado em 28 de janeiro de 2016 de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/viewFile/43409/29227ISSN>.
- Schroeder, S. C. N. (2005) *Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical*. Tese de Doutorado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
- Sierra, S. (2014) *Acciones Corporales Dinámicas: metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el Principio de Alteración del Equilibrio*. [online] Tesis Doctorado en Diseño + Creación, Universidad de Caldas, Caldas, CO. Recuperado em 22 de janeiro de 2016 de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285118/ss1de1.pdf;jsessionid=B3F4D603286328B4603717F0C0A2BFC3.tdx1?sequence=1>.
- Silva, R. da (2005) Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 35-65. Recuperado em 20 de junho de 2015 de <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200003>.
- Silva, C. A. (2008) *Vozes, música, ação: Dalcroze em cena. Conexões entre rítmica e encenação*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- Sobre a Ópera "A Grande Amizade" de V. Muradeli: Resolução do Comitê Central do Partido Comunista (bolchevique) (1948). *Problemas: revista mensal de cultura política*, (21). Recuperado em 29 de outubro de 2015 de https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/21/opera.htm#topp.
- Sofia, G. (2012) Teatro e neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), 93-122. Recuperado em dia 4 de abril de 2014 de <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.
- Sofia (2014) Por uma história das relações entre teatro e neurociência no século XX. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4(2), 313-332. Recuperado em dia 29 de maio de 2015 de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/46745>
- Soloviev, V., & Mokoulski, S. (1980) O ator e a sua técnica, recolha de estudos de O Outubro Teatral, de 1926. In *O teatro teatral de Vsévolod Meyerhold*. (Prefácio e Notas de Redondo Júnior, Tradução e Notas do francês de Nina Gourfinkel) (pp. 206-212) Lisboa: Arcádia.
- Sontag, S. (1986) *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM.
-

- Sontag, S. (1997) *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.
- Souza, E. T. (2011) *O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com a origem da dança moderna*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
- Stanislavski, C. (1989) *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1997) *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stake, R. E. (2007) *A arte de investigação com estudos de caso*. Lisboa: Gulbenkian.
- Stern, D. (2005) *El mundo interpersonal del infante*. Buenos Aires: Paidós.
- Storia della Biomeccanica Teatrale di Meyerhold'd.* (s.d.) [online] Perugia: Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale. Recuperado em 24 de janeiro de 2016 de http://www.microteatro.it/microteatro.it/Storia_Biomeccanica_1.html Acessado em: 24/01/2016.
- Storr, A. (2007) *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós.
- Tallon, M. E. (1984) Appia's theatre at Hellerau. *Theatre Journal*, 36(4), 495-504.
- Teatro O Bando.* (2015) [site] Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando. Recuperado em dia de mês de ano de <http://www.obando.pt/pt/o-bando/vale-dos-barris/>.
- Teatro O Bando.* (2016) [site] Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando. Recuperado em 18 de maio de 2016 de <http://obando.pt/pt/programacao/formacao/consciencia-do-actor-em-cena/>
- Thais, M. (2009) *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916*. (Coleção Estudos; 267) São Paulo: Perspectiva.
- Thais, M. (2014) Stanislavski e Meierhold: simetrias assimétricas: da pedagogia à cena, da cena à pedagogia. In P. Fávári & N. Piacentini (Orgs.). *Stanislavski revivido* (pp. 45-56) São Paulo: Giostri.
- Toro, F. de (1988) El Odin Teatret y Latinoamérica. *Latin American Theatre Review*, 22(1), 91-97.
- Tragtenberg, L. (2002) *Contraponto, uma arte de compor*. (2a ed.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Trevarthen, C. (1999-2000) Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human

- psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiae*, 3(1), Suppl., 155-215.
- Trevarthen, C. (2001) The neurobiology of early communication: Intersubjective regulations in human brain development. In A. F. Kalverboer & A. Gramsbergen (Eds.). *Handbook on brain and behavior in human development* (pp. 841-882) Dordrecht: Kluwer.
- Trevarthen, C. (2007) Embodied human intersubjectivity: imaginative agency, to share meaning. *Journal of Cognitive Semiotics*, 4(1), 6-55.
- Valença, E. G. (2010) *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical*. Dissertação Mestrado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Valente, H. de A. D. (1999) *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume.
- Vasques, E. (2009) Um caso de teatro político: o “Teatro de Ambiente” de O Bando. In J. Brites (Dir.). *TeatrO Bando: afectos e reflexos de um trajecto* (pp. 124-133) Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação O Bando.
- Vernant, J.-P. (1988) *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia Antiga, Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Videira, M. (2007) Eduard Hanslick e O belo Musical. *Revista Discurso*, (37), 149-166.
- Vilanova, L. C. (2010-2011) *A expansão do espaço cênico: Máquinas de Cena como objetos artísticos*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Villette, B. (2010) Agrandar el espacio. In C. Müller, C. (Coord.). *El Training del actor* (pp. 113-116) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Virmaux, A. (1978) *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Wagner, R. (1990) *Arte e revolução*. Lisboa: Antígona.
- Wagner, R. (2000) *La obra de arte del Futuro*. (Traducción y Notas de Joan B. Llinares y Francisco López) (Collecció Estètica & Crítica, n. 13) València: Universitat de València.
- Warnet, J.-M. (2013) *Les Laboratoires: Une autre histoire du théâtre*. (Collection Les voies de l'acteur) Lavérune: Éditions L'Entretemps.
- Watson, I. (2000) *Hacia un tercer teatro: Eugenio Barba y el Odín Teatret*. Ciudad Real, ES: Ñaque.
- Watson, I. (2002) *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*. Oxford, UK: University of Manchester Press.
- Werlang, G. L. (2011) *A música na obra de Érico Veríssimo: polifonia, crítica social e*

humanismo. Passo Fundo: Méritos Editora.

Whyman, R. (2014) A segunda natureza do ator: Stanislavski e William James. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 4(2), 295-312. Recuperado 14 de julho de 2015 de <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

Wisnik, J. M. (1989) *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

Witter, C. E. S. B. (2013) *O ator musical – a musicalidade na composição cênica*. Dissertação Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Wyman, R. (2008) *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*. New York: Cambridge University Press.

Zamacois, J. (2015) *Teoria da música*. Lisboa: Edições 70.

Zarrilli, P. (1988) For Whom is the “Invisible” Not Visible? *The Drama Review*, 32(1), 95-106.

Zeki, S. (2004) The neurology of ambiguity. *Consciousness and Cognition*, 13(1), 173-196. Recuperado em dia 05 de maio de 2015 de <http://www.journals.elsevier.com/consciousness-and-cognition>.

Zumthor, P. (2006) *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

Apêndice 1

Conteúdos por módulo do curso “Consciência do Actor em Cena”

(Teatro O Bando, julho de 2015)

- a) Teatralidade – 01, 02 e 03/julho de /2015:
- Sensação concreta;
 - Direcionalidade do olhar: olhar abrangente, olhar periférico, olhar focado;
 - Coralidade;
 - Comentário do ator (sem ficção);
 - Foco do Espectador, Ponto de Fuga, Foco do Ator Interno e Externo;
 - Hierarquia dos planos: movimento sem palavras e palavras sem movimentos;
 - Dependência (domínio) espacial;
 - Oralidade: aquecimento, descontração do corpo, máscara e ressonadores, projeção e articulação, ligação corpo-voz.
- b) Dilatação do Tempo Presença – 05, 06 e 07/julho de 2015:
- Ambiguidade, Sustentação do Enigma;
 - Disposição do território (geometria, proporção e densidade);
 - Progressão do Ponto Motor;
 - Características da voz Intermédia;
 - Comentário do Ator com ficção;
 - Dilatação do tempo presença nos três planos;
 - Diálogo interior e sugestão do desenvolvimento da ação;
 - Oralidade: Consciência da voz média e da voz da Personagem Intermédia (recorrências tímbricas, articulatórias e de dicção; Comentário do ator, abordagem ao glossário da Oralidade); iniciação aos Ressoadores;
 - Encobrimento ora da Corporalidade, ora da Interioridade.
- c) – 09, 10 e 11/julho de 2015:
- Plano Protagonista;
 - Continuidade, descontinuidade, ruptura e velocidades;
 - Planos consonantes, dissonantes, complementares e antagônicos;
 - Desincronia;

