

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

MEDÉIA:
UM EXPERIMENTO COREOGRÁFICO

DANIELA GATTI

CAMPINAS-2005

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

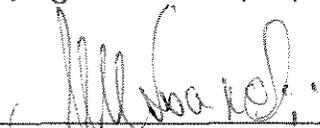
2005 11549

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

MEDÉIA:
UM EXPERIMENTO COREOGRÁFICO

DANIELA GATTI

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Daniela
Gatti e aprovada pela Comissão
Julgadora em 24/02/2005



Profª Dra. Marília Vieira Soares
Orientadora

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação da
Profª Dra. Marília Vieira Soares.

CAMPINAS-2005

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	Unicamp G229m
V	EX
TOMBO BC/	64913
PROC.	16-P-00086-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
FREQ	11,00
DATA	13/06/05
Nº CPD	

Bibrid: 353536

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

G229m Gatti, Daniela.
 Média: um experimento coreográfico./Daniela Gatti.
 Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Soares, Marília Vieira.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
 Instituto de Artes.

1. Experimento coreográfico. 2.Dança-Pesquisa. 3. Gestos.
 4.Dança-Técnica. I. Marília Vieira Soares. II.
 Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao **Régis Gomide**, grande pianista, músico e companheiro com quem divido as emoções do dia a dia. Com extrema sensibilidade, sabedoria e intuição esteve presente em todos os momentos desta trajetória, mostrando-se sempre disponível, incentivando-me a cada etapa conquistada .

Ao meu pai, **Giacomo Gatti** que sempre contribuiu em todas as minhas conquistas, transmitindo coragem, auto confiança e determinação.

À minha irmã **Patricia Gatti**, de todas as horas e minutos, ao meu cunhado **Galdino** que formatou este trabalho, meus profundos agradecimentos por estarem sempre ao meu lado, palpitando, questionando e dando as contribuições necessárias, sendo estas muito bem vindas ao trabalho e à querida **Teté**.

À minha orientadora **Marília Vieira Soares**, que acompanhou todo o processo deste trabalho com extremo entusiasmo e profissionalismo.

A **Academia de Ballet Lina Penteado** que gentilmente cedeu seu espaço para o desenvolvimento dos laboratórios práticos

Às amigas **Renata Ferramola** quem fez a revisão deste trabalho e **Gisele Afeche** quem traduziu a Cantate Medée. Ao cunhado **Ricardo Gomide** que gentilmente trabalhou na mixagem da trilha musical. Ao **Tomás May** que com muita sensibilidade fotografou alguns ensaios. Ao **Daniel Issa** pela valiosa entrevista

Ao Instituto de Artes, aos Professores e Funcionários do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP que de alguma forma contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

Ao meu filho Giordano e à minha mãe, Wanda (em memória)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar experimentos coreográficos a partir da gestualidade das mãos e dos dedos e suas expressões, no sentido de buscar elementos para a construção da natureza intelectual e emocional da personagem *Medéia* da tragédia grega de Eurípides. Como elementos inspiradores desta idéia adotaram-se, no campo da música, a *Cantata Médée* de Louis-Nicolas Clérambault e a justaposição de materiais sonoros da música eletroacústica e concreta, e no campo da linguagem corporal, os tratados de John Bulwer, *Chirologia: ou Linguagem Natural das Mãos* e *Chironomia: ou a Arte da Retórica das Mãos* e, a utilização da máscara neutra, com base nos princípios de Copeau e Lecoq. Os experimentos foram conduzidos no sentido de alcançar uma dramaturgia corporal por meio da movimentação das mãos e do corpo, enfatizando os aspectos arquetípicos traçados sobre a leitura da personagem *Medéia*, dentro da linguagem da dança contemporânea. Conclui-se então que, a integração destes elementos forneceu subsídios para compor a caracterização desta personagem e dos experimentos em dois pólos assim prescritos: *Medéia* como figura humana – no ambiente sonoro da *Cantata*, e *Medéia* como figura mística – no ambiente sonoro da música eletroacústica e concreta, juntamente com a utilização da máscara como elemento simbólico.

ABSTRACT

This study aims to perform choreographic experiments on the gestuality of hands and fingers and their expressions, with the purpose of finding elements to construct the intellectual and emotional nature of the character Medea from the Greek tragedy Euripidis. Some of the inspiring elements that have been adopted were: in the field of music, Louis-Nicolas Clérambault's *Cantata Médée* and the juxtaposition of sound materials of electroacoustic and Concrete music; in the field of corporal language, the treaties by John Bulwer, *Chirologia: or The Natural Language of the Hand* and *Chironomia or: The Art of Manual Rethoric*, and the utilization of the neutral mask, on the basis of Copeau and Lecoq's principles. The experiments have been conducted with the aim of attaining a corporal dramaturgy through the movement of hands and body, emphasizing the archetypical aspects traced upon the reading of the character Medea within the language of contemporary dance. It can thus be concluded that the integration of these elements supplied subsidies to compose the characterization of this character as well as of the experiments at two distinct poles, which are: Medea as a human figure – in the sound environment of *Cantata*; and Medea as a mystical figure – in the sound environment of the electroacoustic and concrete music, along with the visualization of the mask as a symbolic element.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INDICE DE FIGURAS	10
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS INSPIRADORES	18
1.1. A Cantata	19
1.1.1. Ária e Recitativo	21
1.1.2. Cantate Medée de Louis-Nicolas Clerambault (1676-1749).....	27
1.2. A Personagem Medéia.....	29
1.3. Gesto: o falar das mãos.....	31
1.3.1. Chirologia	35
1.3.2. Chironomia	37
1.4. A Máscara neutra.....	39
CAPÍTULO 2 – DRAMATURGIA CORPORAL: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	44
2.1. Criar é organizar	45
2.2. Sujeito: o corpo.....	47
2.2.1. Linguagem dos Sentimentos.....	47
2.2.2. Dança como Expressão – Escola Delsarte.....	52
2.2.3. Simbólico.....	55
2.3. Dramaturgia Corporal.....	58
CAPÍTULO 3 - EXPERIMENTOS COREOGRÁFICOS.....	63
3.1. Improvisação: ferramenta à experimentação/criação	64
3.2. Laboratórios Experimentais: estímulos	67
3.2.1. Ária e Recitativo	68
3.2.2. Música Eletroacústica.....	70
3.2.3. Dançando com a máscara	72
3.2.4. Gestos e significados	73
3.3. Roteiro	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
ANEXOS	92
BIBLIOGRAFIA	103

