



A LUZ EM CENA

Revista de Pedagogias
e Poéticas Cenográficas


E-ISSN 2764.4669

Sonoridades, Musicalidades e a Biomecânica Teatral na Formação do Ator-Regente: Caminhos Pedagógicos

Morgana Fernandes Martins

Para citar este artigo:

MARTINS, Morgana Fernandes. Sonoridades, Musicalidades e a Biomecânica Teatral na Formação do Ator-Regente: Caminhos Pedagógicos. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2764.4669020420220205>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Sonoridades, Musicalidades e a Biomecânica Teatral na Formação do Ator-Regente: Caminhos Pedagógicos

Morgana Fernandes Martins¹

Resumo

A abordagem deste conteúdo teve como inspiração o pensamento do encenador russo Vsévolod Meyerhold sobre a encenação teatral como uma orquestra e o corpo do ator como instrumento musical. A partir desse impulso, a autora relata a vivência de estudantes estimulados pela investigação da tríade: propriedades sonoras, aspectos de musicalidade e biomecânica teatral de Meyerhold. Essa experiência ocorreu no primeiro semestre de 2016, como parte de pesquisa de doutorado desenvolvida pela autora entre 2013 e 2017 pela UNIRIO. Dentre as três etapas práticas ocorridas durante o desenvolvimento da tese, este artigo descreve a segunda delas: o processo de uma cena-experimento idealizada como uma orquestra musical. Esta pesquisa tem como finalidade a formação do *ator-regente*, autônomo de seus movimentos e compositor da sua dramaturgia cênica.

Palavras-chave: sonoridades; musicalidades; biomecânica teatral; ator-regente

Sonorities, Musicalities And The Theatrical Biomechanics In Theactor-Conductor's Education: Pedagogical Pathways

Abstract

The approach to this content was inspired by the director's thinking Russian Vsévolod Meyerhold on theatrical staging as an orchestra and the body of the actor as a musical instrument. This article reports the experience of students stimulated by the investigation of the triad: sound properties, aspects of musicality and theatrical biomechanics of Meyerhold. This period occurred the first half of 2016, as part of a doctoral research developed between 2013 and 2017 by UNIRIO. Among its three practical steps, this article focuses on the second of them: the process of an experience scene idealized as a musical orchestra. This research aims to train the actor-conductor, to be autonomous of his movements and composer of his dramaturgy.

Keywords: sonorities, musicalities, theatrical biomechanics, actor-conductor

¹ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2017) Mestre em Teatro (2011) e graduada em Licenciatura em Artes Cênicas (2007) pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Suas pesquisas abordam estudos sobre a musicalidade do corpo cênico e da encenação teatral, tendo como principais referências as criações artísticas do encenador russo Vsévolod Meyerhold e o treinamento da Biomecânica Teatral. Atualmente é professora do Instituto de Artes da UERJ, ministrando as disciplinas de Dança: processos e modalidades e Processos de criação na cena contemporânea.

✉ morganafmartins@gmail.com | 🌐 <http://lattes.cnpq.br/0343768613505894> | 🆔 <https://orcid.org/0000-0002>.



Sonidos, Musicales Y Biomecánica Teatral En La Educación Delactor-Regente: Vías Pedagógicas

Resumen

El enfoque de este contenido se inspiró en el pensamiento del director ruso Vsévolod Meyerhold sobre la puesta en escena teatral como orquesta y el cuerpo del actor como instrumento musical. A partir de ese impulso, este artículo relata la experiencia de estudiantes estimulados por la investigación de la tríada: propiedades del sonido, aspectos de la musicalidad y la biomecánica teatral de Meyerhold. Esta experiencia tuvo lugar en el primer semestre de 2016, como parte de una investigación doctoral desarrollada entre el 2013 y el 2017 por UNIRIO. De entre sus tres pasos prácticos, este artículo se centra en el segundo de ellos: el proceso de una experiencia-escena idealizada como una orquesta musical. Esta investigación tiene como objetivo formar al actor-regente, autónomo en sus movimientos y compositor de su dramaturgia escénica.

Palabras clave: sonidos; musicalidades; biomecánica teatral; actor-regente



Trilhas (enquanto rumos) sonoras e musicais do corpo em descoberta

As páginas apresentadas a seguir narram um período de pesquisa impulsionado por potências sonoras, musicais, movimentos dos corpos e espaços abertos para experiências e descobertas de rumos das expressividades cênicas. É um relato vivenciado por um grupo de estudantes-artistas-pesquisadores estimulados pela investigação cênica baseada na tríade: propriedades sonoras, aspectos de musicalidade e a metodologia da biomecânica teatral desenvolvida pelo encenador russo Vsévolod Meyerhold². Esse tripé formou a base de estudos teóricos e práticos por meio de uma disciplina proposta e ministrada pela autora desta pesquisa no curso de Atuação Cênica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, intitulada como Musicalidade do corpo cênico: Estudos sobre escuta, sonoridade e ritmo do ator a partir das práticas de Vsévolod Meyerhold, que ocorreu durante o primeiro semestre do ano de 2016.

Essa foi a segunda das três disciplinas oferecidas pela pesquisadora, junto ao Departamento de Atuação Cênica da Escola de Teatro, sob a proposta de realizar estudos pedagógicos junto a grupos de estudantes de artes cênicas. O período integral da pesquisa de doutorado em artes cênicas ocorreu entre os anos de 2013 a 2017 pelo PPGAC/UNIRIO. A tese intitulada: A musicalidade do corpo cênico: a formação do ator-regente a partir dos aspectos musicais explorados no universo do teatro meyerholdiano, elaborada durante esse percurso, conta com estudos teóricos e práticos sob o viés pedagógico de uma metodologia desenvolvida a partir do estímulo à exploração da musicalidade do corpo cênico como meio de expressividade artística. Seu objetivo foi a investigação dos estudos entre sonoridades, musicalidades e a biomecânica teatral como componentes que formam um ator-regente, autônomo de seus movimentos e compositor da sua dramaturgia cênica.

Das experimentações práticas realizadas no decorrer das três disciplinas, é importante

² Vsévolod Meyerhold (1874 - 1940), encenador russo, contribuiu expressivamente com a história e pesquisa do teatro durante as quatro primeiras décadas do século XX. Seu maior legado foi a biomecânica teatral, metodologia de investigação do movimento do ator, com ênfase na conscientização e expressividade corporal. Uma das bases, dentre tantas outras, para o desenvolvimento desta metodologia foi a música, prática de domínio do encenador que transmitiu para o corpo do ator seus aspectos técnicos. A proximidade entre biomecânica teatral e a musicalidade do corpo cênico é o suporte que fundamenta a pesquisa relatada neste artigo.



destacar que cada uma delas, propostas como suporte metodológico pedagógico de investigação, visou o aprofundamento gradativo das bases determinadas para a pesquisa. A primeira delas foi dedicada ao corpo e sua capacidade de explorar as potências sonoras e musicais como ferramenta de expressividade cênica. Na segunda disciplina, as bases investigativas se mantiveram, porém, o foco expandiu do corpo do estudante, enquanto indivíduo, para o conjunto, como prática de grupo, através da composição de uma cena com todos os integrantes. Na terceira disciplina, descrita na pesquisa como terceira etapa, o conjunto de estudantes se dividiu em pequenos grupos para a criação de cenas das quais pudessem explorar ainda mais seus elementos, como recursos de cenografia, figurinos e iluminação.

Para este artigo, a opção foi descrever o relato da segunda etapa do estudo, vivenciado durante a segunda disciplina que aconteceu no contexto da grade curricular do curso de Atuação Cênica da UNIRIO. A escolha por essa etapa refere-se ao fato de que, na segunda experiência com os estudantes, a proposta de realizar uma cena entre todos os participantes evidencia o processo de criação cênica como uma orquestra. A abordagem se inicia desde as investigações das sonoridades de cada corpo, passando para as práticas em duplas e grupos, seguido do entendimento e exploração dos aspectos de musicalidade e, por fim, a introdução de alguns princípios da metodologia da biomecânica teatral de Meyerhold. A série de práticas resultou em uma cena-experimento idealizada como uma orquestra musical, como se cada corpo fosse um instrumento musical, cada grupo de estudantes, um naipe de instrumentos e todo o conjunto, a orquestra em si.