- Pretexto, subtexto, duplo texto;
 - Chave dramaturgica;
 - Parâmetros musicais;
 - Oralidade: alterações não tímbricas (alteração do ritmo de débito: mais rápido, mais lento com hesitações no início ou meio; sublinhar palavras: atacar sílabas tônicas, pausas antes e depois de palavras, prolongar vogais, silabar batendo consoantes, mudança de ressoador, aumentar ou diminuir volume; Diferenças na articulação natural (sem sotaque): silabar os SSS, T em Te, D batidos, enrolar o R, fazer o R atrás ou à frente, omitir algumas vogais, ligações e ou elisões; Alteração melódica da voz da Personagem Intermédia (utilização exuberante dos ressoadores); utilização de um único ressoador, deixar cair ou subir os finais; ataques por cima ou por baixo; alteração na respiração (jogo do diafragma: ar preso, sem ar, excesso de ar, respiração sincopada, etc.).
- d) Graduações da Explicitação – 13, 14 e 15/julho de 2015:
- Graduação a partir de uma personagem exagerada ou contida;
 - Ruptura com a Personagem Intermédia;
 - Lógica comportamental da personagem;
 - Particularidade definidora da personagem em cada plano de expressão;
 - Oralidade: graduar a explicitação de alterações não tímbricas da voz.
- e) Personagem Intermédia – 17, e 19/julho de 2015:
- Binômio Ativo-Passivo;
 - Binômio Carnal-Nojo;
 - Binômio Opressor-Oprimido;
 - Binômio Feminino-Masculino;
 - Reconhecer Intermédia e recorrências;
 - Contrastes;
 - Captar outras lógicas comportamentais;
 - Oralidade: explorar intenções da voz da Personagem Intermédia.
- f) Construção de Personagem – 21, 22 e 23/julho de 2015:
- Forma, espaço, ordem;
 - Âncora motriz;
 - Moldar personagem a registro estilístico;

- Construção de figuras a partir de indutores associados aos planos;
- Consonância de planos;
- Respiração;
- Plano Protagonista;
- Dramaturgia do comentário do ator.
- Oralidade: explorar alterações tímbricas de forma direta (afetando o aparelho fonador): constrangimentos na máscara – pescoço, ombros, peito, língua, lábios, nariz; alterações na respiração. Explorar alterações tímbricas de forma indireta (não afetando o aparelho fonador): constrangimentos na máscara e no corpo; sensação concreta, sensação imaginária, imitação de sons não vocais. Vozes transpostas e credíveis.

g) Automatismo e Estilos – 25, 26 e 27/julho de 2015:

- Moldar personagem a registro estilístico numa cena em duplas;
- Automatizar o plano protagonista;
- Apresentação, ao público em geral, de exercício cênico evidenciando os conteúdos desenvolvidos durante o curso.
- Oralidade: a partir de uma dramaturgia concreta e usando ferramentas abordadas no processo formativo, construir uma personagem com uma voz transposta.

Apêndice 2

Oralidade: dislalias funcionais.

(Teatro O Bando, julho de 2015)

DISLALIAS: estruturação de alterações de articulação no trabalho de construção da personagem
EULALIA: boa dicção, dicção fácil; DISLALIA: distúrbios na articulação Dislalias orgânicas (labial, dental, lingual, palatal nasal, etc.); Dislalias Audiógenas (bilinguismo, surdez post-locutiva, hipoacusia pré-locutiva) e Dislalias funcionais. As DISLALIAS FUNCIONAIS fornecem recursos que o ator pode utilizar na construção da Oralidade da personagem. Citam-se:
Sigmatismo – Defeitos na emissão do S, Ç e Z.
Betacismo – Troca de B por V ou P
Deltacismo – Troca de T por D ou vice-versa
Gamacismo – Troca de G, Q ou K por T, J ou P
Lambdacismo – Troca de L por N, T, J ou R brando
Jotacismo – Troca de J por GH, Z ou I
Rotacismo – Defeitos na emissão do R
Chinonismo – omissão do R
Hotentotismo – Alteração geral ou acumulação de Dislalias
Outras Alterações: Distúrbios na fonação (cadência, inflexão, intensidade, timbre e tom) e Distúrbios no ritmo (gaguez).

Apêndice 3

Convivência entre Música e Encenação

(Salgueiro, julho de 2015).

A música e a perceptibilidade do texto teatral.
Conflitos de Frequências: Podemos referir uma elocução de um homem de voz grave e uma música cuja voz prevalente seja de violoncelos, trombones e fagotes. Exercício para o ator: opor a frase textual à frase musical, sem deixar entrar em conflito.
Sobreposição de Densidades: imaginemos uma música hiperativa inspirada e escrita para o momento em que a personagem tem um discurso nervoso e prolixo; não sendo regra, em alguns casos, densidades opostas podem tornar o discurso teatral mais claro. Exercícios: opor densidade do texto teatral e do texto musical.
Enfoques ocultos: conflitos entre música e texto. Para compositores.
Protagonismo Antecipado: quando o ator evita que a entrada de um novo momento musical tenha espaço para se estabelecer falando sem dar espaço ao público para perceber de que presença sonora se trata. Esta atitude provoca divisão na atenção do público que, ainda que de forma inconsciente, se divide entre perceber que novo material sonoro lhe foi sugerido e o texto do ator.
Ausência de estratégia na relação texto e música é quando estamos perante um posicionamento de menosprezo pelo elemento sonoro que convive com o ator, com resultados perversos na relação com o público.

