

O ENSINO MUSICAL PARA O DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSIVIDADE E COORDENAÇÃO CORPORAL DOS ATORES

MUSIC EDUCATION FOR THE DEVELOPMENT OF EXPRESSIVENESS AND BODY COORDINATION IN ACTORS

Alexandre Cintra Leite Rüger - Faculdade de Música Carlos Gomes)
alexandrerruger@yahoo.com.br

Sonia Regina Albano de Lima - Faculdade de Música Carlos Gomes/
UNESP)
soniaalbano@uol.com.br

Resumo: O presente artigo discute e resume parte do levantamento bibliográfico da dissertação de mestrado de Alexandre Ruger (2007). O levantamento serviu de subsídio na constituição de uma fundamentação teórica para a pesquisa e para a prática pedagógica realizada pelo mestrando nos cursos de sensibilização musical ministrados aos alunos de licenciatura em artes cênicas do IA-UNESP e ao Grupo Teatral *Atrás do Grito*. No levantamento realizado foram citados alguns profissionais da área, entre eles: Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, Klauss Vianna, Jerzy Grotowski, Jacques Copeau; Jacques Lecoq e Etienne-Marcel Decroux. Embora os argumentos dos autores citados não expressem verbalmente a necessidade de uma preparação musical para atores, os mesmos induzem o ator a obter uma formação cênica que promova a criatividade, a expressividade e a abertura de canais perceptivos, habilidades estas que podem ser intensificadas com um trabalho de sensibilização musical.

Palavras-chave: Sensibilização musical; Artes cênicas; Coordenação corporal.

Abstract: This paper summarizes and discusses part of the bibliographical survey of the Master of Arts dissertation by Alexandre Ruger (2007). The afore mentioned survey served as subsidy in the constitution of theoretical grounds for the research and for the pedagogical practice carried out by the master's degree student in the courses of musical awareness for students of Full Teaching Certification in the IA-UNESP, as well as for the Theater Group *Atrás do Grito*. In the carried out survey some professionals of the area were mentioned, among them: Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, Klauss Vianna, Jerzy Grotowski, Jacques Copeau, Jacques Lecoq and Etienne-Marcel Decroux. Although the mentioned authors' argumentation does not verbally express the need for a musical preparation for actors, they induce the actor to obtain a theatrical education which would promote the creativity, the expressiveness and the opening of perceptive channels, skills which can be intensified by means of a musical awareness work.

Keywords: Musical awareness; Theater arts; Body coordination.

O presente trabalho é parte da pesquisa realizada em 2007 no (IA-Unesp¹) a qual não teve a intenção de relatar o trabalho de coordenação corporal e de performance cênica realizado pelos profissionais de teatro, nem revelar a importância que os ensinamentos de Dalcroze tiveram na área de artes cênicas, pois se tratava de uma pesquisa de ação investiga-

tória interdisciplinar produzida em um programa de mestrado na área de música. O objetivo foi demonstrar, a partir das fontes e dos depoimentos coletados de alguns profissionais da área de teatro e de música, os benefícios que um trabalho de sensibilização musical voltado para a percussão corporal traria para os alunos de artes cênicas do IA-UNESP e para o grupo de teatro *Atrás do Grito*. Esse trabalho teve como produto final a encenação da peça teatral *Independência ou Out* que se realizou no SESC-Ipiranga (São Paulo, capital) nos dias 7, 14, 21 e 28 de fevereiro de 2007.

O artigo discute e resume parte do levantamento bibliográfico da dissertação de mestrado de Alexandre Ruger (2007). Discute a importância de um trabalho de sensibilização musical dirigido para atores e estudantes de teatro. Os dois primeiros itens foram publicados em forma de artigo, na Revista *Opus* 13, n. 1, ano 2007, sob o título “O trabalho corporal nos processos de sensibilização musical”. Nesta publicação consta a forma como o corpo humano foi valorizado nos processos de ensino/aprendizagem musical e o quanto o corpo e a mente trabalham integrados nos processos de conhecimento.

Como se tratava de uma pesquisa-ação, o levantamento bibliográfico serviu de subsídio para a constituição de uma fundamentação teórica para a pesquisa, permitindo uma ação investigatória que integrou aspectos teóricos e científicos; o fazer musical dos alunos no curso de Licenciatura em Artes Cênicas do IA-UNESP e dos integrantes do Grupo de teatro *Atrás do Grito*, durante os ensaios da peça *Independência ou Out* e a reflexão do mestrando sobre a própria atividade de docência exercida. Além do levantamento bibliográfico, foram elaborados questionários e seminários com os alunos do IA-UNESP, entrevistas com a educadora musical Enny Parejo, da Faculdade Carlos Gomes, com a Professora de teatro Dr. Carminda Mendes André, do IA-UNESP, com o Professor Iramar Rodrigues, do Instituto Dalcroze de Genebra e com o diretor de teatro Osvaldo Anzolin. Os relatos obtidos pontuaram os diversos capítulos da dissertação, inclusive o referente à discussão dos resultados. O curso ministrado objetivou mais intensamente o desenvolvimento da percussão corporal, com o intuito de auxiliar o trabalho de conscientização corporal e coordenação motora dos envolvidos no processo.

Dando início à narrativa que resumiu o item três do levantamento bibliográfico da pesquisa, observamos que o corpo humano permite ao

homem realizar qualquer atividade mental, física ou psíquica. Em última análise, ele presentifica o indivíduo no universo. De nada adiantaria obter um conhecimento teórico se não houvesse a representação corporal desse conhecimento. É o corpo humano que faz a comunicação do homem com o mundo e é a partir dele que se concretizam os conhecimentos. Dessa forma, o movimento corporal é mais do que uma fonte de manifestações, mas o principal meio de expressão e relacionamento do homem. Ele integra o ser humano em um tempo/espaço delimitado, permitindo a sua manifestação.