No dia 30 de março de 2016 tivemos nosso primeiro encontro. A disciplina contou com a participação de estudantes dos cursos de Atuação Cênica, Teoria do Teatro, Direção Teatral e Filosofia, ao todo treze integrantes, todos graduandos da UNIRIO. Para seu desenvolvimento, a proposta foi dividida em quatro etapas. Cada uma delas correspondeu à abordagem de um campo de estudos e teve, em média, a duração de um mês, todavia, o conteúdo das quatro etapas foram complementares entre si. Os encontros eram semanais, com quatro horas de duração por evento. A primeira etapa abordou o tema da escuta e percepção sonora do corpo; na segunda, estudamos aspectos da musicalidade explorados no corpo e no espaço cênico; para a terceira etapa, práticas da biomecânica teatral de Meyerhold foram relacionadas com a musicalidade; por fim, a quarta etapa se concentrou no aproveitamento dos conteúdos



estudados para a composição de uma cena-exercício realizada pelo grupo.

Iniciamos o curso com a apresentação da pesquisa e a contextualização do seu processo naquele período. Foram exibidas as propostas das quatro etapas e nos aprofundamos sobre a primeira delas, referente à escuta e percepção sonora.

Primeira etapa: a reciprocidade ressoante entre os corpos sonoros e humanos

A abordagem da experiência relatada neste artigo teve como inspiração as reflexões de Meyerhold sobre a encenação teatral como uma orquestra e o corpo do ator como instrumento musical³. Assim, quando o estudante de teatro percebe seu corpo como um instrumento dessa orquestra cênica, ele deve estar consciente de que, antes de emitir qualquer melodia pelo espaço, é necessário entender do seu próprio funcionamento. Conteí ao grupo a história de um estudante que estava ansioso para ter sua primeira aula de trompete. Ao esperar aprender já nesta ocasião alguma melodia, o estudante foi surpreendido com a pergunta que o professor fez a ele: você já desmontou o seu trompete? E juntos, eles desmembraram todas as partes possíveis do instrumento para que o professor explicasse ao aluno a função de cada uma delas. Assim foi sua primeira aula de trompete.

Essa história serviu como gancho para conduzir o estudante à reflexão sobre a importância do reconhecimento de seu corpo e das funções desenvolvidas por cada fragmento dele. Antes, porém, de partirmos para exercícios de conscientização dos movimentos, iniciamos um processo de percepção de escuta, a fim de descobrir como esse instrumento musical que se chama corpo absorve e emite seus sons.

Foi apresentado aos estudantes um fragmento do livro de Wisnik, *O som e o sentido* (1989), correspondente ao item *Sinal de onda. Som e silêncio*. Nesse trecho, o autor reflete sobre o conceito de som, sua forma equivalente a uma onda, suas vibrações, seus impulsos e repousos, sua presença e ausência (1989, p. 17). Em torno desse tema, discutimos sobre o silêncio e o fato de que esse termo não significa inexistência de som, pois a matéria sonora está sempre presente

³ Ao longo da carreira de Meyerhold a música foi uma das bases que esteve presente em todas as suas fases, é possível encontrar reflexões do encenador sobre a música em seu teatro em diversos de seus estudos e escritos sobre ele. Sobre a frase que dá início a este subtítulo do artigo, a publicação de Béatrice Picon-Vallin, "A música no jogo do ator meyerholdiano" (1989) elucida de forma precisa o pensamento do encenador.



de alguma forma no ambiente.

Após reflexões sobre os conceitos abordados, partimos para exercícios de reconhecimento dos sons e alcance da escuta. Foi sugerido aos estudantes que não fechassem os olhos ao tentarem reconhecer os sons que percorriam pelo espaço. Um deles questionou por que não fechar os olhos se a audição é aguçada com a interrupção da visão. Como resposta, foi discutido que, realizado de olhos abertos, o exercício de alongamento da escuta possibilita seu aprimoramento em qualquer ambiente e contexto, inclusive em situações que devemos também permanecer com a função da visão operante. Dessa forma, o acionamento da escuta para a percepção de diferentes eventos sonoros pode ser exercitado em praticamente qualquer ocasião cotidiana.

Um exercício que provocou um impacto sensorial no grupo foi a prática da massagem sonora. A finalidade desse exercício era investigar como o corpo pode perceber o som, não somente por meio do aparelho auditivo. Foi sugerido que o grupo se organizasse em duplas e que um dos integrantes realizasse diversas maneiras de emissões sonoras para serem percebidas pelo seu colega. Os sons variavam entre formatos e direcionamentos. Sopros, palmas, estalos, assovios, percorriam ao redor do corpo do estudante que se colocou na posição de observador. Era feita a troca das funções da dupla após alguns minutos de experimento.

O avanço desse exercício foi proposto para o grupo. Um estudante se disponibilizou para ser o observador enquanto o restante do grupo realizava emissões sonoras ao redor dele. A concentração da matéria sonora, gerada por diferentes formatos e direcionamentos, percorrida em volta de um foco corporal, provocou impactos sensoriais nos estudantes que vivenciaram a função de observador do som.

Segundo relatos de suas experiências, era como se os sons tocassem em seus corpos, como se fosse uma mão empurrando o peito, ou algo deslizando pelas costas, ou toques nas solas dos pés, nas panturrilhas. Diferentes foram as sensações descritas pelo grupo, porém, por meio desse exercício, foi observado o impacto da matéria do som sobre o corpo, afinal, o som também tem um corpo que percorre o espaço e atinge uma superfície. Essa superfície, sendo um corpo humano, recebe e absorve de alguma forma o efeito provocado por esse encontro com o corpo sonoro que, por sua vez, também sofre alterações no seu percurso após este acontecimento. Como nos explica Wisnik: “Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim, um sinal



de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (1989, p. 17).

A partir desta reflexão, é possível perceber que corpo humano e corpo sonoro são duas matérias que se atravessam e uma modifica a outra. Neste contexto, durante sua disciplina, *Formas da Cena Multimidiática*, oferecida pelo Departamento de Artes da Universidade de Bolonha, em 2015 (período de pesquisa do Doutorado Sanduíche – CAPES/PDSE), o professor Enrico Pitozzi destacava com frequência a reciprocidade ressoante entre o corpo humano e o corpo sonoro. Ele parte do princípio de que corpo sonoro e corpo humano estão em movimento constante, esses corpos nunca se encontram estáticos durante sua existência:

Em ambos os casos [som como corpo e corpo como som], interrogar a noção de corpo sonoro significa penetrar na matéria do som e, contemporaneamente, do corpo. Significa operar no interior de um limite sutil em que a forma do corpo e do som se dissolve, deixando transparecer uma trama constituída sobre diversas intensidades que operam no seu interior: falaremos, então, de uma forma *molecularizada* do corpo e do som que entram em ressonância recíproca (PITOZZI in VALENTINI, 2012, p. 285)⁴

Com relação ao corpo humano, Pitozzi reflete que este, mesmo aparentemente parado, se movimenta internamente de forma constante, além dos reflexos e movimentos involuntários. Acrescenta, ainda, que o equilíbrio nada mais é do que uma negociação do posicionamento do corpo no espaço e, por isso, é necessária a consciência de sua trajetória (2012, p. 286). Com relação à percepção do corpo sobre si mesmo no espaço, Pitozzi aponta que devemos estar sempre em diálogo com o modo sobre como nos vemos no mundo e nos colocamos no mundo. Esse diálogo pode ser cada vez mais sensível na medida em que modificamos, estendemos, alongamos nossas percepções. Sobre a matéria sonora, elemento expressivo nesse diálogo entre corpo e mundo, o professor atenta que não a percebemos somente com os ouvidos, mas que todo o corpo a absorve, operando como um sistema de orientação. Dessa absorção, o corpo nos orienta sobre as reações aos estímulos sonoros, nos colocando também como produtores de matéria sonora e devolvendo, assim, novos estímulos ao mundo.