Apêndice 4

Oralidade: parâmetros musicais

(Salgueiro, julho de 2015).

Oralidade: Alguns parâmetros musicais como ferramenta de construção e fixação da Oralidade no trabalho do ator.
1. Timbre: podemos dizer que é a cor do som. É o que nos permite distinguir entre dois sons da mesma altura, ou seja, com a mesma frequência. Cada instrumento da orquestra tem um timbre diferente, assim como é diferente o timbre da voz de cada pessoa. O timbre é um dos parâmetros mais importantes quando reconhecemos ou recordamos uma personagem. Ex: a personagem pode ter o timbre nasalado, rouco, encorpado, velado, etc.
2. Volume: é a quantidade de som que é emitido (pelo ator, amplificação, gravação, etc.). É o nível de pressão sonora e é medido em decibéis. O volume pode não corresponder à intensidade. Ex: um som gravado com extrema intensidade pode ser emitido com o volume muito baixo; o ator pode segredar e o sistema de amplificação emitir com o volume altíssimo; o ator pode abrir a boca e simular um grito de extrema intensidade mas produzindo um volume sonoro baixíssimo.
3. Intensidade: é a quantidade de intensão ou de tensão. Podemos dizer que é um parâmetro deliberadamente dramaturgicamente no sentido de que faz parte do plano das intenções, da interpretação. Por exemplo: um sussurro pode ser extremamente intenso ou extremamente delicado e ter em ambos os casos o mesmo volume de decibéis.
4. Tempo: podemos falar em tempo musical ou simplesmente andamento para distinguir do tempo absoluto e real. Na música o andamento é medido por <i>bpm</i> (batimentos por minuto). Uma marcha é normalmente marcada a 120 <i>bpms</i> . Relaciona-se desta forma diretamente com o tempo real sendo a macroestrutura onde encaixamos os ritmos e as durações. É por essa razão o fator que melhor pode influenciar a percepção global de tempo do espectador durante uma representação. Se tentarmos exemplificar o tempo de um ator podemos falar na frequência com que intervém ou no momento em que decide intervir. Se a frequência depende da dramaturgia, já o momento em que decide intervir

define claramente os tempos da personagem: a personagem pode ter um tempo de reação lenta ou rápida às ocorrências dramáticas.
5. Ritmo: é a subdivisão do andamento. Por exemplo: a personagem pode ter um tempo lento, mas um ritmo rápido, ou seja, pode reagir sempre com demora, mas a velocidade de débito das sílabas ser rápida.
6. Duração: é a duração de cada subdivisão do andamento. Por exemplo: a personagem pode ter um débito lento das sílabas, mas cada uma delas ter durações muito curtas.
7. Agógica: é o conjunto de pequenas alterações no andamento durante uma representação. A personagem pode ter uma curva dramática no seu tempo ou ser uniforme do início ao fim. Em música falar-se-ia em <i>acelerando</i> , <i>rallentando</i> , <i>retardando</i> , <i>ritenuto</i> , <i>rubato</i> , etc.
8. Altura: é a forma como o ouvido humano percebe a frequência dos sons. As baixas frequências são percebidas como sons graves e as mais altas como sons agudos. A altura é medida em hertz (Hz) e refere-se a cada som em particular tendo influência na definição da tonalidade da tessitura e da extensão mas podendo diferir destas. Por exemplo a personagem pode ter uma tessitura de baixo mas em determinado momento emitir notas com altura (frequências) características de um soprano.
9. Tom: o tom ou a tonalidade refere-se em música à organização de escalas em que o trecho se desenvolve, tendo cada uma delas um caráter diferente. Numa personagem podemos equiparar ao caráter do discurso, sendo no concreto as inflexões (mudanças de altura) e local da frase em que elas comumente ocorrem naquela personagem. No fundo é a melodia característica da personagem. Por exemplo a personagem pode ter uma tonalidade maior (alegre) ou menor (triste). Experimente dizer de forma deliberadamente ascendente a frase: “não sei porque estou tão triste hoje?” ou deliberadamente descendente: “não sei porque estou tão alegre hoje?” Parece contraditório, não é?
10. Melodia: apesar de se referir diretamente às alturas sonoras de um grupo de notas em música há quem considere que melodia pressupõe também o ritmo, o tempo e até os silêncios em que essas notas se enquadram. No entanto, para o trabalho na oralidade teatral, torna-se necessário considerar que a melodia se refere apenas às relações de altura dos vários sons ou sílabas para podermos sistematizar e isolar esse parâmetro.