Qualquer conhecimento deve ser corporificado e é nessa perspectiva que a educação desenvolveu linhas de ação que privilegiam um aprendiz que trabalha simultaneamente o corpo e a mente. Gardner, ao falar de inteligências múltiplas relacionadas ao fazer artístico, declara:

O esnobismo em relação ao uso do corpo reflete a separação cartesiana entre corpo e mente, e a concomitante degradação de processos que parecem não mentais, ou menos mentais do que outros. No entanto, a neurociência contemporânea vem procurando eliminar esta separação e documentar a cognição envolvida na ação e, também, na emoção. (2001, p. 120)

Sob uma perspectiva cênica, o corpo pode expressar a perfeição ou as carências técnicas de um ator. É importante, portanto, que este profissional tenha uma boa consciência corporal, uma vez que no palco ele está constantemente atuando com a voz, a postura, os gestos e os movimentos. O corpo, na verdade, é o elemento de comunicação do ator com o público².

Hoje, no meio teatral, existe uma busca pelo ator completo, aquele que dança, canta e interpreta. Para esse profissional o mercado de trabalho cria oportunidades que se estendem nos musicais e nas peças teatrais que atuam com a música e a dança, ou, até mesmo, em papéis que necessitam uma boa percepção rítmica. Como exemplo temos as cenas que dependem de ações coordenadas entre uma sonorização e a fala do ator. Nesses casos, a sua formação musical interfere diretamente na vida profissional, destacando-se mais aqueles que possuem algum tipo de sensibilização musical, ou que trabalham com a dança.

Alguns profissionais do teatro têm descrito a importância de se trabalhar uma movimentação corporal consciente para se obter melhor performance em palco. Dentre eles, Konstantin Stanislavski (1891-1928), ator

e dramaturgo; Antonin Artaud (1896-1948), poeta, ator, roteirista e diretor de teatro francês; Klauss Vianna (1928-1992), ator e coreógrafo; Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor teatral polonês; Jacques Copeau (1879-1949), escritor, diretor, ator e professor; Jacques Lecoq (1921-1999), teórico e professor de teatro e Etienne-Marcel Decroux (1898-1991), ator de teatro, de cinema e mímico. A partir de seus depoimentos vamos observar que um trabalho de sensibilização musical poderia auxiliar ainda mais os atores e estudantes de artes cênicas.

Parte dos cursos técnicos de formação de atores desenvolve questões mais pertinentes à expressão vocal e ao canto, do que disciplinas voltadas especificamente para a sensibilização musical, como a percepção rítmica, o desenvolvimento da coordenação motora e o desenvolvimento da criatividade por meio do improviso musical. Esse trabalho pedagógico poderia auxiliar o aluno a obter maior coordenação motora, melhor expressividade, melhor senso rítmico, suavidade no gestual e abertura dos canais perceptivos.

Carmina Mendes André, professora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas do IA-UNESP na disciplina *Jogos Teatrais*, revela, em entrevista editada, os motivos pelos quais convidou o professor Alexandre Ruger a ministrar aulas de música para os alunos de artes cênicas. Ela declara que desde o início não era seu interesse criar um curso de extensão no programa, que ensinasse música sob uma perspectiva eminentemente performática. Ela pretendia um ensino mais voltado aos interesses cênicos, pois considerava inapropriado um trabalho vocal para atores da maneira como é dado nos cursos de formação musical.

[a] técnica que ainda se usa para o desenvolvimento da voz do ator é a técnica do canto clássico. Eu não sei porque, mas eu acho que essa técnica não satisfaz a necessidade do ator, porque o ator precisa ser um intérprete. [...] Então, é a mesma coisa que aprender uma única técnica para falar, e daí, todos os textos – de Shakespeare a Bob Wilson, vão ser daquele jeito. Eu sinto uma dificuldade na formação musical do ator brasileiro. Eu acho, que na verdade ele não tem uma formação musical. [...] e quando consegue qual é o modelo? O modelo é o da Broadway, quer dizer, aquele ator que consegue dançar e cantar. (RÜGER, 2006)

Continuando a sua entrevista, ela fala dos vícios que essa técnica de canto traz para o ator:

[e]u acho que o ator cantor deve ir por um outro viés. Por exemplo, o Brecht tinha uma visão muito interessante sobre o canto do ator. Para ele o canto do ator era parte da cena, era um elemento de expressão, era um discurso. Dessa maneira o ator usa a música como um elemento de expressão da cena, diferente de um ator que canta. Esse expressa muito mais um virtuosismo do que um complemento (para a cena). [...] todas as coisas que eu vejo de teatro vão mais para esse lado da Broadway – é difícil você encontrar uma proposta musical mais orgânica, acho que pela própria falta de informação. Parece que os músicos são impenetráveis. Temos a sensação de que a música é tão difícil e o ator é tão desafinado... – ele sempre se sente desafinado. Pode até ser, mas eu acho que a música é muito mais que isso. (RÜGER, 2006)

O Professor Iramar Rodrigues também revela em sua entrevista a importância de um ensino musical dirigido para as artes cênicas. Nesse sentido, certos ensinamentos de E. Dalcroze poderiam auxiliar os atores a desenvolver melhor a percepção e conscientização corporal, já que algumas muitas dessas práticas são comuns às duas áreas:

[A] declamação teatral tem um ritmo próprio. Se você olhar as obras de teatro clássico – Molière, grandes clássicos do teatro francês e alemão – são obras de arte no sentido rítmico puro, mas está tudo ligado à gestualidade. A gestualidade é a maneira de sentir o que os atores estão verbalizando. Isto que é importante. [...] O estímulo do trabalho corporal e da pedagogia Dalcroze está primeiramente em formalizar um equilíbrio interno da expressão da pessoa – que ela se encontre na sua possibilidade, no seu equilíbrio, na sua respiração, no seu mecanismo de expressabilidade e sensibilidade – para depois utilizar esta força, pois a rítmica de Dalcroze não é uma finalidade, é um meio somente. Não quero dizer que todo mundo que fez a rítmica de Dalcroze vai ser um grande ator ou um grande cantor. A rítmica é simplesmente um meio para que o ator possa se afirmar – afirmar as qualidades interiores e melhorar alguns defeitos, pois todos os artistas têm problemas de corporalidade, problemas de respiração, problema de voz, de fonética, motricidade. E aí vai longe... (RÜGER, 2006)

Tanto K. Stanislavski como A. Artaud vêem a importância de o ator trabalhar intensamente a sua parte corporal sob as mais diversas modalidades, no entanto, eles não se reportam à música como uma ferramenta auxiliar. Stanislavski em seu livro *A preparação do ator* (1964) declara que o trabalho corporal de um ator deve ser feito de forma consciente, com possibilidades para desenvolver a organização espaço-temporal, as bases físicas de rendimento como a força, a resistência, a flexibilidade, e ainda, com a possibilidade de executar atividades que auxiliam a *abertura dos canais*

da percepção e da criatividade, mas não destaca a música como elemento fundamental nesta preparação.

Antonin Artaud acredita que o ator governa suas emoções por meio do domínio técnico do corpo e da voz. A sua concepção cênica baseia-se nos princípios corporais de reconhecimento: “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva, que corresponde às localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1999, p. 151). A respiração, por exemplo, pode fazer o corpo expressar um sentimento específico de acordo como seu ritmo ou andamento e isso deve ser treinado.

Habilidades como essas podem ser plenamente trabalhadas em um curso de sensibilização musical que tenha como meta o desenvolvimento do pulso interno e coletivo, o equilíbrio rítmico do corpo e da respiração e a forma lúdica da música expressar o gestual corporal e emocional do ator.

Klauss Vianna criou um método próprio voltado para a corporalidade expressiva de atores e bailarinos. Partindo da eutonia ele trabalha o descondicionamento muscular por meio da conscientização corporal, permitindo o questionamento e a percepção dos gestos, os movimentos humanos em sua profundidade, suas aplicações anatômicas, funcionais, emocionais, psicológicas, afetivas e espirituais (VIANNA & CARVALHO, 1990).

Aqui é bom rememorarmos os ensinamentos da pedagoga musical Violeta Gainza ao mencionar a importância de uma sensibilização musical vinculada à uma conscientização corporal salutar:

A música ocasionalmente está associada à natureza espiritual do homem, isso não impede que os aspectos corporais sejam cruciais à esta por ser o corpo o encarregado de materializar e transformar em sons, o pensamento e os sentimentos do compositor. [...] A atuação corporal de um intérprete se reflete no som: tanto suas virtudes e capacidades técnicas como seus vícios e dificuldades corporais podem ser vistos, mas também podem ser escutados pela música que se produz³. (GAINZA, 2003, p. 68-69)

Murray Shafer, igualmente, valoriza um trabalho musical que leva em conta o corpo humano inteiro assim como a revificação dos senso-receptores. A citação que se segue demonstra a importância de integrarmos todos os sentidos no aprendizado musical:

O que temos diante de nós é bem claro. Devemos revivificar os senso-receptores que estão atrofiados, procurando descobrir novas formas de arte que envolvam maneiras novas e estimulantes. Precisamos achar o fator de união das formas de arte, para alcançar uma síntese mais elevada. Que as brincadeiras das crianças sejam nosso modelo. Enquadrá-las nas formas de arte conhecidas seria um inúmero exercício de taxonomia. Existe aí, entretanto, um princípio unificador, uma integridade de intenção e ação. O que procuramos hoje é sobretudo uma expressão natural. A arte oficial é artificial. É preciso inventar e chegar a novas formas de arte, na esperança de que essa integralidade, jamais ausente nas brincadeiras das crianças, possa voltar a todos nós. (SCHAFER, 1991, p. 337)

Um trabalho de sensibilização musical voltado para o ator faria com que ele valorizasse mais intensamente as sensações, reconhecesse alguns mecanismos internos desprezados, propiciando-lhe uma consciência corporal mais lúdica, mais prazerosa.

Stanislavski, citando o diretor de teatro Tórstov, revela como os atores, em um processo de ensaio, apreendem o conceito tempo-ritmo:

Sem criticar com muito antagonismo qualquer fórmula científica, – prosseguiu Tórstov – creio que, no momento enquanto vocês ainda não experimentaram em vocês mesmos os efeitos do tempo ritmo, essas fórmulas terão pouca utilidade prática para vocês.

– E, até pelo contrário, uma atitude intelectual é bem capaz de impedi-los de apreciar com a devida facilidade e despreocupação o tempo ritmo em cena, de jogar com ele como com um brinquedo. E, no entanto, é justamente isto o que devem fazer com ele, sobretudo nas primeiras fases. (STANISLAVKI, 1976, p. 198)

Stanislavski utilizava de forma crítica o método Dalcroze no treinamento de ator, fazia ginástica rítmica com seus alunos e exigia que o discípulo tivesse consciência física do movimento contínuo de energia ao longo de uma rede de músculos. Esses fatos revelam ainda mais a importância de se trabalhar o pulso interno e coletivo dos estudantes de artes cênicas em um trabalho de sensibilização musical. Ele também destaca a importância de se adotar a subdivisão da contagem durante um movimento, para torná-lo mais fluente, prática muito utilizada pelos professores de percepção musical e pelo mestrando durante os ensaios da peça teatral:

– É estranho, será que a simples enunciação da contagem influencia a maciez do erguer ou cair do braço? É claro que o segredo não está nas palavras, mas na atenção fixada na direção da nossa corrente de

energia. Quanto menores forem as frações de cada batida, quanto mais frações forem comprimidas em cada compasso, preenchendo-o, mais contínua será a linha de atenção que acompanha cada minúscula moção do fluxo de energia. À medida que o compasso vai sendo dividido em frações ainda menores, à medida que ele vai tornando mais compacto, a linha de atenção e o movimento da energia tornam-se mais constantes e daí, também, o do braço. (STANISLAVSKI, 1976, p. 79)

Não é necessário intuir o quanto a percepção rítmica nos processos de sensibilização musical é desenvolvida a partir do fracionamento de um pulso dado. Isso gera células rítmicas que podem ser distribuídas por ações de partes do corpo, como batidas de pé, palmas, movimentos labiais, etc.

A plasticidade do movimento corporal processa-se por meio de uma corrente interior ininterrupta de energia, coordenada com as batidas compassadas do tempo e do ritmo. Essa sensação interior da energia passando pelo corpo chama-se senso de movimento. Como afirma Stanislavski (1976, p. 83), a plasticidade exterior baseia-se no nosso senso interior do movimento da energia, o que pode ser entendido como se o desenvolvimento do pulso e a sua contagem ajudassem a movimentação gestual a se tornar mais consciente e expressiva.

Esse senso de movimento de Stanislavski pode ser comparado ao sentido cinestésico do bailarino Laban. Para ele, o sentido cinestésico é “o sentido mediante o qual percebe-se o esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço” (RENGEL, 2005, p. 100).

Assim como Stanislavski, J. Grotovski também destaca a importância de uma organicidade de movimentos e a importância de se adotar movimentos corporais mais comedidos:

O teatro exige movimentos orgânicos. [...] No entanto, ninguém deve esquecer de eliminar tudo que é supérfluo. O estoque deve conter não somente os movimentos, mas, de preferência, os elementos que compõem tais movimentos. (GROTOWSKI, 1992, p. 164)

Ao tratar de organicidade, Burnier, um estudioso do movimento corporal no teatro, lembra as palavras de Thomas Richards (aluno e assistente de Grotowski):

Se observo um gato, noto que cada um de seus movimentos está no seu devido lugar, pois o seu corpo pensa por si. No gato não há uma mente discursiva a bloquear a reação orgânica imediata, a fazer obstáculo. A

organicidade poderia encontrar-se também no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que está fazendo o próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensar velozmente e dizer ao corpo o que fazer e como. Disso deriva um modo de mover-se quebrado e desconexo. Mas se olharmos um gato, veremos que todos os seus movimentos são fluidos e conexos, até os rápidos. Para que um homem possa chegar a tal organicidade, a sua mente deve aprender o modo justo de ser passiva, ou aprender a ocupar-se só de sua própria tarefa, retirando-se do meio, de maneira que o corpo possa pensar por si. (BURNIER, 2001, p. 53)

Grotowski afirma que para o corpo estar mais disposto ao movimento, com mais versatilidade e aberto às novas possibilidades é necessário uma fuga aos modelos e condicionamentos. Vê-se a importância da liberação dos movimentos em favor da superação dos limites e modelos gestuais, buscando-se obter maior criatividade:

Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: “Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare?” Pois estas são as perguntas usualmente feitas. Em vez disso, devemos perguntar ao ator: “Quais são os obstáculos que lhe impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?” Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e isto é o mais importante de tudo – no contato humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo. (GROTOWSKI, 1992, p. 180)

Na verdade, a comunicação é um valor que a música pode realizar enquanto arte, mas ela não se realiza da maneira como se processa na linguagem verbal e nem de forma integral (FUBINI, 1994, p. 14). Suzanne Langer vê a música com uma significação intraduzível, desprovida de vocabulário e embora não possa representar nada além dela mesma, possui formas musicais com propriedades que permitem o seu uso simbólico:

[a música] pode ser um símbolo apresentativo e apresentar experiência emotiva por meio de formas globais que são indivisíveis como os elementos do claro-escuro. Esse modo de ver já foi de fato sugerido. [...] Mas parece peculiarmente difícil a nossas mentes literais apreender a idéia de que algo possa ser *conhecido* que não possa ser *denominado*. [...] É justamente porque a música não possui a mesma terminologia e o mesmo padrão [da linguagem], que ela se presta à revelação

de conceitos não-científicos. Traduzir “os sentimentos mais comuns, como amor, lealdade ou ira, de maneira não ambígua e distinta”, seria meramente duplicar o que as denominações verbais fazem bastante bem. (LANGER, 1971, p. 231)

Grotovski fala sobre essa comunicação ao admitir que existe uma musicalidade na representação do ator, nos seus gestos e na sua linguagem. A importância do ator no palco está em sua ação:

A eliminação dos elementos plásticos que possuem vida própria (isto é, que representam algo independente da ação do ator) conduziu à criação pelo ator dos objetos mais elementares e mais óbvios. Pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessionário, um pedaço de ferro em ser animado, etc. A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação em si se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrechoque de objetos. Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem. (GROTOWSKI, 1992, p. 18)

Essa citação revela a interrelação que habita as duas linguagens. Para Grotowski, cada gesto pode ter um significado embutido, apoiando ou contrariando o sentido do texto. Ele acredita que o ator pode, por meio de seus gestos, expressar características psíquicas da personagem, expor o seu íntimo e por meio de seus impulsos, exteriorizar seus sentimentos ao público:

O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras. (GROTOWSKI, 1992, p. 30)

Nesta analogia, Grotowski declara o quanto o ator, por meio de sons e gestos, pode expressar sentimentos, o que mais uma vez confirma a existência de uma interrelação profunda entre o corpo e a mente. Isso nos permite afirmar com segurança que um trabalho musical direcionado pode contribuir muitíssimo na exteriorização de um sentimento, de um ritmo oculto, ou de um pulso interno.