Pitozzi reflete sobre a abertura e permissão que podemos proporcionar a nós mesmos para conhecermos outro mundo. Esse conhecimento é sobre a percepção da infinidade de elementos que o mundo coloca à nossa volta e, muitas vezes, não os notamos. Consequentemente, é

⁴ Traduzido do idioma italiano pela autora do artigo



provável que ao nosso redor possa existir um mundo desconhecido. Sendo o som, ainda, uma matéria invisível, pode acontecer de ser ignorado, ofuscado pela quantidade infinita de informações que se sobressaem a ele. Ou ainda, o próprio exagero da quantidade de sons no ambiente pode fazer com que ele seja por nós rejeitado, desestimulando o exercício de sua percepção.

No entanto, o som é um elemento profundamente expressivo e comunicativo, com forte potencial para o aprimoramento do trabalho do ator. Por esse motivo, a pesquisa da tese em questão buscou o estudo do elemento sonoro e a capacidade do corpo de estender sua percepção sobre ele. Dessa forma, o estudante de teatro se torna potencialmente mais sensível à sonoridade emitida na cena, assim como, ele mesmo exercita sua comunicação tendo o som gerado pelo seu corpo como recurso.

Exercícios que estimulam a memória sonora também foram propostos. Os estudantes deveriam buscar na mente quais os sons mais marcantes que eles ouviram até o momento em que chegaram à sala do curso. Como é o som dos passos percorridos pelo chão da casa, das portas, dos gestos que compõem as ações após o despertar, do movimento das ruas, do trajeto até chegar à universidade. E de que forma esses sons se encontram neste espaço interno que preenche uma parte da memória.

A partir desse exercício, foi sugerido ao grupo que criasse uma narrativa, uma composição simples, mas que nela se apresentassem diferentes inserções sonoras. Cada estudante deveria tentar contar essa história apenas por meio dos sons das ações que a compõem, criando, dessa forma, uma breve dramaturgia sonora. Os gestos poderiam colaborar na apresentação da narrativa, porém, eles não deveriam ilustrar as ações que indicariam os sons.

O exercício promoveu criações diversas e, a partir delas, discutimos o potencial expressivo e comunicativo do som. Outro ponto destacado também foi a percepção de que os sons oferecem leituras bastante subjetivas. Um som apenas pode ser interpretado de diferentes formas, ele pode sugerir variadas imagens e, inserido em uma narrativa, pode conduzi-la por caminhos distintos.

A escuta do próprio nome nos causa uma percepção diferenciada, pois a ela está relacionada à ideia de que alguém nos chama, assim, nosso estado de atenção é despertado. Por meio desse pensamento, um jogo de diferentes formas de lançar os próprios nomes no espaço



foi proposto aos estudantes. O grupo brincava com o prolongamento das sílabas, com diferentes alturas e variações de intensidades da voz e com a musicalidade ao emitir o próprio nome. Em um determinado momento do jogo, um estudante se colocava no meio da sala para escutar os nomes sendo ditos simultaneamente pelos colegas. Após um comando, um dos integrantes do grupo deixava de brincar com a sonoridade do seu próprio nome, para explorar a sonoridade do nome do colega que observava auditivamente os demais. De olhos fechados, então, o estudante que estava ao centro, deveria procurar a sonoridade de seu nome pelo espaço e apontar para a direção de onde ela era emitida. Esse exercício tem como propósito o alargamento da percepção de escuta, de forma que, em meio a uma maciça matéria sonora, o estudante deve penetrá-la com sua audição e capturar a emissão de seu nome.

Reflexões sobre determinados aspectos sonoros também foram realizadas nesta etapa inicial da disciplina, especialmente sobre os conceitos de ruído e silêncio. As ideias de Wisnik (1989) e do músico e educador canadense Murray Schafer (2001), colaboraram profundamente com as discussões sobre esses temas. Debateremos a respeito dos sons que ressoam durante o silêncio e quais as sonoridades que o representam e, também, sobre o que define um ruído.

Sobre a dualidade entre som e silêncio, Wisnik revela:

O som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio (WISNIK, 1989, p.18).

A partir desse pensamento, nos contemplou neste estudo lidar com o silêncio não como ausência de som, e sim, como espaço para que o som aconteça.

Com relação ao ruído, as reflexões de Schafer discutem que, além de sua característica fundamental de apresentar um nível de decibéis superior ao suportável para o ouvido humano, o ruído é “qualquer som que interfere” (1991, p. 69) e acontece devido ao contexto em que determinado efeito sonoro é inserido. Como, por exemplo, a música de uma chamada do celular durante a apresentação de uma orquestra. A partir deste pensamento, adotamos enquanto investigação de grupo a ideia de que o ruído é o som que interrompe a mensagem e sua interpretação é completamente dependente de seu contexto. Na cena, essa interrupção, quando inserida no tempo justo da mensagem, pode despertar ainda mais a atenção sobre ela.



Esses autores também escreveram sobre as propriedades do som, delas estudamos a altura, o timbre, a intensidade e a duração de um evento sonoro. Além de refletirmos sobre seus conceitos, realizamos também uma série de exercícios que exploravam as variações dessas propriedades.

Para o reconhecimento e manipulação dos aspectos sonoros, diversos exercícios vocais foram realizados com o grupo. Sempre em conjunto corpo e voz, movimentos e ações físicas provocavam estímulos para emissão sonora da voz e vice-versa. Após experimentos individuais sobre as maneiras de como o corpo e seus movimentos podem influenciar na emissão vocal, exercícios em dupla foram sugeridos também com essa finalidade.

Um dos exercícios consistiu em fazer com que um integrante da dupla sugerisse, com os movimentos de sua mão, variações de altura e intensidade dos sons da voz de seu colega. Assim, um estudante posicionava a palma da mão em frente ao peito de seu colega. Quando a mão se desloca para cima ou para baixo, os sons vocais emitidos pelo outro deveriam variar em alturas agudas ou graves, respectivamente. E quando a mão se distanciava ou se aproximava do colega, este deveria empregar maior ou menor potência na intensidade de sua sonoridade.

Práticas de criação cênica em dupla também foram exploradas a partir desses exercícios. Uma delas consistiu em fazer com que um dos integrantes escolhesse entre oito e dez sons vocais distintos e os memorizasse enquanto uma sequência sonora. O seu colega deveria realizar uma sequência de oito a dez movimentos, em que cada um deles fosse inspirado por cada som da sequência sonora criada pelo outro estudante. A apresentação do material dessa composição foi realizada em dois momentos: primeiro, apenas o estudante que criou a sequência de movimentos do corpo apresentaria sua composição ao grupo, em seguida, seu colega que compôs a sequência sonora se juntaria a ele e os dois, simultaneamente, apresentariam suas composições. Dessa forma, o grupo assistiria primeiro à sequência de movimentos do corpo e somente depois saberia quais os sons que a inspiraram para a sua criação.

Outros desdobramentos de exercícios foram sugeridos ao grupo com a finalidade de aguçar a percepção de escuta e o domínio das propriedades sonoras emitidas pelo próprio corpo. Dessa forma, foi proposta para esta etapa, uma imersão no universo sonoro, sugerindo reflexões e novas maneiras de pensar e perceber o som. Como consequência disso, o estudante ofereceria para si mesmo novas possibilidades de utilizar e manipular o som enquanto elemento expressivo



e comunicativo na cena teatral.

Após essa abordagem, o estudo se encaminhou para um segundo momento, referente à musicalidade do corpo e de que forma alguns conceitos da música podem ser trabalhados no movimento e na composição cênica do estudante de teatro. Para isso, esta etapa se aprofundou na criação de cenas curtas com a proposta de explorar os aspectos que transitam pela ideia de musicalidade abordada nesta pesquisa.