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Mary Wigman (TANI, 1995)	39
Figura 2 - Jasão e Medéia, Londres 1782	52
Figura 3 - <i>Explodo</i> – Ilustração	74
Figura 4 - <i>Explodo</i> – Movimento	74
Figura 5 - <i>Admiror</i> - Ilustração	74
Figura 6 - <i>Admiror</i> – Movimento	74
Figura 7 - <i>Indignor</i> - Ilustração	75
Figura 8 - <i>Indgnor</i> - Movimento.....	75
Figura 9 - <i>Pudeo</i> - Ilustração	75
Figura 10 - <i>Pudeo</i> - Movimento	75
Figura 11 – Triumpho - Ilustração.....	76
Figura 12 - Triumpho - Movimento	76
Figura 13 - <i>Protego</i> - Ilustração	76
Figura 14 - <i>Protego</i> - Movimento.....	76
Figura 15 - <i>Impedio</i> - Ilustração	77
Figura 16 - <i>Impedio</i> - Movimento 1	77
Figura 17 - <i>Impedio</i> - Movimento 2	77
Figura 18 - <i>Minor</i> - Ilustração	78
Figura 19 - <i>Minor</i> - Movimento 1	78
Figura 20 - <i>Minor</i> - Movimento 2	78
Figura 21 - <i>Assevero</i> - Ilustração	79
Figura 22 - <i>Assevero</i> - Movimento	79
Figura 23 - <i>Invito</i> - Ilustração	79
Figura 24 - <i>Invito</i> - Movimento	79
Figura 25 - <i>Impatientiam Prodo</i> - Ilustração	80
Figura 26 - <i>Impatientiam Prodo</i> - Movimento	80
Figura 27 - <i>Libertatem resigno</i> - Ilustração	80
Figura 28 - <i>Libertatem resigno</i> - Movimento	80

Figura 29 - <i>Indico</i> - Ilustração	81
Figura 30 - <i>Indico</i> – Movimento 1.....	81
Figura 31- <i>Indico</i> – Movimento 2.....	81
Figura 32 – <i>Terrorem Incutio</i> - Ilustração	82
Figura 33 - <i>Terrorem Incutio</i> - Movimento.....	82
Figura 34 – <i>Ironiam Infligo</i> - Ilustração	82
Figura 35 - <i>Ironiam Infligo</i> – Movimento 1	82
Figura 36 - <i>Ironiam Infligo</i> – Movimento 2.....	83
Figura 37 – <i>Audientiam facit</i> - Ilustração	83
Figura 38 - <i>Audientiam facit</i> - Movimento.....	83
Figura 39 – A Corollary of the Speaking Motion – plate A (Bulwer, 1974, p. 115).....	98
Figura 40 - A Corollary of the Speaking Motion – plate B (Bulwer, 1974, p. 117).....	99
Figura 41 - A Corollary of the Discoursing Gesture (Bulwer, 1974, p.143).....	100
Figura 42 - The Canons of Rhetoricians (Bulwer, 1974, p.193)	101
Figura 43 - Paralipomenon (Bulwer, 1974, p.213).....	102

UNICAMP
 BIBLIOTECA CENTRAL
 SEÇÃO CIRCULANTE

INTRODUÇÃO

A pesquisa coreográfica voltada para a personagem Medéia surgiu a partir da audição de um concerto, em 1999, com o grupo de música barroca *Harmonia Universalis*¹ que no seu repertório, contemplava a *Cantata Médée* de Louis-Nicholas Clérambault (1676-1749). Neste primeiro contato, chamou-me a atenção a performance dos músicos em cena e, em especial, a atuação da cantora que sensivelmente demonstrava uma necessidade de se expressar corporalmente para enfatizar toda a dramaticidade imposta pelo texto e música, procurando transmitir os diferentes estados emocionais experimentados durante a audição da obra.

Logo houve uma identificação com a cantora e, nasceu daí a percepção inicialmente intuitiva da possibilidade de uma investigação corporal relacionada a este universo musical. Este *insight*² foi o estímulo para a busca de informações sobre a Cantata visando identificar materiais a serem desenvolvidos, sem ainda uma preocupação quanto aos aspectos formais, estruturais e contextuais da mesma.

Como estas idéias, em estágio inicial, o foco do trabalho recaiu no estabelecimento da ligação entre as linguagens da música e da dança. A partir de uma investigação contextualizada destas linguagens, a materialização das idéias prosseguiu. No aspecto musical, buscou-se um trabalho de pesquisa teórica em torno desta obra, tendo como leituras básicas as obras sobre a origem da Cantata, sobre o contexto histórico da obra, abordando a temática envolvendo a personagem Medéia extraída da tragédia grega e a leitura sobre a construção estrutural e formal da música.

¹ Grupo formado por Patricia Gatti (Cravo), José Henrique Fiamengui (violino), Valéria Bittar (flauta Doce), Cristina Geraldine (Cello) e a cantora Gisele Afeche.