Recorrendo-se aos ensinamentos de Fayga Ostrower (1995) percebe-se que as linguagens artísticas se caracterizam por sua inerente sensualidade. Esse fato determina a impossibilidade de tradução direta do vocabulário de uma linguagem para outra. Mas se a transposição é impossível com relação aos elementos componentes, ela se torna possível sob uma perspectiva sintética:

As sínteses, sim, podem ser comparadas entre si, e ainda podem ser transpostas diretamente para as nossas vivências. Porque, ao compararmos sínteses, partimos de uma *analogia de estruturas*. Ou seja: os elementos concretos individuais de uma configuração e as funções específicas que nela desempenham, não são comparáveis a elementos de outra linguagem, porque pertencem sempre a matérias diferentes, mas as *ordenações gerais*, os ritmos e as tensões que regem a estrutura interna, e ainda os resultantes estados de equilíbrio: estes são comparáveis porque constituem *relacionamentos abstratos*. [...] Assim, o ulterior referencial das sínteses é um só, de alcance universal. É o que nos une, seres humanos, permitindo que nos comuniquemos através de linguagens artísticas, ainda que se diversifiquem os mundos culturais. Assim, através de nossa sensibilidade poderemos entender as obras de artes, sem sermos especialistas da linguagem. E mais, podemos vivenciá-las. (OSTROWER, 1995, p. 230-231)

Para a autora as formas expressivas transcorrem simultaneamente em dois níveis distintos e complementares: o nível concreto da matéria específica e o nível abstrato das interligações espaciais:

Se o nível material nos encanta com a sua sensualidade, o abstrato, que é o nível das sínteses globais, nos permite estabelecer uma ponte entre as linguagens. Permite-nos dizer: entendi esta pintura ou esta música ou esta arquitetura, sem necessariamente sermos pintores, músicos ou arquitetos. Pois somos capazes de extrair intuitivamente um conteúdo expressivo – que não precisa ser verbalizado, inclusive porque seria impossível verbalizá-lo – a partir das configurações da matéria e de seu equilíbrio global. Uma outra não exclui a outra: a linguagem em que se cria é específica, mas a visão do mundo é universal. (OSTROWER, 1995, p. 231-232)

Grotowski, por exemplo, recomenda que o ator permaneça consciente de seus recursos corporais, pois é por meio desse trabalho que sua imaginação se desenvolve:

O que é importante é o total compromisso da imaginação de cada um, que deve dar vida e significado não apenas às partes do corpo direta-

mente motivadas, mas também àquelas que não estejam. Por exemplo, durante uma luta entre uma mão e a outra, as pernas devem expressar horror e a cabeça espanto. (GROTOWSKI, 1992, p. 116)

O autor busca uma atuação corporal não mecânica, fazendo com que o ator esteja presente de corpo e alma e o pensamento seja apenas um estímulo para a ação.

Refiro-me ao ponto mais importante da arte do ator: que o ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser, e não apenas um gesto mecânico (e, portanto, rígido) de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico. Nenhum pensamento pode orientar todo o organismo de um ator de forma viva. Deve estimulá-lo, e isso é tudo o que um pensamento pode realmente fazer. Sem compromisso, seu organismo pára de viver, seus impulsos crescem superficialmente. Entre uma reação total e uma reação dirigida por um pensamento, há a mesma diferença que entre uma árvore e uma planta. Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar “um movimento da alma”; deve realizar este movimento com o seu organismo. (GROTOWSKI, 1992, p. 97)

A não utilização do gesto mecânico é de extrema importância não só no teatro, como também na música. Vale lembrar que um bom trabalho de sensibilização musical permite ao aluno uma movimentação corporal mais ritmada, mais objetiva, porque trabalha com a percepção do tempo, da energia do movimento e do espaço, além do mais, permite um contato maior do indivíduo com o seu pulso interno e suas emoções.

Grotowski também expressa a importância do ator desenvolver um movimento corporal introjetado com o seu interno para obter maior expressividade cênica:

Todo o nosso corpo deve se adaptar a cada movimento, por menor que seja o movimento. Todo o mundo deve seguir seu próprio caminho. Nenhum exercício estereotipado deve ser imposto. Se pegarmos uma pedra de gelo no chão, todo o corpo deve reagir a este movimento e ao frio. Não só as pontas dos dedos. Nem somente a mão, mas todo o corpo deve revelar a frieza deste pequeno pedaço de gelo. (GROTOWSKI, 1992, p. 163)

O professor, nesses casos, deve agir de forma a facilitar esse processo, sem moldá-lo em definitivo, mas sim, ajudar na descoberta e superação de todos os obstáculos e dificuldades corporais que o aluno possua.

O trabalho musical que desenvolve a movimentação corporal utilizando várias partes do corpo de forma simultânea pode ajudar a superar esses obstáculos. Por exemplo, podemos trabalhar um *ostinato*⁴ rítmico com o pé e outro com a mão de forma lúdica, utilizar jogos de improviso, imitações rítmicas e o trabalho de percussão corporal. Essas ações buscam na verdade, uma independência entre os membros inferiores e superiores objetivando melhor coordenação motora. É um trabalho coletivo que não menospreza o pulso interno de cada aluno, as interrelações corporais, a voz, a respiração e que se processa sob uma perspectiva eminentemente prática.