Segunda etapa: a musicalidade no diálogo da composição cênica

Durante esta etapa⁵, fomos guiados pelo texto de Béatrice Picon-Vallin, *A música no jogo do ator meyerholdiano*, (1989), em que a pesquisadora descreve como Meyerhold trabalhou conceitos como ritmo, contraponto, polifonia e o jogo musical em sua cena. Ao mesmo tempo, nos aprofundamos no estudo técnico destes conceitos para obtermos maior domínio sobre eles no momento de relacioná-los com as propostas de Meyerhold, como também, com as práticas desenvolvidas durante o curso. Além desses, os termos harmonia, andamento, acento, pausa e melodia também foram estudados e exercitados pelos estudantes nas suas composições cênicas⁶

Algumas músicas e vídeos também foram usados como materiais que serviram de apoio para o entendimento dos conceitos e práticas a serem trabalhados nesta experiência. Um dos vídeos apresentados exibiu a cena do filme de Charles Chaplin, *O grande ditador*, de 1940, em que ele, como o personagem de barbeiro, atende um cliente e todos os seus gestos são regidos pela *Dança Húngara N. 5*, de Johannes Brahms⁷. A partir desse fragmento do filme algumas ideias sobre a musicalidade do corpo cênico foram apontadas e discutidas. Primeiro foi exibido o vídeo ao grupo sem a reprodução do áudio, apenas as imagens e as ações cênicas de Chaplin foram vistas. Na sequência, o vídeo foi novamente transmitido, dessa vez com o som original da cena.

⁵ É importante lembrar que este artigo se refere à segunda etapa de estudos práticos da pesquisa de doutorado, vivenciadas enquanto disciplinas propostas durante seu desenvolvimento. Essa segunda etapa contou com quatro momentos distintos, também descritos neste artigo como etapas do processo: pesquisa sobre sonoridades; musicalidade; princípios da biomecânica teatral e composição da cena-exercício.

⁶ Os aspectos musicais direcionados para esta pesquisa foram estudados a partir dos conceitos publicados nas obras: GROVE, George. *Dictionary of music and musicians*, 1879; HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de música*, 1987; LATHAN, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*, 2008.

⁷ A cena de Chaplin, a qual este estudo se refere, pode ser visualizada através do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=sZsttOsU4Y8>



Os estudantes perceberam, então, nessa segunda passagem, que os gestos do ator são perfeitamente sincrônicos com as nuances do ritmo e da melodia que a música da cena apresenta.

Por meio dessa cena de Chaplin, é possível perceber e visualizar a musicalidade empregada nos gestos do ator. Sem ouvir a música, nota-se que a movimentação dele na cena é bastante precisa e cada gesto e ação possuem desenhos, tempos e contrastes detalhadamente marcados. Ao ouvir o som original da cena é perceptível que os gestos das ações do ator foram regidos a partir da estrutura da música escolhida para ela. No entanto, o desenvolvimento gestual de Chaplin nesta cena não ilustra a música de Brahms e podemos dizer, ainda, que suas ações possuem teor realista e cumprem a objetiva tarefa de barbear um cliente.

Essa cena serviu como ponto de partida para a reflexão de que a musicalidade no corpo pode estar presente na cena, independente da linguagem trabalhada. Na cena de Chaplin, podemos dizer que o ator revela o segredo da musicalidade de seus gestos, quando optou por exibir junto com eles a música que escolheu para organizá-los. No entanto, sem a emissão da música, ou mesmo com outro fragmento sonoro em seu lugar, a musicalidade dos gestos de Chaplin estaria da mesma forma presente na cena. Isso mostra o potencial que a música pode ter sobre a organização do ritmo e do desenho plástico dos movimentos do ator na cena.

A música como apoio para a organização do ritmo das ações dos atores foi uma prática bastante utilizada por Meyerhold durante a criação de suas encenações. Ao buscarmos por suas palavras, “faço meus alunos trabalharem sobre um fundo musical, não para colocar a música em cena, mas para que se habituem ao cálculo do tempo, para que se apoiem nele”, (MEYERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 1989, p. 6) percebemos que o encenador era enfático ao fazer com que os atores carregassem a música dentro de si, mesmo que ela não fosse emitida durante a cena. No entanto, fazendo um paralelo dessa prática de Meyerhold com a cena de Chaplin, mesmo que a música de Brahms não fosse exibida em cena, a organização rítmica dos movimentos do ator ainda seria regida por ela e a musicalidade, da mesma forma, estaria presente no seu corpo.

Sugerir uma música como apoio para o ritmo das ações cênicas é uma prática bastante eficaz no desenvolvimento da musicalidade que habita o corpo do ator. Inspirada na cena de Chaplin e nas propostas de Meyerhold, uma série de exercícios que utilizavam a música como elemento organizador do ritmo do movimento foi elaborada para este momento da pesquisa.



Um deles consistia em dispor uma cadeira no centro do espaço da sala e os estudantes deveriam improvisar com este objeto ações que correspondessem ao ritmo e à melodia da música que soava no momento. Foi sugerido ao grupo que jogasse com ações objetivas e que elas tivessem um desfecho claro, improvisando, assim, uma breve dramaturgia cênica, tendo a música como condutora do ritmo e do desenho dos movimentos dos estudantes.

A estrutura desse exercício também foi explorada em duplas e trios, variando os objetos utilizados e o espaço limite para as improvisações. Ao longo dos encontros, utilizamos trechos do texto *Do nada, nada virá*, de Brecht, para serem inseridos nessas improvisações. As frases reflexivas e o contexto situacional do texto serviram como estímulo para explorar as intenções das cenas, assim como, para proporcionar material para exercícios de sonoridade da voz e da musicalidade expressiva da fala. Dessa forma, jogos de musicalidade entre movimentos da voz e do corpo expressavam as intenções sugeridas pelo texto e preenchem o conteúdo das cenas criadas pelos estudantes.

Nessa altura das investigações, a prática se direcionou para exercícios de criações cênicas que tiveram como foco a exploração de aspectos determinantes para este estudo. A estrutura das composições foi baseada em improvisações com pontos preestabelecidos e sua organização se efetuou a partir dos seguintes fatores abordados.

Com relação aos movimentos e gestos das ações cênicas: escolher uma música em que o ritmo organize seus tempos e a melodia sugira os desenhos de suas formas no espaço; inserir no desenvolvimento das ações instantes de pausas e acentos; procurar estabelecer uma estrutura harmônica entre os corpos cênicos e o espaço estipulado para a improvisação. Com relação à sonoridade da voz e à musicalidade na fala: explorar variações de alturas e intensidades da voz durante a emissão do texto; alternar tempos rítmicos da fala, contrapondo com os ritmos dos movimentos do corpo; diferenciar os timbres da voz em determinadas frases; inserir pausas e ruídos em meio ao texto, a fim de descobrir novas intenções sobre ele.

Todos esses pontos foram incorporados gradativamente durante os exercícios. Na medida em que os grupos passavam a ter ciência e domínio de alguns aspectos, novas abordagens eram inseridas. Decorrente a esse processo, o grupo desenvolveu materiais artísticos em que foi possível adquirir a consciência dos conceitos abordados e trabalhados durante a disciplina.

É interessante relatar como os estudantes conseguiram abordar, cada grupo à sua maneira,



a ideia da tríade harmonia, melodia e ritmo, por meio das relações entre corpos e espacialidade refletidas durante as cenas. Importante destacar que estes conceitos foram estudados e analisados a partir da forma como cada um deles poderia contribuir para o contexto e proposta desta pesquisa. Assim, o conceito de harmonia, neste estudo, se refere ao acordo entre os encaixes e desencaixes dos elementos da cena – os corpos em relação ao espaço, a voz em relação aos gestos, um movimento em relação ao outro. A melodia, por sua vez, é relacionada com o desenho que os corpos criam no espaço cênico, tratando-se das nuances e dinâmicas destes corpos que compõem uma melodia no espaço da cena. Por fim, o ritmo que é o elemento organizador dos tempos dos movimentos e ações que compõem a dramaturgia revelada pelos atores.