² Em OSTROWER (2003, p. 67) a palavra *insight* é tratada como sendo “os processos dos mais complexos estruturados dentro do ser humano, pois no *insight* estruturam-se todas as possibilidades que um indivíduo tenha de pensar e sentir, integrando-se noções atuais com anteriores e projetando-se em conhecimentos novos, imbuída a experiência de toda a carga afetiva possível à personalidade do indivíduo.”

No universo da linguagem corporal recorreu-se ao elemento que se tornaria o cerne deste trabalho para o desenvolvimento da prática corporal: a gestualidade dos cantores dos séculos XVII e XVIII, durante a performance. Determinados gestos eram utilizados para dar ênfase às palavras descritas no texto e também possibilitar ao artista, expressar, com mais veemência, os afetos e as paixões da alma. Das leituras e compreensões, abordando ambas as linguagens, emergiu o foco que é apresentado no capítulo primeiro deste trabalho.

Recorrendo ao recorte histórico da obra, houve a preocupação em identificar como os cantores/atores³ se utilizavam de códigos gestuais e posturais determinados para a sua interpretação em cena, com o intuito de expressar afetos e sentimentos que eram ditados tanto pelo texto, quanto pela música. Este estudo específico sobre a gestualidade dos cantores/atores dos séculos XVII e XVIII, ainda pouco divulgado no Brasil, se deu a partir do contato estabelecido e posterior entrevista com o cantor e especialista em interpretação e gestualidade na música barroca, Daniel Issa⁴. Sua contribuição foi fundamental para este assunto específico. Forneceu o nome dos principais tratadistas⁵ que desenvolveram estudos com relação ao gesto, vinculados à arte da retórica daquele período, como forma de expressar e comunicar os sentimentos, servindo como referenciais para os artistas da época, apoiando o trabalho de interpretação gestual.

³ Neste período nas montagens de ópera tinha-se como preferência a inserção de atores no lugar dos cantores, dada a exigência da expressividade corporal que era contida na dramaturgia textual e musical. Informação dada pelo cantor Daniel Issa tendo como referência suas aulas específicas sobre este assunto em Basel.

⁴ Nascido em São Paulo, atualmente é estudante da *Schola Cantorum* de Basel (Suiça) onde se especializa nesta área. Daniel Issa concedeu entrevista a autora deste trabalho em 30/08/2003 em sua própria casa, a qual foi gravada originalmente em vídeo vhs, demonstrando a essência e a importância fundamental do trabalho das mãos para o cantor barroco na arte da interpretação deste repertório específico, bem como algumas regras gestuais, posturais e espaciais utilizadas durante as cenas. Este material estará editado como parte da dissertação.

⁵ **Giovanni Bonifácio** (1547-1635) que publicou em 1616 *Arte De Cenni* em Veneza; O inglês **John Bulwer** (1644) que publicou "*Chirologia, or the Natural Language of the hand*", and "*Chironomia, or the Art of Normal Rhetoric*"; O Francês **Charles Le Brun** (1619 – 1690), primeiro pintor do rei Luís XIV, que em 1668 escreveu o famoso "*Conference sur l'expression générale et particulière des passions*"; **Gilbert Austin** que publicou "*Chironomia*" em 1806 na Inglaterra; e o Holandês **J. Jelgerhuis** que em 1827 publicou "*Gesticulatie en Mimiek*" em Amsterdam (informações biográficas retiradas pela internet)

Para uma pesquisa mais aprofundada sobre o gesto, segundo estes tratadistas, abordo os estudos de John Bulwer (1606-1656), que descreveu um grande número de gestos, os quais foram aplicados durante as cenas teatrais para atores e cantores barrocos. Ele publicou seus tratados "*Chirologia, or the Natural Language of the hand*", and "*Chironomia, or the Art of Normal Rhetoric*" em 1644. Em ambos, Bulwer distingue o conhecimento puro do conhecimento aplicado, especificando as expressões naturais sistematizadas pela arte das mãos, dos dedos e suas representações em função das atitudes humanas e seus afetos como principal instrumento de eloquência.

A máscara neutra entra neste processo a partir do vídeo *Hexentanz* da coreógrafa e dançarina alemã Mary Wigman (1886 – 1973). Sua interpretação demonstrava uma expressividade a partir da clareza dos movimentos e gestos.

Destas percepções sensoriais, aos poucos, a idéia de uma investigação coreográfica sobre a Cantata de Clérambault, associada ao texto de Eurípides (485 aC-406 aC), começou a se formar. Com o conhecimento do trabalho coreográfico de Mary Wigman, a proposta deste estudo se firmou. Estabelecer uma investigação coreográfica, utilizando a máscara neutra como recurso, para a história de Medéia.

Para esta investigação corporal reconheceu-se o gesto como sendo um importante elemento do processo criativo, fazendo-se necessária uma pesquisa histórica em torno do mesmo enquanto expressão, com vistas a obtenção de uma melhor compreensão da dança expressiva.

Até o final do século XVIII, embora o gesto fosse utilizado durante a performance, como forma de traduzir as palavras e na tentativa de expressar as paixões da alma, anunciava-se uma dramaturgia através do corpo, objetivando estabelecer uma outra condição expressiva para este. Noverre (1727-1810) e Delsarte (1811-1871) estabeleceram para as linguagens artísticas a relação com o gesto corporal, dança e teatro, transformando a construção dramática através do corpo.

As reflexões sobre dramaturgia são enfocadas, revelando como a dança por meio do movimento reserva sua própria dramaturgia. Por sua vez, este se afirma como o modo de

pensar a construção de um trabalho coreográfico, gerando uma dramaturgia inscrita no corpo conjugando todos os elementos que participam desta organização.