Exemplo: experimente dizer de forma deliberadamente ascendente a frase: “não sei porque estou tão triste hoje? ou deliberadamente descendente: “não sei porque estou tão alegre hoje?”

11. Tessitura: é a zona média de toda a extensão vocal da personagem. Podendo não ser a zona confortável do ator é, no entanto, a zona vocal confortável da personagem. A classificação das tessituras em música pode perfeitamente ajudar a enquadrar a tessitura das personagens: *sopranino, soprano, mezzosoprano, contralto, contratenor, tenor, barítono, baixo, contrabaixo*.

12. Extensão: é o âmbito integral de alturas que uma personagem utiliza, podendo por vezes sair da sua zona de conforto. As alturas extremas podem estar fora da tessitura mas fazem parte da extensão da personagem. A personagem pode caracterizar-se por utilizar ou não toda a sua extensão.

13. Densidade: em música, a densidade sonora é estabelecida por um maior ou menor número de sons ou melodias em simultâneo. Uma fuga tem uma densidade melódica maior que uma valsa, mas uma valsa pode ser extremamente densa harmonicamente. Em termos sonoros, podemos dizer que a personagem é densa quando a sua oralidade revela uma interioridade complexa, de várias camadas.

14. Articulação: é a forma como se pronuncia um som ou conjunto de sons: *marcato, staccato, tenuto, legato, sustenuto, sforzando*. Ou de uma forma mais poética *affettuoso, con brio, con spirito, cantábile, majestoso, dolce, agitato, bruscamente, con fuoco, scherzando*, etc. Este parâmetro consubstancia-se muitas vezes em alguns dos anteriormente referidos, tais como ritmo, duração, etc.

Apêndice 5

Entrevista com Jorge Salgueiro em 07 de novembro de 2014.

1. Jorge, a Ana Paes, no livro de 2009 “Teatro o Bando: Afetos e Reflexos de um Trajecto”, coloca que as práticas artísticas do grupo se dão com base no triângulo cenografia/dramaturgia/encenação. Como está o processo de criação de O Bando hoje em relação à música?

Acho que está incompleta a formulação da Ana Paes, pois O Bando, já desde o princípio, dos cinco membros fundadores, dois deles eram músicos. Os espetáculos mais premiados d’O Bando, SAGA e QUIXOTE, são óperas. Outro dos espetáculos premiados recentemente foi JANGADA de PEDRA, em que a música está muito presente, dialogando com a dramaturgia dos atores e do espetáculo como um todo. Em todos os grandes espetáculos d’O Bando, nos espetáculos iconográficos como OS BICHOS ou ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA a música desempenha um papel importantíssimo. Creio que o gosto pelo operático vem da tentativa de criação de uma linguagem mais abstrata, em que procura-se a transposição ou o artifício total. Quer dizer, procura-se pela música um trampolim para se chegar a uma voz transposta e um corpo transposto, enfim, uma personagem transposta, abstrata, não realista.

O gosto pela música n’O Bando vem dessa multidisciplinaridade, que ajuda a construir a abstração, mas que também viabiliza a comunicação com os públicos. Quando outros parâmetros, por exemplo a dramaturgia ou a cenografia, são mais codificados e necessitam de um público mais informado para serem decodificados ou são deliberadamente herméticos, a música ajuda o espectador a caminhar, a fluir no espetáculo sem se perder por via da incompreensão momentânea de um dos parâmetros teatrais. A incompreensão dá lugar ao desfrute e é esse devir, esse desfrute que volta a viabilizar essa compreensão, comunicabilidade, que volta a reatar a ligação da obra de arte com os públicos.