Um exercício que colaborou diretamente com o desenvolvimento desta estrutura, a qual, refletiu a harmonia, a melodia e o ritmo nas cenas foi inspirado no jogo do sobre e desce⁸. Este jogo proporcionou a variação das formas dos desenhos dos corpos, bem como, a transição de movimentos por meio de diferentes tempos rítmicos e exploração de deslocamentos no espaço cênico. A partir de uma abordagem simples, o exercício consiste em sugerir que os integrantes da cena se posicionem em níveis de verticalidade diferentes uns dos outros. Assim, quando um corpo transita do plano médio para o alto, o outro corpo, simultaneamente, faz a transição para o plano médio ou baixo, para se diferenciar do nível de estatura de seu colega de cena.

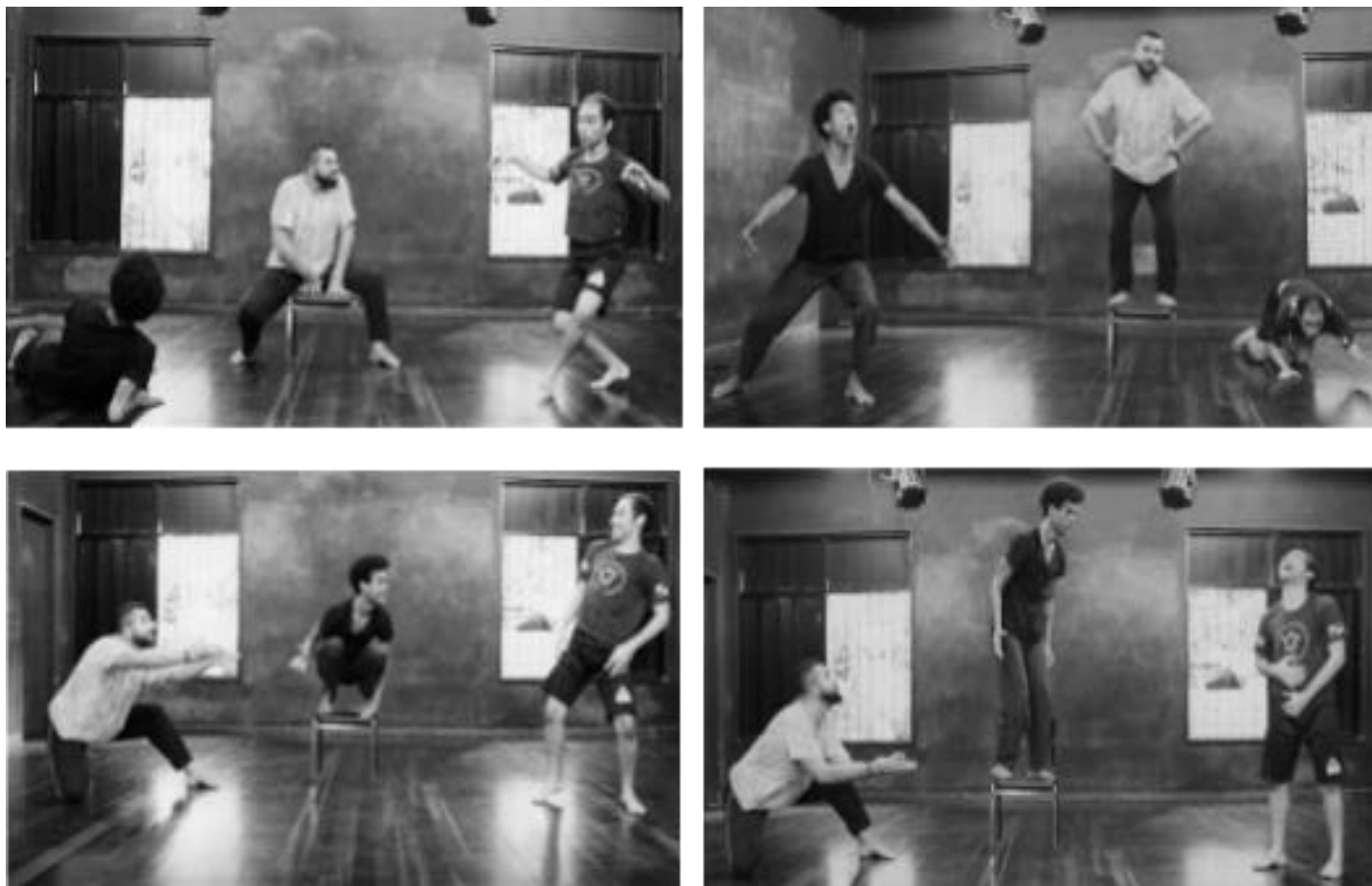
Esse jogo sugere uma dinâmica bastante precisa, afinal, os atores devem se manter completamente atentos às ações uns dos outros, pois estão comprometidos com a precisão das transições simultâneas de movimentos, decorrentes da alternância dos níveis de seus planos. Isso implica na variação de ritmos por conta das transições de planos, na diversificação dos desenhos que os corpos compõem no espaço e na harmonia que eles devem estabelecer por conta do entrosamento que o jogo exige.

Podemos perceber nas imagens a seguir, por meio da composição dos estudantes Fernando Porto, Rafael Carreira e Romi Almeida a distribuição de seus corpos pelo espaço cênico, e a variação dos planos estabelecida por eles durante o jogo da cena:

⁸ O exercício do sobre e desce trata de uma proposta pedagógica transmitida pela professora de dança Zilá Muniz, praticada na disciplina de Técnica de Dança no curso de Artes Cênicas da UDESC, em Florianópolis, 2003. Esta prática pode ser trabalhada em dupla ou em grupo de várias pessoas e conta, essencialmente, com a observação de um corpo em relação ao outro, ou de um grupo na relação com o outro. É um jogo de alternância de níveis dos corpos no espaço.



Imagem 5 : Composição de cena-exercício desenvolvida durante o segundo módulo prático da pesquisa *Musicalidade do corpo cênico*, durante o primeiro semestre de 2016 na Escola de Teatro da UNIRIO



Fonte: Acervo pessoal da autora do texto.

Os desenhos e os deslocamentos dos corpos dos estudantes sugeriram a composição de uma melodia de movimentos no espaço cênico. Melodia que foi entremeada por acentos em determinados gestos e contrastes entre eles, além de instantes de pausas que sustentavam a intenção da ação dramática da cena.

A dinâmica do jogo também propôs a atenção para uma harmonia com relação à distribuição dos corpos no espaço. Seus deslocamentos proporcionaram uma espécie de equilíbrio espacial, pois, além da alternância dos planos verticais dos corpos, os estudantes também jogaram, nesta cena, com uma troca simultânea de posicionamentos entre determinados pontos do palco. Dessa forma, além do grupo propor variações de desenhos verticais dos corpos com a transição dos níveis, eles também desempenharam uma costura horizontal pelo espaço, por meio dos jogos de deslocamentos realizados.



A música escolhida pelo grupo para orientar os tempos da cena propôs variações rítmicas contrastantes, especialmente com relação ao andamento dos movimentos de cada integrante. Percebia-se no tempo rítmico da qualidade de movimento de um ator um contraponto marcante com relação ao andamento da sequência de movimentos de outro. Essa característica também foi perceptível na sonoridade da voz durante as emissões dos textos realizadas pelos estudantes. Contrastes entre uma fala sussurrada de um ator, em relação ao prolongamento das vogais na fala de outro, ou à gargalhada potente de outro, criaram a composição de uma sonoridade diversificada e colorida na cena. Os sons das vozes emitidas pelos estudantes refletiam as intenções das falas do texto ditas por eles, que, ora eram complementadas, ora eram contrastadas pelos desenhos dos movimentos dos corpos, sugerindo desdobramentos de sua interpretação.