Todas estas coisas – voz e expressões do corpo – devem ser aprendidas individualmente por cada um de nós. Portanto, torna-se necessário um exame geral, diário, de tudo o que se relaciona com o nosso corpo e a nossa voz. O professor ou assistente só deve intervir quando aparecem as dificuldades. Ele não deve nunca interromper o processo individual enquanto apresenta ótimas possibilidades de adquirir resultados; e jamais deve tentar modificá-lo. O processo natural fisiológico – respiração, voz, movimento – nunca deve ser restringido ou obstruído por sistemas e teorias impostos. (GROTOWSKI, 1992, p. 155)

A importância de um corpo bem preparado por parte do ator é destacada por Grotowski como uma necessidade a ser suprida por meio de muito trabalho e desenvolvimento de exercícios.

Tornou-se óbvio, neste exercício, que nossos estudantes de teatro não tinham suficiente preparo físico. Além do mais, provou-se que é necessário levar mais em consideração as condições físicas dos nossos atores e dedicar mais tempo a isto. Não basta saber cair de uma escada sem se ferir. Isto é apenas um problema de acrobacia, e pode ser feito por qualquer pessoa mais ousada. O problema real consiste em adquirir uma técnica firme de movimento que permita controlar até o menor movimento em cada detalhe. Como é embaraçoso ver um ator caminhar de joelhos com uma careta no rosto e as juntas estalando! (GROTOWSKI, 1992, p. 157)

Com essa afirmativa evidenciamos o seu interesse no preparo físico do ator⁵. Ele, entretanto, não pensa na linguagem musical como um meio auxiliar para estimular a movimentação corporal, a criatividade, a expressividade e a suavidade do gestual, fato que demonstra o quão inusitado pode se apresentar um trabalho de conscientização corporal pelas vias da sensibilização musical.

Jacques Copeau também acredita na importância de um movimento corporal natural e orgânico para o ator, valoriza nos seus ensinamentos a autenticidade da criança e utiliza os jogos infantis não apenas para desenvolver habilidades como a criatividade e a imaginação, mas, principalmente, para redescobrir esta autenticidade infantil perdida na fase adulta, que está mais conectada com as fontes orgânicas:

O método deve seguir o desenvolvimento natural do instinto para o jogo na criança, incentivando isto, dando-lhe os pontos focais, obtendo os meios para a auto-expressão de acordo com seu gosto, imaginação e necessidade para o seu entretenimento. (Apud EVANS, 2006, p. 62)⁶

Sua didática pretende descondicionar o aluno dos bloqueios emocionais e corporais adquiridos pelo ator na fase adulta. Ele procura trazer para os alunos, o imaginário, a pureza e a autenticidade infantil.

Nos cursos de extensão ministrados pelo ex-mestrando no IA-UNESP para alunos de artes cênicas, os jogos e as brincadeiras de roda foram muitíssimo utilizados e tiveram a mesma intenção pedagógica. Todo o trabalho de docência teve um cunho lúdico e privilegiou mais a linguagem musical na sua semântica do que propriamente a sua sintaxe. As paisagens sonoras criadas em sala de aula plasmaram o espaço e a sonoridade local. A improvisação⁷ também contribuiu para o descondicionamento dos bloqueios corporais, inspirada por vários tipos de timbres, células rítmicas, imitação, adição de sons sobrepostos, etc. A busca por uma economia gestual também foi uma tônica do trabalho, pois o gesto desnecessário dificulta a execução de exercícios em andamentos mais rápidos. O mestrando não procurou na sua docência passar técnicas prontas, mas sim, trabalhar e desenvolver a musicalidade dos alunos por meio de exercícios corporais que despertaram a melhor coordenação motora, a criatividade e a expressividade. Durante as aulas o erro foi tratado como um material reciclável. Muitos deles propiciaram a realização de novas atividades e de novas improvisações. Tal atitude foi ancorada nos ensinamentos de Schafer: “Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos [...]. Ensinar no limite do risco. [...] Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.” (SCHAFER, 1991, p. 277-278).

Copeau, também com o intuito de criar no ator um corpo expressivo, utilizou alguns exercícios que trabalham com o ritmo interior do indivíduo:

Primeiramente nós devemos dar-lhe um corpo obediente. Então por meio de exercícios corporais desenvolve-se o conceito de ritmo interior [...] Inicialmente os estudantes de Copeau vestiram meias compridas em suas cabeças cobrindo seus rostos – isto obscureceu parcialmente suas características faciais, restringindo a eficácia de todas as expressões faciais. Forçou também o estudante a focalizar mais atentamente os efeitos dramáticos de sua postura e de seu movimento.⁷ (Apud EVANS, 2006, p. 65 e 136)

Isto era feito antes de iniciar o treino da máscara neutra. Nessa atividade o ator deveria manter um rosto relaxado, natural e em estado de calma para purificar e simplificar os gestos e movimentos e dar a eles, densidade e significância, trabalhando mais a expressão física do que a facial, a relação entre imobilidade e ação e as ações físicas simples, como andar e sentar (EVANS, 2006, p. 135-136). Uma atividade musical similar pode ser realizada, privilegiando nos exercícios, certos sentidos em detrimento de outros. A visão pode ser anulada com o fechamento dos olhos, enquanto a escuta e o tato tentam satisfazer a falta deste sentido momentaneamente anulado.