Recorrendo à improvisação como ferramenta foi possível explorar os movimentos. Esta exploração evocada pelos estímulos: Cantata de Clérambault e o texto de Eurípides. Considerando as Árias e Recitativos, juntamente com os gestos estudados por Bulwer, determinou-se as estruturas geradoras do roteiro. Um outro estímulo, nascido da idéia de contraposição musical, foi a utilização da música eletroacústica e concreta. Neste caso, estabeleceu-se uma relação entre sons e movimentos, a partir da apreensão do ambiente sonoro gerado pela música. Esta, nasceu da possibilidade de mostrar a dualidade inscrita na personalidade de Medéia, implícita tanto no texto de Eurípides quanto na Cantata.

A máscara neutra conceituada por Lecoq (1921-1999) e Copeau (1878-1949) entra neste processo, a partir de uma experimentação prévia visando uma maneira diferenciada de organizar a gestualidade, direcionando-a a uma proposta mais simbólica, no sentido de uma movimentação corporal que se liga e torna evidente o universo mítico da personagem. A máscara, inicialmente, utilizada com a proposta de servir ao processo como estímulo cinético, estabeleceu-se, posteriormente, como elemento simbólico no processo de construção.

A partir das repetidas vivências com os mesmos estímulos, teve início uma nova etapa improvisatória, a de formatação dos materiais explorados. Num trabalho paralelo às investigações, começou o planejamento de um roteiro que fornece subsídios e um banco de dados dos materiais utilizados, com o objetivo de revelar os diferentes aspectos emocionais da personagem. Através do roteiro, pretende-se mostrar a transposição dos materiais selecionados tanto do texto, quanto da música, para a linguagem corporal, atingindo assim, uma sugestão para um experimento coreográfico. Estes enfoques são apresentados e discutidos no capítulo segundo.

Identificados e investigados os elementos que inspiraram esse projeto coreográfico, passando pelas reflexões e conceitos acerca do tipo de dança que se pretende desenvolver e a maneira de conceber o fazer artístico, a investigação coreográfica é estruturada. Este processo de construção é apresentado no terceiro capítulo.

A finalidade desta investigação acerca do gesto foi a de apresentar uma reflexão sobre o conceito de dramaturgia corporal⁶, partindo do ponto de vista do processo da criação coreográfica.

Esta investigação, faz-se necessário esclarecer, não determina uma coreografia estruturada na totalidade de sua composição, visto que deverá estar inserida pelas partes que concorrem para a produção de um espetáculo. Alguns aspectos da concepção voltada para montagem de espetáculo foram tomados, no entanto, sem a intenção de realizar uma obra acabada, mas como o próprio nome sugere, com vistas a uma experimentação de movimentos que, sequenciados, possam expressar e formar um repertório de diferentes aspectos da personagem Média.

Na conclusão deste estudo, posiciono-me, como dançarina e professora de dança, em como este experimento pode e, **necessariamente deve** ser percebido como contribuição relevante para uma formação mais qualitativa de dançarinos.

⁶ O capítulo sobre dramaturgia corporal foi embasada nas discussões encontradas nos artigos sobre dramaturgia corporal de coreógrafos e dramaturgos belgas contemporâneos, compilados na revista *Nouvelle De Danse*. n° 31. ED. Contredanse, Bruxelas, s/d.

CAPÍTULO 1 – ELEMENTOS INSPIRADORES

1.1.A Cantata

Os gêneros musicais do século XVII são numerosos. As formas que definem esses gêneros estão, em primeiro lugar, subordinadas aos mesmos. Esta é a característica própria do barroco na música. Admitir simplesmente que gênero designa um tipo de obra em geral (a ópera, o concerto, a oratória, são gêneros), que a forma designa uma arquitetura característica da obra (o concerto grosso, a fuga, a suite) e que, finalmente, a estrutura designará a articulação interna da obra, aquilo que se pode "tecnicamente decompor". Contudo, ao abordar as formas musicais do século XVII, é por vezes possível substituir esta palavra por gênero, sem que a verdade se deturpe com esta terminologia, visto que ela ainda não pode assumir formas diversas e estas variarem de estrutura. (STEHMAN,1964, p.138)

No período barroco (século XVII), a ópera enfatizava a temática voltada para a mitologia grega. Desde o "Orfeo" (1607) de Monteverdi (1567 -1643) passando pelas grandes óperas de Lully, Rameau (1683-1764) e Handel (1685-1759), os temas mitológicos foram os preferidos dos libretistas barrocos, principalmente dos franceses.

A dramaticidade presente nas tragédias gregas e o processo catártico gerado pelos seus personagens, tornou-se o modelo que inspirou os compositores barrocos a buscarem uma expressão musical eloqüente e hierarquizada. Segundo as regras da retórica clássica,

era estabelecida uma conduta musical norteada pela “teoria dos afetos”⁷, que procurava retratar em música as diferentes categorias de afetos do sentimento humano. (GROUT,1994, p.470).