Ouvir e Respirar - outra contribuição da música aos atores d’O Bando é de torná-los conscientes daquilo que os envolve, abrir-lhes a percepção ao mundo sonoro em geral. Força-los a reagir ao mundo sonoro que os envolve. Pode-se fazer uma analogia entre as frases musicais e as frases corporais/vocais. A respiração passa a ter uma função de ouvir, de criar espaços de escuta. Assim, os atores podem:

Acentuar as frases musicais, assim como a música acentua/frisa a atuação de uma

personagem ou o som dela;

- Criar um contraponto às frases musicais, assim como a música contrapontua a atuação das personagens/frases;
- Criar uma interrupção (pode ser ligada à pausa) no discurso/dramaturgia/escrita do ator;
- No nível do espetáculo/encenação a música pode tomar o lugar do texto e/ou das personagens;
- Criar a repetição, a música cria a frase e o ator a repete vocal/corporalmente.

2. Quais parâmetros musicais migram da música para o trabalho dos atores?

Pode-se dizer, a princípio, o ritmo, a pausa, o contraponto, a intensidade, o timbre, a altura e a frase (envolve o som e o texto). Há uma analogia entre a orquestra e seus diferentes instrumentos (cores/timbres) e alturas, e as personagens que também possuem diferentes qualidades vocais. A Oralidade vai trabalhar com a caracterização das personagens a partir do timbre, da cor do som. Também um ritmo fluente ou interrompido gera uma personagem; uma voz de altura aguda cria um corpo, etc.

Apêndice 6

Glossário musical

O presente Glossário pretende ser um guia de esclarecimento sobre os termos musicais tratados ao longo do texto desta investigação. Foram baseados em diferentes fontes bibliográficas, incluindo dois dicionários musicais, *Grove Music Online* (2001), *Dicionário Oxford de Música* (Kennedy, 1994). Outras referências complementam as definições: *O Som e o Sentido* (Wisnik, 1989), *Atlas de Música II* (Michels, 2007), *Teoría de la Música* (Riemann, 2005), *Elementos da Linguagem Musical* (Kiefer, 1973), *O Ouvido Pensante* (Schafer, 1991), *Teoria da música* (Zamacois, 2015) e *Uma paixão Humana* (Levitin, 2013).

Acorde: qualquer combinação de notas executadas simultaneamente.

Agógica: deriva do substantivo masculino grego = aquele que guia, condutor; derivado do verbo guiar, conduzir. O termo foi introduzido por H. Riemann (1849-1919) em sua obra *Musikalische Dynamic und Agogik* (1884) para indicar as variações no tempo e no ritmo da música. A agógica é considerada um elemento essencial para uma interpretação expressiva. Os acentos agógicos atuam sobre o andamento da música e indicam, na partitura, as alterações na velocidade, em termos italianos e grafados abreviadamente. Aplicadas na partitura musical podem indicar:

1. A aceleração no andamento:

accelerando, affretando, stringendo, stretto;

2. O retardamento no andamento:

ritardando, ritenuto, allargando, rallentando;

3. O retorno do andamento:

a tempo, tempo primo, lo stesso tempo;

4. A suspensão do andamento:

ad libitum, senza tempo, etc.;

5. Ou ainda a flexibilização do andamento dentro do compasso:

rubato.

Alturas: frequência real de uma nota particular e a sua posição relativa na escala musical – dó, ré, mi.

Anacrusa: sílaba não acentuada do princípio de uma linha poética, ou nota ou conjunto de notas não acentuadas que iniciam um trecho musical antes do primeiro tempo forte.

Andamento: se refere à velocidade de execução de uma peça musical. É escrito no canto superior esquerdo da partitura, no início da música ou trecho musical. Os andamentos podem ser classificados em três tipos: Lento (exemplo: *lento*, *adagio*, *larghetto*), Médio (exemplo: *andante*, *sostenuto*, *animato*) e Rápido (*allegro*, *vivace*, *presto*). Atualmente, o metrônomo é o instrumento mais usado para indicar com exatidão o andamento da peça musical em batidas por minuto (*bpm*) e os termos em italiano indicam o Caráter de uma peça.