Por fim, o que foi bastante observado e comentado pelo grupo foi o fator do tempo presente do corpo na cena. Por meio de um exercício complexo, que sugeria a atenção para diversos fatores colocados como regras do jogo, os estudantes mantiveram concentração profunda sobre seus corpos e suas ações durante a cena. É interessante destacar que os grupos não passaram por processos de ensaio para a criação das cenas, a base foi o improviso. Porém, eles dispuseram de um tempo, vinte a trinta minutos, para planejar a estrutura da cena e analisar de que maneira explorar os pontos de sugestão preestabelecidos para o seu desenvolvimento. A preocupação dos estudantes não era repetir exatamente uma composição realizada nos momentos anteriores da apresentação, pois as cenas foram improvisadas. O desafio consistia em transitar pelas regras do jogo, desfrutando, contudo, da liberdade que a improvisação é capaz de proporcionar.

A partir da criação destas cenas-exercícios, o estudo se encaminhou para sua terceira etapa. Sua proposta era analisar e perceber de que maneira as práticas de Meyerhold poderiam ser aprofundadas objetivamente neste momento da pesquisa e contribuir para o desenvolvimento da musicalidade do corpo cênico.

Terceira etapa: a musicalidade biomecânica

A esta altura, os estudantes se encontravam já familiarizados com algumas vertentes do



universo teatral de Meyerhold, pois abordagens sobre seus trabalhos e idealizações ocorreram gradativamente desde a primeira etapa deste curso. No entanto, o aprofundamento na biografia do encenador russo foi realizado para melhor compreensão do contexto e período histórico de seu país, enquanto idealizava e formulava suas propostas cênicas. O livro, *Do teatro*, (2012), publicado em 1913 a partir de uma compilação de escritos de Meyerhold, foi fundamental para o esclarecimento nesta perspectiva teórica do pensamento do encenador no início do século XX. Esta obra serviu como referência para discussões a respeito dos caminhos escolhidos por Meyerhold que trilharam o percurso de seu trabalho. Além deste material, novamente as pesquisas de Picon-Vallin sobre o encenador foram fundamentais no decorrer desta etapa. Escritos de Arlete Cavalieri, Elena Vássina e

J. Guinsburg complementaram o conteúdo e contribuíram, tanto para o entendimento do teatro de Meyerhold, quanto para o próprio contexto artístico e social da Rússia nas primeiras décadas do século XX.

A abordagem prática dessa etapa foi planejada de modo a fazer com que o conteúdo já explorado até então fosse redirecionado com as propostas de Meyerhold. O foco deste contexto foi posicionado sobre a relação do encenador com aspectos da música na cena e no corpo do ator, como também, na prática da técnica da biomecânica teatral. A partir deste planejamento, foi desenvolvido um estudo cênico proposto em duas vias do mesmo percurso: o conhecimento e a exploração das propostas de Meyerhold por meio do estudo da musicalidade do corpo e o reconhecimento da musicalidade nas propostas cênicas e no corpo do ator meyerholdiano.

Picon-Vallin cita as próprias palavras do encenador russo para esclarecer o quanto, para ele, a música era fundamental na aprendizagem do ator:

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música “para a atmosfera”, mas raro são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo (MEYERHOLD *apud* VALLIN, 1989, pg. 1).

Princípios da biomecânica teatral de Meyerhold⁹ foram percebidos e explorados durante a

⁹ A biomecânica teatral de Meyerhold é uma metodologia composta por quarenta e quatro princípios voltados para o desenvolvimento da expressividade do ator a partir da conscientização de seu corpo e seus movimentos. A pesquisa de doutorado que deu origem a este artigo teve como base alguns desses princípios, especialmente aqueles que têm relação com a música e seus aspectos técnicos.



prática de diversos exercícios deste módulo. Ações como, movimentos que partem dos pés, transferência de peso e apoio, equilíbrio e desequilíbrio, direcionamento do olhar e oposições do corpo, são alguns dos princípios dessa metodologia do encenador russo. A exploração destes pontos era solicitada durante a execução de uma série de práticas, especialmente na composição de partituras corporais e sequências de movimentos.

Após o reconhecimento no corpo e o domínio dos princípios biomecânicos transmitidos nesta etapa, novas composições cênicas foram criadas pelos estudantes. O conhecimento desses princípios somou significativamente para o desenvolvimento da formação do ator-regente, que é a finalidade desta pesquisa. Uma vez que o grupo havia exercitado a criação de partituras corpóreo-sonoras durante a primeira e segunda etapa deste módulo, referentes à sonoridade e à musicalidade, neste momento, ele se encontrava apto a desenvolver sua criação acrescentando também o conteúdo referente à biomecânica teatral.

Com o estímulo de músicas emitidas durante a prática, os estudantes pesquisaram movimentos que refletissem os princípios da metodologia meyerholdiana e os aspectos da musicalidade do corpo. Após este momento de pesquisa e improvisação, foi sugerido a eles que selecionassem oito movimentos que refletissem contrastes de ritmo e níveis dos planos, como também, apresentassem oposições e desequilíbrios. Os estudantes definiram a transição de um movimento para o outro explorando instantes de pausas e deslocamentos pelo espaço, práticas subtraídas da biomecânica teatral. Durante toda a execução da sequência de movimentos as músicas que estimularam essa criação deveriam permanecer vivas no corpo do estudante. Ao ressoar como uma música interna, ela organiza o movimento e preenche de intenções a composição cênica. Além disso, essa música que vibra dentro do corpo, nesta proposta de criação, serviu também como estímulo para a expressão de sonoridades da voz.

Sobre a presença da música no corpo do ator, mesmo quando está não está sendo tocada em cena, Meyerhold reflete:

O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, - e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si (MEYERHOLD *apud* VALLIN, 1989, pg. 1)¹⁰

¹⁰ Fala de Meyerhold extraída por Picon-Vallin em seu texto a partir de: A. Gladkov, "Meyerhold fala", Notas dos anos 34-39, O Teatro, Moscou, Iskustvo, 1980, pág. 282.



Essa percepção das diferentes maneiras da música estar presente na cena e no corpo inspirou uma série de experimentos em que se investigou, também, a exploração dos sons do corpo. Nesse sentido, foi sugerido aos estudantes que alguns dos movimentos das partituras criadas fossem acompanhados por emissões sonoras da voz, mas que essa sonoridade acompanhasse e expressasse a organicidade do movimento. Sons como, um sopro na expiração acompanhado de um movimento de relaxamento, um grito durante um gesto que emprega força ou impacto, uma longa vogal emitida durante um movimento fluido formaram as partituras sonoras que acompanharam a sequência de movimentos do corpo.

A intenção dessa composição foi, não apenas criar uma partitura corpóreo-sonora como possibilidade de expressividade artística, mas também, de propor ao estudante a reflexão de sua criação sobre cada aspecto trabalhado no corpo. Novamente o retorno da consciência do movimento aparece na composição cênica, na realidade, este fator, em nenhum momento, foi deixado de lado durante os módulos aplicados. Dessa vez, porém, a conscientização do corpo estava focada em fazer com que o estudante investigasse a origem de cada movimento do corpo, de onde ele parte, qual seu impulso e o estímulo interno de seu surgimento. Durante a execução do movimento, perceber as nuances de seu percurso, o tempo e a forma de sua trajetória, o esforço necessário para o seu desenvolvimento. E, na sua finalização, notar o que ainda reverbera internamente no corpo, reconhecer qual o ponto exato de seu fim e o início do próximo movimento.

A conscientização do impulso da partida do movimento, a precisão de sua execução e a definição de seu desfecho correspondem a três dos princípios fundamentais da biomecânica teatral. O movimento do ator meyerholdiano está pautado na eficácia da transmissão de sua mensagem, por isso, a atenção para seu impulso, desenvolvimento e finalização são pontos essenciais do treinamento e aprendizagem da metodologia. Reportados para este momento de investigação prática da pesquisa da tese, esses princípios foram intensamente explorados em cada frase de movimento criada pelos estudantes.