No final do século XVII surgiu um gênero de música vocal que continha toda a dramaticidade das grandes óperas, porém, sem recursos cênicos e com um número de músicos reduzido ao mínimo, ou seja, um ou dois cantores, instrumentos solistas e baixo-contínuo. Este gênero, denominado *Cantata*, era especialmente apropriado para ser executado em locais de pequenas dimensões, onde a estrutura exigida pela ópera se tornaria impraticável.(Ibid, p.371)

A criação do recitativo está intimamente ligada à criação da ópera e, juntamente com esta, *a cantata*. Após os primeiros anos do século XVII, a *Cantata* havia se desenvolvido da monodia com variações estróficas para uma forma que consistia de muitas seções curtas e contrastantes. Na segunda metade do século fixou-se um padrão mais definido de Recitativos e Árias que se alternavam normalmente duas ou três de cada, para voz solo com baixo contínuo, em um texto usualmente na forma de uma narrativa dramática ou monólogo. "A *Cantata* assemelhava-se a uma cena extraída de uma ópera, porém era destinada a um recinto particular, sem cenário ou figurinos teatrais, para audiências menores do que as casas de ópera." (HOLLER, 1995, p.10)

⁷ Por doutrina dos afetos deve-se entender o conjunto de formulações expressas pelos diversos teóricos nos tratados e estudos de música e filosofia deste período. O termo afeto tem origem no substantivo latino *affectus* que significa: 1-estado ou disposição de espírito; 2- sentimento, impressão; 3- sentimento de afeição; 4- paixão (termo da linguagem filosófica e retórica). O termo latino *affectus* é correspondente à palavra grega *pathos*, que significa cada estado de espírito humano, sofrimento e emoção da alma. Os afetos(paixões) podem ser traduzidos como distorções da serenidade da alma, como sofrimentos da alma, mas também como purificações, que sempre dependerão do governo e domínio correto do uso da razão, para que não limitem a liberdade humana. Todos esses significados tem raízes nos escritos de Platão e Aristóteles e foram transmitidos através da idade média e do renascimento, tornando-se herança para pensadores dos séculos XVII e XVIII. (GATTI, Patricia, 1997, p.16)

1.1.1. Ária e Recitativo

O surgimento da ópera deveu-se a várias causas como a sobrevivência do drama popular e os autos de milagres. Os primeiros dramaturgos europeus escolheram uma forma na qual a música devia acrescentar intensidade às palavras, que eram por vezes cantadas e as vezes recitadas com acompanhamento musical.

A música ainda no início do século XVII não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afetos num sentido genérico. Desde meados do século XVI a comunicação destes afetos desenvolvia-se através de um vocabulário de recursos ou figuras musicais, tentando classificá-los e sistematizá-los. O próprio processo de composição musical era concebido estruturalmente tal qual as regras da retórica, consistindo em três passos: *invento*, a descoberta de um tema ou idéia musical de base; *dispositio*, a planificação ou exposição das divisões ou subtítulos da obra; *elaboratio*, a elaboração do material⁸.

A tragédia grega serviu de modelo para um tipo de música dramática que os literatos consideravam apropriados ao teatro. Duas maneiras de musicar a tragédia foram pensadas. Uma, na qual o coro seria cantado e, outra, onde todo o texto da tragédia seria cantado incluindo as falas dos atores. Esta segunda forma foi defendida por Girolamo Mei⁹ (1519-1594). Entre 1562 e 1573, ele estudou, no original grego, as obras da antiguidade. Dessa pesquisa escreveu quatro tratados - *Acerca dos Modos Musicais dos Antigos* - que deram início a um movimento que reuniu mais literatos para esta nova visão, o "teatro musicado". De acordo com GROUT (1994, p. 319):

⁸ Estrutura esta que serve até hoje de base aos compositores musicais e também aos coreógrafos.

⁹ Erudito florentino que editou várias árias de tragédias gregas.

"Girolano Mei chegara a conclusão de que os gregos conseguiam obter efeitos singulares com a música porque esta consistia numa única melodia, quer cantada a solo, com acompanhamento, quer por um coro. Esta melodia tinha o poder de afetar os sentimentos do ouvinte uma vez que explorava a expressividade natural das subidas e descidas de altura, do registro da voz e das mudanças de ritmo e andamento".

Juntamente com Bardi (1534-1614), intelectuais humanistas, Vincenzo Galilei (1525-1591), Giulio Caccini (1551-1618), Strozzi (1581-1644), Peri (1561-1633) e Rinuccini (1562-1621), integraram a "*Camerata Fiorentina*", grupo que estava entusiasticamente resolvido a restaurar as glórias da Grécia Antiga que simbolizava um ideal de perfeição para os homens da renascença.

Conde Giovanni Bardi - um dos principais literato musicista da época, foi quem introduziu a discussão contra o estilo polifônico¹⁰ juntamente com este grupo. Na música entre 1600 e 1750 "*dois princípios encontraram expressão na música barroca. Um a monodia dramática*¹¹ *que veio a dar na ópera, era novo e revolucionário; o outro, o princípio pelo qual obras extensas eram elaboradas por contraste, o estilo concertato*¹² *que deu origem ao concerto na sua forma primitiva"* (RAYNOR, 1978, p.180).

A total rejeição da polifonia por esses compositores literatos, mesmo numa época em que a polifonia se simplificava, pode ser percebida nas obras contidas em *Le Nuove*

¹⁰ "Palavra aplicada para vários sons ou várias vozes musicais; música na qual em lugar das partes caminharem no mesmo passo uma com a outra e sem interesse particular em suas curvas melódicas individuais, elas se movem em evidente independência e liberdade ajustando-se harmonicamente. (...) Muito utilizado no período de Palestrina, Byrd, Victoria e seus contemporâneos no final do século XVI. Contraponto tem o mesmo sentido mas tende a um uso acadêmico; em conexão com o estudo da técnica de escrita polifônica." (OXFORD, 1950, p.742)

¹¹ "Os antigos gregos, tão refinados com respeito a forma literária e musical, distinguiam dos gêneros paralelos: a monodia lírica, que renova-se sempre e se destinava a cena, aos protagonistas. (...) A monodia lírica tem a missão de expressão individual e subjetiva, é portanto o que poderia chamar-se o estado anímico dos personagens, desde as suaves inquietudes de uma paixão contida até as explosões de amor e de ódio" (BAS, 1947, p.228). "Um estilo de composição vocal na qual a melodia e (em maior ou menor extensão) ritmo e métrica fixa são amplamente desconsiderado em favor de algumas imitações das infleções naturais da fala. (...) Na ópera e no Oratório este comumente serve para a narrativa, diálogo, o expressão dramática (...)"(OXFORD, 1950, p.783)