Articulação e Fraseado: *Grove Music Online* (2001):

A separação de notas sucessivas umas das outras, individualmente ou em grupos, por um performer, e a maneira pela qual isto é feito. O termo *fraseado* implica uma analogia ou sintática linguística, e desde o século XVIII essa analogia tem sido constantemente invocada ao discutir o agrupamento de notas sucessivas, especialmente em melodias; o termo *articulação* refere-se principalmente ao grau em que um intérprete destaca notas individuais umas das outras, na prática (por exemplo, em *stacatto* e *legato*). Em geral, a articulação e o fraseado representam algumas das principais formas em que artistas e, conseqüentemente, os ouvintes podem fazer *sentido* de um fluxo indiferenciado de sons. (p. 1769)

A articulação é a forma como se dá o ataque às notas. Algumas expressões são: o *staccato* (execução das notas de forma destacada), *legato* (execução das notas de forma ligada), *legatissimo* (muito ligada), *riforzando* ou *sforzando* (reforçando o som), *forte piano* (forte e imediatamente piano), *pesante* (pesada a execução e o movimento), *non legato* (sem ligar as notas).

Caráter: De forma ampla, define as escolhas expressivas do intérprete e do compositor. Influencia o restante das estruturas musicais de uma peça, como o ritmo, a melodia, a forma e a harmonia. Antes da invenção do metrônomo, o andamento era estabelecido por expressões em italiano, como *Grave*, *Largo*, *Allegro*, que determinavam os valores aproximados de velocidade. Estas expressões, hoje, embora ainda sejam utilizadas para indicar a velocidade da peça, se referem mais ao seu Caráter.

Coda: do italiano, cauda. Originalmente a seção acrescentada ao fim de um andamento, funcionando mais como encerramento do que desenvolvimento da música.

Compasso: divisão métrica de uma peça musical. Apresenta regularidade de alternância de tempos fortes e fracos.

Composição: pôr em conjunto em papel de música ou improvisando, num instrumento ou voz, sons e ritmos, melodias e harmonias, dando-lhes uma forma completa. O estudo acadêmico divide-se em: harmonia, contraponto, instrumentação e forma.

Consonância/Dissonância: a teoria tradicional da música distingue os intervalos e os acordes nas categorias consonantes (agradável) e dissonantes (desagradável). A

Dissonância é um som discordante num conjunto de duas ou mais notas percebido como rugosidade ou tensão tonal. Seu antônimo, a consonância, apresenta sons ou a combinação de sons que produzem sensação de equilíbrio ou repouso. Na música moderna, a atonalidade e a música eletrônica tornaram essa distinção menos marcada, considerando como sons consonantes aqueles que antes não eram.

Contraponto: do latim, *nota contra nota*. Várias vozes independentes e autônomas que soam simultaneamente e são combinadas de acordo com um sistema de regras. No período Barroco foi aplicado à arte da fuga (exemplo: J.S. Bach). No século XX, a polifonia pode ser vista como um corolário da diminuição da importância da harmonia tonal.

Da capo: expressão italiana. Voltar ao início do trecho musical.

Dinâmica: do grego *dynamus* (força, poder, potência). É o grau de *força*, ou intensidade aplicada a uma nota ou trecho musical (soar mais forte ou suavemente), de acordo com as indicações do compositor. Faz parte dos parâmetros expressivos da execução de uma obra musical pelo intérprete ou compositor. Encontram-se na pauta, expressas em termos italianos abreviados. Citando alguns termos: *fortississimo* ou *tutta forza* (*fff* – o som mais forte possível), *forte* (*f* – forte), *mezzo forte* (*mf* – meio forte), *mezzo piano* (*mp* – meio suave), *piano* ou *sotto voce* (*p* – suave), *pianissimo* (*pp* – muito suave), *pianississimo* (*ppp* – mais suave possível). Há também as variações progressivas, como o *crescendo* e o *decrescendo*. Todos estes sinais são ferramentas do compositor para guiar o intérprete a uma execução expressiva.

Dodecafonismo: sistema de composição no qual as doze notas dentro da oitava (sete brancas e cinco pretas) são tratadas igualmente numa relação em que nenhum grupo hierárquico de notas predomina, como acontece no sistema maior/menor (sistema tonal).

Forma: a estrutura e desenho de uma composição. Exemplos: binária simples, ternária, binária composta (sonata), forma rondó, etc.

Frase: termo adotado da sintaxe linguística e usado para descrever curtas unidades musicais de diferentes extensões. Pequena seção coerente comparável a uma oração na linguagem falada. Uma frase é geralmente considerada como mais longa do que um Motivo, mas mais curta que um Período.

Fuga: obra contrapontística para um número determinado de partes (instrumentais ou vocais). As vozes entram sucessivamente, uma imitando a outra, a partir da primeira que introduz uma melodia ou frase curta.

Harmonia: estudo das regras de combinação dos acordes com a suas sonoridades e encadeamentos.

Intensidade: amplitude da vibração sonora.