A sugestão desta composição de partitura corpóreo-sonora, além de propor ao estudante a reflexão sobre os conceitos de musicalidade e da biomecânica teatral, serviu também para que ele observasse a organicidade e as particularidades de seu corpo. Afinal, a esta altura do processo, o grupo já havia passado por diversas e variadas experiências de percepção e



conscientização do movimento. Para esta proposta de criação, no entanto, a intenção foi fazer com que o estudante compreendesse a evolução da conscientização do funcionamento de seu corpo, em relação ao início do processo do curso. Um processo de reconhecimento de si mesmo, que desencadeia no desenvolvimento consciente do movimento em função da precisão da comunicação e da expressividade.

Sobre a metodologia da biomecânica teatral de Meyerhold, é importante destacar que, sendo essa pautada sobre princípios voltados essencialmente para a conscientização do movimento do ator sobre diversas camadas de investigação, ela permite ser aplicada em diferentes estudos estéticos de linguagem da cena. Discípulos de Meyerhold, como Gennadi Bogdanov e Alexei Levinski seguem com o ensinamento da biomecânica teatral nos tempos atuais proporcionando seus conhecimentos para pesquisadores de diversas escolas. Artistas da dança, palhaçaria, teatro contemporâneo, atuações realistas, grotescas, dentre as mais diversificadas propostas, procuram a metodologia da biomecânica teatral como estudo do movimento.

Para a pesquisa desenvolvida na tese a qual este artigo se refere, grupos de estudantes que a vivenciaram apresentaram diferentes formas de trabalhar a biomecânica teatral em suas composições. No terceiro módulo prático da pesquisa, por exemplo, também oferecido enquanto disciplina no curso de Atuação Cênica da UNIRIO, que ocorreu no segundo semestre de 2016, a proposta de trabalho final foi a criação de cenas elaboradas por diferentes grupos. Cada um deles apresentou uma estética de trabalho, passando pelo cômico, realista, contemporâneo, teatro do absurdo, todavia, todos os grupos tiveram como base a biomecânica teatral para os estudos dos movimentos dos corpos nas cenas.

Já para a composição da cena-exercício relatada neste artigo, que fez parte do segundo módulo prático da pesquisa da tese, a estética dialogou com aspectos do teatro contemporâneo, tendo vista a utilização alternativa do espaço, a quebra da linearidade da narrativa, movimentos e deslocamentos dos corpos pelo espaço que caracterizam esta linguagem. E, dentro desta proposta, a biomecânica teatral não foi apenas a base, mas o fator direcional de sua composição referente aos movimentos e ações dos estudantes intérpretes-criadores da cena.



Quarta etapa: criação coletiva – o ator-regente e a orquestração da cena

A quarta e última etapa do segundo módulo prático da pesquisa da tese que embasa este artigo se concentrou na criação de uma cena-exercício, com o objetivo de desenvolver uma composição cênica, onde fosse aplicado o conteúdo trabalhado durante o processo da disciplina vivenciada pelos estudantes. A escolha do texto foi do autor David Ives, intitulado *Claro!*, (1993), cuja estrutura dinâmica permitiu a realização de jogos cênicos baseados nos conteúdos desenvolvidos durante este módulo. As sequências de frases deste texto são curtas, as cenas são breves e seus inícios se repetem, possibilitando, assim, a variação das intenções das falas e dos movimentos entre uma e outra.

Na sequência podemos visualizar um fragmento do texto trabalhado e notar como sua estrutura é bastante flexível para criações de propostas e jogos de cena:

BILL - Com licença. Esta cadeira está ocupada?

BETTY - Desculpe-me? BILL - Está ocupada? BETTY - Sim, está.

BILL - Oh, desculpe.

BETTY - Claro.

(Pequeno toque de campainha)

BILL - Com licença. Esta cadeira está ocupada?

BETTY - Desculpe-me? BILL - Está ocupada?

BETTY - Não, mas espero alguém em um minuto.

BILL - Oh. Obrigado, mesmo assim.

BETTY - Claro.

(Pequeno toque de campainha)

BILL - Com licença. Esta cadeira está ocupada? BETTY - Não, mas espero alguém muito em breve.

BILL - Você se importaria se eu me sentar aqui até que ele ou ela ou o que quer que seja chegue?



BETTY - *(Olha de relance seu relógio)* Já passa bastante da hora...

BILL - Você nunca sabe quem você pode estar recusando.¹¹

Neste trecho do texto é possível perceber que seu dinamismo e repetição abrem espaço para jogos de movimentos do corpo e da fala, que podem ser bastante contrastantes e diversificados, a fim de diferenciar o teor de comunicação entre as cenas. A partir deste princípio, a divisão das cenas e dos grupos foi estipulada, como também, foi transmitida a eles a estrutura de abordagens práticas que iriam direcionar o caminho de suas composições cênicas. O grupo se dividiu em cinco duplas e um trio e criou um conjunto de dezessete cenas breves e intercaladas entre os pequenos grupos.

Um apanhado geral dos aspectos da musicalidade e dos princípios da biomecânica teatral de Meyerhold foi introduzido no esquema preestabelecido de organização das cenas. Cada grupo deveria escolher uma música que servisse de estímulo e apoio para cada cena criada por eles, assim, se um grupo desenvolvesse três cenas, ele deveria escolher três músicas, uma para cada cena. Foi sugerido que a escolha das músicas tivesse como característica contrastes evidentes entre elas, para que os estímulos fossem variados, resultando na diversidade das estruturas das cenas. Em seguida foram apresentados aos grupos os pontos escolhidos para serem desenvolvidos nas cenas.

- Com relação ao desempenho dos movimentos do corpo no espaço cênico:
 - variações de tempos rítmicos na execução e transição dos movimentos;
 - contraponto entre os tempos rítmicos dos atores da cena;
 - desenho da melodia no espaço por meio da exploração dos níveis dos planos do corpo e seus deslocamentos pelo espaço;
 - composição harmônica entre o grupo e o espaço da cena;
 - acentos em determinados gestos;
 - pausas como sustentação do movimento e da ação;
 - definição dos princípios da biomecânica teatral nas ações cênicas.

¹¹ O texto *Claro!*, do escritor estadunidense David Ives (Chicago: 1950-), faz parte de uma coletânea de escritos do autor, intitulada *All in the timing*, produzida entre 1987 e 1993.



- Com relação ao trabalho vocal desenvolvido para as cenas:
 - variações de altura, timbre e intensidade da voz durante a fala do texto;
 - definir os tempos rítmicos de cada fragmento do texto;
 - inserir ruídos durante a fala, como forma de interrupção da mensagem;
 - inserir pausas preenchidas pela intenção da frase durante sua emissão;
 - criar um instante de paisagem sonora entre os atores e inseri-la em algum momento da cena
 - perceber a estrutura da fala como uma partitura musical, atento à melodia, aos ritmos, contrapontos, pausas e harmonia de sua composição.

Depois de apresentar esses pontos aos grupos, foi inevitável a preocupação deles em cumprir com todos os seus aspectos. Consciente de que se tratava de conteúdos bastante amplos e complexos para serem trabalhados em cenas de poucos minutos, após a apresentação dos pontos, foi explicado aos estudantes como eles deveriam abordá-los. Os grupos deveriam ter noção dos pontos refletidos durante as cenas, porém, cada grupo poderia fazer a escolha de quatro pontos (dois relacionados ao movimento do corpo e dois ao movimento da voz) para serem enfatizados nas suas composições.