O mímico e professor de teatro J. Lecoq adaptou a máscara nobre de Copeau, dando-lhe o nome de máscara neutra. Ele dizia:

Vestir a máscara neutra incentiva estudantes a encontrar uma economia pura dos movimentos, os quais são organizados por padrões sociais ou hábitos externos, e que os convida explorar um relacionamento sensual e físico com o mundo e seus assuntos.⁸ (Apud MURRAY, 2003, p. 73)

Murray afirma que Lecoq não se preocupava em equipar seus alunos com habilidades técnicas do teatro já existentes. Suas aulas funcionavam mais como laboratórios. Acreditava que nenhum livro poderia substituir ou ser melhor que o trabalho criativo e prático, por isso foi chamado por muitos de anti-intelectual. Ensinava seus alunos a aprender pela ação, afirmando que o aprendizado só tinha sucesso na integração mente e corpo, uma vez que estes não estão separados e fazem parte de um todo: “o

estudante retém na memória, física e mental, o seu nível de atuação e será capaz de usar isso posteriormente” (Apud MURRAY, 2003, p. 50).

Deduz-se que a partir do momento em que o corpo executa gestos determinados para obter determinados ritmos, a mente pode entender racionalmente algo já encarnado e vivenciado pelo corpo. Os chamados circuitos físicos no corpo do ator revelam uma significativa introspecção do papel psicológico da memória da musculatura do corpo no ator. Para eles, LECOQ dá o nome de *le dépôt*, ou seja, o corpo conquista uma memória física para ser utilizada quando for preciso (Apud MURRAY, 2003, p. 54). Burnier, adotando o mesmo entendimento, assim se expressa: Um detalhe importante tem a ver com o termo *corporificado* que usamos. Só podemos *sentir* algo na medida em que esta coisa *sentida* se transformar em corpo, em micro ou macrotensões musculares, e temos acesso a esta informação por meio de um dos nossos *sentidos*, no caso específico o tato, não o da pele, mas o tato interior dos músculos (BURNIER, 2001, p. 39).

Questões pertinentes ao movimento corporal como o tempo, o espaço e o ritmo de uma ação podem definir um rico conteúdo de expressões cênicas. Burnier assim descreve:

A percepção de Laban do tempo do movimento nos é muito útil, pois nos ajuda a distinguir o *tempo do movimento do ritmo* da ação, ou até mesmo o próprio movimento. O tempo seria a duração (rápida ou lenta) do movimento, ao passo que o ritmo seria a sua pulsação no tempo. Já o espaço, que segundo Laban pode ser direto ou indireto, significa o itinerário, ou seja, o percurso desse movimento. (BURNIER, 2001, p. 44)

Burnier utiliza exercícios de imitação para desenvolver o movimento corporal, prática muito adotada nos cursos de sensibilização musical e que foi empregada pelo mestrando durante as aulas:

A *imitação*, o que mais tarde chamei de “mímesis corpórea”. Trata-se de um processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos predeterminados, decorrentes de estudos das ações de certos tipos de pessoas com características específicas. (BURNIER, 2001, p. 62)

Outras propostas pedagógicas podem ser utilizadas tanto pelos professores de teatro, quanto pelos educadores musicais. Percepção, cria-

tividade, imitação, coordenação motora, expressão e gestualidade, interação sob diferentes perspectivas em cada uma das áreas, trazendo benefícios consideráveis.

Oswaldo Anzolin, diretor do Grupo Teatral *Atrás do Grito* fala desses benefícios, ao avaliar o trabalho musical realizado pelo mestrando na peça *In dependência ou Out* produzida entre 2005 e 2007, com estréia oficial ocorrida no dia 07 de fevereiro de 2007, no SESC – Ipiranga:

Achei muito interessante, pois um dos elogios que recebemos pelo espetáculo, foi justamente a respeito da expressão corporal dos atores, da movimentação que era feita de uma maneira não realista. (os atores no palco simulavam estátuas por meio de uma movimentação corporal rígida). O trabalho de percussão corporal somou muito na questão da expressão corporal, por que querendo ou não, o movimento com o corpo é muito expressivo, então, além da música ser ouvida pelo público, ela também era vista pelo público pelos movimentos dos atores no palco. Isso de certa maneira, deu um enriquecimento às cenas e às imagens, já que o espetáculo era muito mais calcado na imagem do que em qualquer outra coisa – mais até do que no texto que não era pré-estabelecido – trabalhávamos em cima da imagem proposta.

A percussão corporal foi um acréscimo à própria imagem, enquanto também tínhamos a necessidade de sonorizar a peça. Quando não se tem um som na peça, fica um vazio, um buraco sem vida, mas com a percussão além de termos a imagem, tínhamos o som cobrindo esses buracos, de uma maneira simples, e a simplicidade é o mais difícil de conseguir, por que um som mecânico, seria o mais fácil de fazer, é o que a maioria faz – é só apertar a tecla *play*. Mas não chegaria nem perto do que ganhamos com este som ao vivo, que transformou os atores em músicos em cena, sem saberem quase nada de música sob o ponto de vista tradicional. (RUGER, 2007)

O texto evidencia a importância do trabalho de sensibilização musical desenvolvido pelo mestrando. Ele permitiu melhor conscientização corporal, auxiliou a desbloquear tensões corporais, a exteriorizar o emocional interno e externo, aprofundou os níveis de percepção, contribuiu para a melhor expressividade e para a criatividade de um gestual cênico mais consciente, trabalhou contextos musicais sob uma perspectiva lúdica, permitiu desenvolver nos alunos uma escuta mais ativa. A integração mente/corpo também foi vivenciada de maneira a deixar o processo intelectual como uma consequência do trabalho corporal.

Dessa forma, mesmo considerando que os profissionais de teatro citados não veicularam de forma específica uma metodologia que desenvolva expressamente a importância de um trabalho musical voltado para os atores, a

realização deste estudo beneficiou sensivelmente a *performance* dos integrantes, contribuindo positivamente para o desenvolvimento da coordenação corporal, da expressividade gestual e para a abertura dos canais perceptivos. Não obstante, o levantamento bibliográfico realizado, permitiu agregar à prática docente um embasamento teórico salutar, corroborando ainda mais a importância da pesquisa nos processos de ensino/aprendizagem.