¹² "No fim do século XVII o termo foi utilizado pelos violinistas Corelli, Torelli e outros notáveis da escola de compositores violinistas Italianos da época, para descrever um tipo de composição na qual um pequeno

Musiche. Eles achavam que, quando várias vozes cantavam simultaneamente melodias e letras diferentes, em registros e ritmos diferentes, a música não conseguia transmitir a mensagem emotiva do texto. "O modo correto de musicar um texto, afirmava Galilei, era utilizar uma melodia a solo que pusesse em relevo as inflexões naturais da fala de um bom orador ou ator." (GROUT, 1994, p. 320)

Peri, Caccini e Cavallieri (1550-1600), abordaram a concepção de música teatral de modo muito semelhante. Procuravam chegar a um tipo de canto que intermediasse entre a recitação falada e a canção. Caccini e Cavallieri, chegaram mais próximos da antiga Ária, forma improvisatória sobre o poema.

Segundo BAS, 1947, p.233:

"A Ária é feita geralmente a uma voz com acompanhamento de um ou vários instrumentos sobre o texto não narrativo, mas expressivo de sentimentos, de comentário à uma situação em que a música aciona com a plenitude de seus meios, em sua máxima preponderância sobre as palavras, e especialmente sobre seu aspecto rítmico."

O recitativo está estritamente ligado à palavra, da qual deriva, podendo mesmo ser considerado uma amplificação direta, indissolúvel da forma verbal do texto. O caráter, o ritmo, o valor das frases e dos períodos, sua separação ou sua concatenação, sua função lógica e o conjunto, tudo depende da palavra. O recitativo é apto para expressar uma ação ou para expor uma situação (Ibid, p.235).

Segundo Raynor (1981, p.186):

"As partes vocais quase desprezam a melodia; nem tentam qualquer contorno melódico coerente e atrativo, mas apenas dão ênfase retórica às palavras. E o acompanhamento era não raro da maior simplicidade, quando não apenas uma nota grave que os ouvidos modernos acham tosca. O que conseguiram foram um tratamento quase explosivamente emocional de palavras emotivas exclamatórias; o que atingiram foi o estilo recitativo essencial que a música tinha de realizar antes que pudesse por-se inteiramente a serviço do drama."

corpo de cordas solistas eram ouvidas em alternância com um amplo corpo de cordas orquestrais. Dois corpos eram combinados e a palavra 'concerto' foi aplicada neste sentido." (OXFORD, 1950, p.214)

O estilo recitativo, de acordo com Peri, tinha o intuito de procurar uma solução nova que respondesse às necessidades da representação dramática. Sua forma de estruturar o recitativo foi sustentar as notas do baixo contínuo, enquanto a voz se movia, passando por consonâncias e dissonâncias, simulando o movimento contínuo da fala, libertando a voz da harmonia para se aproximar a uma declamação livre. (GROUT, 1994 p.321)

As primeiras óperas surgidas da camerata em fins do século XVI estavam de acordo às doutrinas estabelecidas pelo grupo. Obras quase que exclusivamente declamatórias. Dramaticamente, como os temas abordados eram extraídos da mitologia clássica, falando de amor frustrado ou satisfeito, os compositores seguiam às tradições clássicas no sentido da ação transcorrer fora da cena, sendo ela relatada por um mensageiro ou narrador.

Dessa forma, a ópera florentina foi considerada quase que terrivelmente cerebral, onde havia tentativa dos eruditos empenhados em limitar o poder da música a serviço das palavras.

Este estilo comportado de espetáculo dramático começa a ser revisto na busca da sobrevivência fora dos ambientes especificamente cultos. Havia uma necessidade de encontrar equilíbrio entre as exigências de texto e da montagem. Neste momento, novas montagens operísticas buscavam inserção de danças e canções escritas para um público mais "popular". Em 1600, Cavallieri criou a obra *Rappresentazione di anima e di corpo*, um drama religioso que tratava de figuras alegóricas - alma, corpo, intelecto, prazer, o mundo, tempo e assim por diante. Esta obra era representada e dançada, revelando um estilo mais elaboradamente expressivo, denominando *stilo rappresentativo - estilo teatral ou cênico*. No caso, falar de ópera, era traduzir num único espetáculo os sentimentos ditos em diferentes linguagens na tentativa de integrá-las. Paralelamente, Monteverdi escreve *Orfeu*, buscando também uma forma mais dramática onde a música deixasse de se submeter a força das palavras. A forma adotada por Monteverdi e os seus contemporâneos, foi estruturar a ópera desde o seu início, a do *Recitativo* e *Ária*.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

STEHMAN (1964, p.122) afirma que:

"O princípio é simples: o recitativo é a ação, o diálogo dos atores; a Ária é a paragem da ação e a confidência dos sentimentos que o ator exprime. A Ária pode ser cantada por um solista ou por um duo, um trio, ou qualquer conjunto. Entre estes dois gêneros situa-se o arioso, combinação do Recitativo e da Ária, e que geralmente é uma narração expressiva, de inflexões melódicas sugestivas. Na ópera à italiana, recitativos e árias seguem-se sem paragem, exceto para introduzir um intermédio coreográfico ou orquestral".

Em 1637, a ópera deixa de ser exclusivamente palaciana e é inaugurado, em Veneza, um teatro público de ópera com fins lucrativos. Este era dotado de maquinarias e acessórios. Surge então, a ópera *Buffa* decorrente da realidade e necessidades do povo de Veneza e Nápolis.