Com a definição dos grupos, das divisões do texto, das músicas de apoio e dos pontos específicos a serem desenvolvidos nas cenas, os estudantes já estariam prontos para iniciar seus processos de criação. Foi sugerido aos grupos que eles identificassem nas frases do texto seus verbos de ação e, a partir deles, junto com o apoio rítmico das músicas, elaborassem as partituras de ação que iriam compor as cenas. Dessa forma, o primeiro passo do processo de criação foi desenvolver a estrutura de movimentos e deslocamentos das cenas. Após o estabelecimento das sequências de ações, os grupos desenvolveram as partituras vocais que preencheram o corpo sonoro das cenas e criaram a estrutura rítmica da fala do texto. A partir de então, os grupos iniciaram um processo de harmonia entre os gestos do corpo e movimentos da voz. Assim, eles entravam no acordo entre os encaixes e desencaixes das estruturas corporais e sonoras, afinando o percurso de movimentação das cenas.

Como finalização deste processo de criação isolada entre os grupos, os estudantes procuraram, então, definir as intenções das ações e das falas, a partir dos estímulos das



movimentações do corpo e da voz. Dessa forma, resgatamos um princípio básico do teatro meyerholdiano: tudo vem do corpo e tudo o que o ator precisa em cena está presente em seu corpo. Sendo assim, as intenções das falas e do gestual das cenas não surgiram das indicações do texto, e sim, das propostas que os movimentos do corpo e da voz sugeriram a eles.

Com as cenas criadas, demos início a um novo processo: organizar a estrutura de todas as cenas e de todos os grupos no mesmo espaço cênico. Este foi o momento de orquestração da cena-exercício. Era como se cada grupo representasse um naipe da orquestra, um grupo era o naipe de cordas, outro de sopros, outro de percussão, que ensaiaram isoladamente suas partituras e organizaram seus fragmentos musicais. Com todos os naites ensaiados, era o momento de montar a orquestra, de formar o conjunto, de sobrepor as partituras e colocar em harmonia toda a composição musical.

Dessa forma se fez a composição da grande cena, da junção dos fragmentos que a tornaram uma só. Todos os estudantes estavam em cena o tempo todo, como atores-regentes, cada um responsável e condutor de sua composição cênica. Os atores-regentes, no entanto, jogavam entre si, não abriam mão da regência de sua criação e nem estabeleciam ordens sobre o outro, era um acordo entre todos. Era como se cada ator-regente fosse o músico de seu próprio corpo, assim, ora se destacava um solo, ora um dueto, ora um coro, apoiados sempre pelo conjunto que ressoava harmonicamente pelo espaço.

A finalização desse segundo módulo demonstrou que a composição cênica do ator-regente – com a ideia de sua formação desenvolvida já no primeiro módulo prático deste estudo – se funde e se modela quando entra em acordo e sintonia a composição de outro ator-regente. Este era o desafio deste segundo módulo, desenvolver as criações dos estudantes e organizá-las enquanto conjunto. Dessa forma, a composição de um ator-regente, junto com a composição de outro, estrutura uma terceira criação cênica.

Assim, no momento em que uma cena criada por um grupo é dotada de inserções sonoras e espaciais de outros grupos no contexto do conjunto, podemos afirmar que ela se define com uma complexidade e expressividade profunda e criativa no espaço. A cena se transforma em um novo material, onde o jogo permanece vivo durante todo o seu desenvolvimento. O olhar do espectador pode percorrer por todo o espaço cênico e presenciar o jogo reverberando em todas as direções. Os atores-regentes estão presentes neste espaço, com seus corpos- instrumentos,



ressoando nesta orquestra cênica, sustentando o jogo e acompanhando todos os movimentos dessa criação composta através do desenvolvimento da musicalidade do corpo cênico.

Considerações finais

A proposta metodológica desenvolvida neste estudo sugere uma ideia de treinamento corpóreo-vocal para o estudante de artes cênicas, a fim de desenvolver a musicalidade em seu corpo, como uma ferramenta para explorar sua expressividade. O procedimento deste treinamento é composto por etapas, que exercitam desde a escuta, a percepção sonora e a exploração dos aspectos da musicalidade no corpo, até o domínio dessas atividades no contexto de grupo e no processo de criação cênica.

Observamos ao longo deste estudo que o planejamento dos módulos práticos foi elaborado a fim de proporcionar a experiência de um caminho completo de formação do estudante de teatro em um ator-regente. O procedimento se iniciou com o exercício da conscientização do estudante sobre si, partindo da percepção de escuta e do reconhecimento do corpo enquanto um emissor sonoro. O estudante identificou quais as propriedades que compõem o som, apresentadas enquanto timbre, altura, intensidade e duração e procurou estabelecer relações de seu potencial sonoro com a sonoridade que o permeia.

O passo seguinte foi o reconhecimento e domínio dos aspectos de musicalidade que habitam o corpo do estudante de teatro e o desenvolvimento deles destinados à composição de dramaturgia corpóreo-sonora. O exercício da técnica da biomecânica teatral de Meyerhold se aprofundou, neste momento do processo, com a intenção de fazer com que o estudante adquirisse ainda maior autonomia sobre seu corpo.

Em seguida, esta proposta metodológica avançou para a criação cênica de grupo. Após a vivência do estudante no processo de preparação corpóreo-vocal, ele se inseriu no contexto de composição cênica coletiva, a fim de se colocar em relação com o outro e explorar com o grupo o conhecimento adquirido até o momento.

Por fim, com os experimentos realizados durante essas etapas, os estudantes se encontraram aptos a reconhecer, criar e conduzir a musicalidade dos seus corpos em relação com o universo da cena. Ele explorou a composição de dramaturgia corpóreo-sonora e trabalhou



a relação da musicalidade de seu corpo com a musicalidade existente nos elementos cênicos.

Esta pesquisa observou, após a realização de todas as suas etapas, que o estudante de artes cênicas adquiriu a consciência de que todo o universo da cena deve estar conectado, em sintonia e reciprocidade entre todos os corpos e elementos que a compõem. Foi observado, também, o despertar consciente do estudante, no sentido de que ele pode ser o pulso dessa conexão constante, presente durante a encenação, conduzindo, assim, sua expressividade artística enquanto o ator-regente da criação cênica.

Referências bibliográficas

CAVALIERE, A e VÁSSINA, E.. **Teatro russo. Literatura e espetáculo**. São Paulo / SP: Ateliên Editorial, 2011.

CHAVES, Yedda Carvalho. “Vsévolod Meyerhold: abordagens artísticas do movimentos expressivo à composição”. In **Teatro Russo: Literatura e espetáculo**. Org. **Arlete Cavaliere e Elena Vássina**. São Paulo / SP: Ateliên Editorial: 2011.

GUINSBURG, J.. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo / SP: Perspectiva, 2001.

MARCHETTI, L; BIAGIONI, M; TONUS, T e GAZZANEO, P. **Elementos básicos das estruturas musicais**. São Paulo / SP: Fundação Biblioteca Nacional, 2003.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. Tradução de Diego Moschkovich. São Paulo / SP: Iluminuras, 2012.

__. **Teoria teatral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

PICCON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Org. Fátima Saadi. Trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois e fátima Saadi. Rio de Janeiro / RJ: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

__. **Meierhold**. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marcio Honorio de Godoy. São Paulo / SP: Perspectiva, 2013.

__. “A música no jogo do ator meyerholdiano”. In *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: *Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne*, 1989.



PITOZZI, Enrico. « Dissectio: anatomie del corpo sonoro». In **Drammaturgie sonore: teatri del secondo Novecento**. Org : Valentina Valentine. Roma – Italia: Bulzoni Editore: 2012.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada, São Paulo / SP: UNESP, 2001.

_. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lucia Pascoal. São Paulo / SP: UNESP, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo / SP: Companhia das Letras, 1989.

Dicionários consultados:

GROVE, George. **Dictionary of music and musicians**. London / England: Macmillan and Co., 1879

HORTA, Luiz Paulo. **Dicionário de música**. Título original: Dictionary of music (1982). Rio de Janeiro / RJ: Zahar, 1985.

LATHAN, Alison. **Diccionario enciclopédico de la música**. Ciudad de México / D.F.: Fondo de cultura económica, 2008.

Recebido em: 30/09/2022

Aprovado em: 15/12/ 2022