Notas (conferir as notas com a numeração no texto!)

- ¹ O texto é parte da dissertação de mestrado intitulada “A Percussão corporal como proposta de sensibilização musical para atores e estudantes de teatro”, defendida em outubro de 2007, no IA-UNESP, por Alexander Cintra Leite Rüdger. A pesquisa foi orientada pela Prof. Dr. Sonia Albano de Lima.
- ² Etienne-Marcel Decroux, autor de teatro, admite que a movimentação corporal do ator tem uma função comunicativa importante no palco, daí a importância de se trabalhar com o corpo para melhor expressar as intenções cênicas. (Burnier, 2006)
- ³ La música suele estar asociada a la naturaleza espiritual del hombre; sin embargo, los aspectos corporales son cruciales en ésta por ser el cuerpo el encargado de materializar y transformar en sonidos el pensamiento y los sentimientos del compositor. [...] La actuación corporal del ejecutante se refleja en el sonido: tanto sus virtudes y capacidades técnicas como sus vicios y dificultades corporales podrán verse, pero también se escucharán a través de la música que produce.” (GAINZA, 2003, p. 68-69).
- ⁴ *Ostinato* é a repetição sucessiva de determinado padrão na partitura, como no *basso ostinato*. Há *ostinatos* melódicos, como o *pizzicato ostinato* da Quarta Sinfonia de Tchaikovsky e a *Pizzicato Polca*, de Johann Strauss; *ostinatos rítmicos*, como o padrão da caixa clara no bolero de Ravel, e os *ostinatos harmônicos*, que empregam recorrentemente a mesma seqüência de acordes (DOURADO, 2004).
- ⁵ O artigo *A educação física nas artes cênicas* de Couto & Schwartz, trata da preparação física para atores de teatro. No texto consta o resumo de várias entrevistas realizadas com profissionais responsáveis pelo trabalho de preparação corporal de atores: “os entrevistados consideram de grande importância o papel do trabalho físico na preparação do personagem; no entanto, sentem dificuldade nesta aplicação, devido à herança teatral que valoriza a fala em detrimento do trabalho físico” (COUTO & SCHWARTZ, 1995, p. 33).
- ⁶ The method should follow the natural development of the instinct for play in the child, encouraging this, giving him focal points, procuring for him the means for self-expression according to his taste, imagination and need for entertainment (Apud EVANS, 2006, p. 62).
- ⁷ A técnica da improvisação teatral também foi utilizada por Copeau com o intuito de desenvolver a criatividade dos alunos. Ela possibilita a criação de cenas inspiradas por situações dadas pelo professor ou sugeridas pela classe
- ⁸ First we must give him an obedient body. Then one draws out of gymnastics the concept of the interior rhythm [...] Initially Copeau’s students wore stocking over their heads and faces – this partially obscured their facial features, restricting the effectiveness of any facial expressions. It also forced the student to focus more intently on the dramatic effects of their posture and their movement (Apud EVANS, 2006, p. 65 e 136).
- ⁹ Wearing the neutral mask encourages students to find a pure economy of movements which is uncluttered by extraneous social patterns or habits, and which invites them to explore a sensual and physical relationship with the world and its matter.

Referências:

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2001.
- COUTO, Yara Aparecida; SCHWARTZ, Gisele Maria. Revista ARTEunesp, 11: 29-34 **A educação física nas artes cênicas**. Departamento de Educação Física do Instituto de Biociências da UNESP, São Paulo, SP, Brasil, 1995
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- EVANS, Mark. **Jacques Copeau – routledge performance practitioners**. New York: Routledge, 2006.
- FUBINI, Enrico. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 206 p.
- GAINZA, Violeta Hemsy de; KESSELMAN, Susana. **Música Y Eutonía. El cuerpo en estado de arte**. Buenos Aires: Ed. Lumen, 2003.
- GARDNER, Howard. **Inteligência: um conceito reformulado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- LANGER, Susanne K. Filosofia em nova chave. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971. 301 p
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.
- RÜGER, Alexandre C. L. **Entrevista de Carminda Mendes**, em 29 de agosto de 2006. São Paulo. Vídeo. Instituto de Artes da UNESP.
- RÜGER, Alexandre C. L. **Entrevista de Osvaldo Anzolin**, em 18 de março de 2007. São Paulo. Áudio. Instituto de Artes da UNESP.
- _____. **Entrevista de Iramar Rodrigues**, em 16 de agosto de 2006. São Paulo. Áudio. SESC Vila Mariana.
- SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterra-da et al. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- SIMON Murray. **Jacques Lecoq – routledge performance practitioners**. New York: Routledge, 2003.
- STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. 2. ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1976.

_____. **A preparação do ator**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982

VIANNA & Carvalho. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

Alexandre Cintra Leite Rüger - Diretor musical e professor de percussão corporal na peça *In Dependência ou out* do Grupo de Teatro *Atrás do Grito* (2005-2007) e na peça *E é ainda* do Grupo de Teatro *Inquilinos de Mecona* (2006-2007). Mestrando em educação musical pelo Instituto de Artes da UNESP. Bolsista de Iniciação Científica da Fapesp em 2003 e da UNESP em 2000. Atualmente participa dos cursos de capacitação profissional para docentes na Faculdade de Música Carlos Gomes.

Sonia Albano de Lima - Diretora e coordenadora pedagógica dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação *lato sensu* em Música e Educação Musical da Faculdade de Música Carlos Gomes em São Paulo. Professora colaboradora do curso de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP. Doutora em Comunicação e Semiótica, área de Artes - PUC-SP Pós-graduada em práticas instrumentais e música de câmara (FMCG). Especialização em interpretação musical e música de câmara com Walter Bianchi (FMCG). Bacharel em Direito (USP).