Em contrapartida, na França, desde o século XVI, a vida palaciana e os cortesãos franceses, absorviam-se de uma importante cultura vinculada à arte de dançar, principalmente no reinado de Luís XIV, a dança teve destaque entre as artes, sendo a "dans de cour", a atividade artística mais popular da corte caracterizando pelo caráter festivo, dando origem ao gênero de música dançante, intensificando-se no séc. XVII. Neste período, a ópera francesa vincula o balé da corte à tragédia grega. Sendo esta a principal característica das óperas francesas, a inclusão da dança na sua estrutura. O principal "compositor de danças" neste período foi Jean- Baptiste Lully¹³, que manteve o valor do verso na ópera francesa, reservando a importância da palavra através do recitativo. Assim, enquanto Lully ganhava as honras do reinado, na França, discussões em torno da influência

¹³ Jean- Baptiste Lully era de origem florentina (1632- 1687) Vai para França onde consegue ser nomeado superintendente da música do rei e assumir um posto de comando supremo. A ação de Lully no plano musical é, contudo considerável: para servir de divertimento ao rei, ele compõe grandes óperas- bailados, onde cantos, danças e intermédios de orquestra se sucedem, rodeados por encenações sensacionais, providas de maquinismos imponentes. Contrapondo ao estilo italiano as óperas bailados de Lully são nobres, pomposas e solenes, ricas e cheias de efeitos espetaculares. O seu estilo decorativo, apesar de perfeitamente ordenado, não deixa de ser barroco no aspecto geral. Oferece efetivamente um perfeito exemplo do grande barroco francês, inseparável de uma certa ordem.(STEHMAN, 1964, p.131)

da ópera italiana levaram primeiramente ao banimento destas do repertório. A sua reintrodução será revista somente no fim do século XVII.

Os principais intelectuais filósofos que discutiram sobre o tema da legitimidade do espetáculo - *ópera*, foram: Rousseau (1712-1778), Diderot (1713-1784) e Noverre. (Cf. Monteiro, 1998, p.82)

"A querela dos bufões, no que diz respeito à dança, configurava-se da seguinte forma: de um lado os partidários da ópera italiana, favoráveis à exclusão do balé, considerado elemento heterogêneo no espetáculo lírico; de outro, os partidários da ópera francesa, que junto com Noverre, acreditavam que o balé, na ópera, estava em seu verdadeiro elemento." (MONTEIRO, 1998, p.83)

Um elemento muito enfocado no debate da ópera italiana versus a ópera francesa foi a questão da unidade dramática. Alguns entenderam que a presença dos balés nas óperas francesas interrompiam a ação dramática dada pelos cantores/atores.

Segundo Raynor (1981, p.191):

"As cortes do século XVII viam a ópera, como Wagner, 200 anos depois iria encarar a sua música dramática, como uma Gesamtkunstwerk, uma superarte que naturalmente abrangia e unificava todas as demais artes - arquitetura, pintura, desenho, mímica, representação, artes plásticas, poesia, dança e canto. Por essa razão, harmonizava-se solidariamente com o ideal humanista."

Sendo assim, a partir destes aspectos levantados sobre a Ária e Recitativo, sua origem, bem como, o desenvolvimento destas formas junto à Camerata Fiorentina, tornou-se relevante estabelecer e enfatizar a relação da música e a palavra neste período. Esta situação permite observar o caminho da música que, juntamente com a palavra, são materiais "expressivos e emotivos", gerando uma prévia noção de um sentido voltado para o aspecto da dramaturgia. A estrutura e conceitos apontados nesta pesquisa histórica em torno da *Cantata*, no caso Recitativos e Árias, revelam informações fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que é a partir da música que é estabelecido o início de uma pesquisa que envolve experimentos composicionais em dança.

1.1.2. Cantate *Medée* de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749)

Louis-Nicolas Clérambault foi organista e compositor proveniente de uma família de músicos, como muitos na França do século XVIII. Como compositor do gênero “*Cantata*” Clérambault tornou-se estimado, sendo reconhecido como o maior expoente desta forma musical em toda a França.

A *Cantata* francesa, principalmente em Clérambault, consta como uma forma absolutamente desenvolvida e traz consigo uma grande inovação no sentido da “compressão” e não da “expansão”. Neste sentido, com extrema economia de meios e em poucos compassos, Clérambault consegue exprimir musicalmente toda dramaticidade contida em uma grande ópera. Suas cantatas podem ser vistas como pequenas “óperas em miniatura”.

Clérambault, assim como François Couperin (1668-1733), pertence à geração de compositores franceses do final do século XVII que se dedicaram a compor em estilo italiano. Une os dois estilos nacionais, embora permaneça o caráter essencial da melodia francesa: simplicidade, doçura e suavidade ao contrário da árias italianas repletas de virtuosismo quase que atléticos.

As *Cantatas* de Clérambault dispõem de uma incrível variedade em sua construção formal e estilo, além disso, expressam vários tipos de ânimos e sentimentos. O compositor tinha uma certa destreza quando se dirigia às *Cantatas*, fazendo uma linha de composição perfeita, onde mais de duas dúzias de textos de *Cantata* abrangendo desde o sentimento suavemente lírico até as mais fortes e violentas paixões.

Publicou cinco livros de *Cantatas* entre 1710 e 1726, recitativos alternados da maneira de Lully (1632-1687) com árias em estilo italiano, algumas vezes também com palavras em italiano. Na França havia também uma modesta, mas constante produção durante o século XVII de árias em vários tipos, algumas referindo-se à tradição antiga da música vocal da corte e outras de arranjos mais populares.