Leitmotiv: motivo condutor.

Melodia: do grego *mel-odia* que, por sua vez, deriva de *melos* e *odé*; a última significa canto enquanto melos é relativo a sucessão melódica de sons, independente do ritmo. A melodia é caracterizada pela combinação (o seu movimento) de sons sucessivos de diferentes alturas (frequências), que formam uma unidade reonhecível.

Métrica/Ritmo: o modo como as notas se agrupam ao longo do tempo – valsa em grupos de três, marcha em grupos de dois ou quatro. Quando ritmo e métrica estão associados, aquele representa o conteúdo, esta o continente.

Metrônomo: criado em 1812, pelo relojoeiro Dietrich Nikolaus Winkel, produto patenteado por Johann Mälzel, em 1816. “É um aparato de relojoaria com um pêndulo cuja longitude se pode variar à vontade graças a um peso móvel ao longo de uma haste e à frente de uma escala, que indica exatamente quantos golpes deve dar o metrônomo por minuto” (Riemann, 2005, p. 44). Ludwig van Beethoven foi o primeiro compositor a indicar marcas de metrônomo nas suas partituras, em 1817. A partir de então, tornou-se possível a padronização de velocidades específicas para a execução musical, destinando-se as expressões até então utilizadas para Andamento a indicações de Caráter.

Motivo: é a menor figura rítmica e melódica autónoma e inteligível que existe, segundo Kennedy (1994, p. 473).

Musicalidade: segundo conceito desenvolvido ao longo deste trabalho, a musicalidade refere-se a um conjunto de elementos musicais que regem a composição da dramaturgia de ator, observável tanto ao nível da Corporealidade quanto da Oralidade e Interioridade.

Orquestra/orquestração: conjunto de instrumentos musicais agrupados em seções homogêneas, por famílias de instrumentos. Orquestração é o modo como se combinam os diferentes instrumentos ao longo do desenvolvimento de uma obra para orquestra.

Partitura: representação gráfica do conjunto de sons e silêncios de uma peça musical. Contém todos os elementos anotados de uma obra.

Pausa: tempos de silêncio representados por sinais específicos na partitura.

Pentagrama: pauta musical, conjunto de cinco linhas paralelas e equidistantes onde se escrevem as figuras musicais.

Polifonia: do grego, significa *muitos sons*. Em oposição à música monofônica, a polifonia é composta por duas ou mais linhas melódicas (vozes ou partes) que soam simultaneamente.

Polirritmia: mais que um ritmo tocado ou cantado ao mesmo tempo.

Pulsção: referência para a organização das relações temporais da partitura, é a unidade fundamental de medida. Pode ser regular ou irregular.

Quiáltera: altera o número normal de figuras de som dentro de um compasso.

Ritmo: refere-se às durações de uma série de notas e à forma como se agrupam em unidades.

Síncope (síncopa em português europeu): fórmula rítmica em que o acento do tempo forte é transferido para o tempo fraco.

Sinfonia: obra orquestral de grandes dimensões.

Sonata: obra instrumental para um ou mais intérpretes, composta de três ou quatro andamentos.

Tessitura: parte da escala sonora de um instrumento ou voz. Indica, numa composição musical, a posição das figuras musicais que prevalece em relação ao âmbito de uma voz ou instrumento.

Textura: a condução das diferentes vozes de uma peça musical, instrumentais ou vocais. Como em um tecido, a música é formada por uma trama de linhas horizontais (melodia, ritmo, texto, percepções de agógica e de dinâmica, cadências, forma) e verticais (harmonia, timbres). A maneira como estes elementos são ordenados entre si definem a textura de uma peça musical.

Timbre: Característica de um som (da voz ou de um instrumento). O que distingue um som de outro mesmo quando soam na mesma frequência (altura) e amplitude (intensidade).

Tonalismo e Atonalismo: A composição tonal é baseada num centro tonal/notas/tons em uma escala de doze notas (uma oitava) ou em outras escalas, como a pentatônica. Consiste em compor usando acordes maiores e menores em torno de um tom fundamental. O sistema tonal desintegra-se progressivamente até ser ultrapassado no século XX pelo Atonalismo, no qual não há centro tonal (as notas funcionam independentemente, sem relação com um centro tonal).

Unidade de tempo: é a nota que representa um tempo do compasso. Teoricamente, qualquer figura musical pode ser empregada para representar uma unidade de tempo, mas na prática geralmente se usa a mínima, a semínima e a colcheia.