"Orphée" foi a cantata mais admirada do século XVIII. Seus cinco livros de cantatas (1710, 1713, 1716, 1720 e 1726) parecem somar em si mesmos todas as características que fazem a *Cantata* francesa o ambiente musical favorito nas primeiras três décadas do século XVIII.

1.2. A Personagem Medéia

Desenvolver uma pesquisa artística tendo como personagem principal *Medéia* retirada da tragédia grega de Eurípidés¹⁴ é, ao mesmo tempo, um desafio, um trabalho enriquecedor e gratificante. Esta personagem oferece diferentes possibilidades de ilustrar e reconhecer o universo feminino até os dias de hoje. Ela apresenta seu lado mítico quando traz a tona seus conflitos mais íntimos, revelando a sua aproximação do divino, contrapondo aos seus temores mais mundanos.

Destaca-se que, ao se apresentar o mito, revela-se uma expressão simbólica por imagens de valores. Esta expressão é carregada de conotações afetivas, o que caracteriza o poder de sedução do mito. Abrangendo uma totalidade dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva, o mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem as mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude.¹⁵

Segundo MARCONDES (1988) :

“A valorização desmedida da emoção, do passional, sobre a razão; a “hybris”; do sonhar-se igual aos deuses; a deturpação da linguagem que faz desta porta – voz de antivalores e guardar, apesar disso, a máscara e a sedução dos conteúdos ditos em linguagem simbólica mostram o poder do mito: “ordenação da intriga”. (1988, p.40)

De acordo com a tragédia grega *Medéia* de Eurípidés:

¹⁴ Grande autor trágico nascido em Salamina em 485(ou 480) a.c. Suas tragédias como as de Sófocles e Ésquilo, foram quase todas encenadas, sempre marcadas pelo mesmo tom ritualístico com que os clãs da Grécia arcaica celebravam Dioniso, a boa divindade da paixão e da embriaguez, capaz de transmitir a ilusão mágica de que os mortais comungam da natureza divina. Suas principais obras: *Alceste* (9438); *Medéia* (431); *Heraclidas*, *Andrômaca* e *Hipólito* (428); *Troianas* (415); *Helena* (412); *Orestes* (408); *Ifigênia em Áulis* e *Bacantes* (406). Com data insegura: *Hécuba*, *Suplicantes*, *Heracles*, *Electra*, *Ifigênia em Táurida*, *Ion*, *Fenícias*. Há ainda o drama satírico *Ciclope* e o duvidoso *Reso*. Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural,1976. p.14

¹⁵ Ver MORAIS, Regis de. *As Razões do mito* – Campinas SP: Papirus, 1988 p.14.

*“tudo gira em torno de Medéia. As personagens que atuam n o drama apresentam e acentuam facetas de sua personalidade, à medida que com suas interferências dão margem a novas revelações. Na verdade, o próprio mito oferece recursos para o enriquecimento da tragédia, porque a personalidade violenta de Medéia aparece enraizada na cultura bárbara e mais elementar de seu país de origem”.*¹⁶

A história inicia-se quando exilados, Jasão e Medéia, acompanhados pelos seus dois filhos, refugiam-se em Corinto, governada pelo rei Creonte. Jasão, o antigo chefe da arriscada expedição argonáutica, lastimando glória perdida, abandona a esposa (Medéia) e os filhos para casar-se com Gláucia, filha do ditador Creonte. O rei, acompanhado de guardas, determina que Medeia parta sem demora de Corinto. Ela pede-lhe o prazo de um dia para preparar os filhos para o exílio. Creonte concorda. O mecanismo inexorável da vingança desencadeia-se. Medeia envia à Gláucia um presente envenenado. Esta morre em meio a sofrimentos terríveis, juntamente com Creonte, que está tentando em vão salvá-la. Medeia completa o horror da vingança matando os filhos, para que Jasão fique sem herdeiros. Triunfante, Medéia porta novamente a coroa de senhora do Mundo das Trevas. O mundo de Medéia é um mundo primitivo em que não existe compromisso, transição e caminho intermediário.

Baseado sobre a obra clássica *Medéia* de Eurípides, o texto da *Cantata* de Clérambault sobre Medéia, é de autor anônimo. A cantora assume dois papéis: o de narrador e da personagem. O texto da *Cantata* traz à tona, de maneira concisa e pungente esse recorte em que revela a luta psicológica de uma mulher que opõe ao sofrimento e à humilhação de ter sido traída, o excesso de sua paixão veemente. Neste duelo interno, permeado por amor, ódio, vingança e assassinato, Medéia é retratada, sobretudo, como ser humano e não como a feiticeira que era. Uma mulher que faz brotar o demônio que abriga em si.

Partindo destas alusões sobre a personagem, o experimento coreográfico deste trabalho, propõe iniciar uma investigação acerca destes dois universos pertencentes à Medeia, o humano e o mítico.

¹⁶ Citação do tradutor Jaa Torrano na apresentação do livro *Medéia* de Eurípides.

1.3. *Gesto: o falar das mãos*

Este trabalho fundamentou o processo de criação coreográfica no gesto abordado nos tratados de John Bulwer (1606-1656), *Chirologia: or Natural Language of the Hand* e *Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*(1644). A proposta deste autor visa à análise dos movimentos das mãos e dos dedos e suas expressões, na medida em que, afirma ser a ação destas, a “*fala e linguagem geral da natureza humana*” (BULWER, 1974, p.xiv). O tratamento dado por Bulwer aos textos enfatiza muitos pontos de expressão com exemplos, ambos de autoridade sagrada e profana, extraídos de poetas e historiadores, com o intuito de suprir o desejo de conhecimento e fornecer explicações históricas e psicológicas dos homens sobre os gestos (*ibid*, p.xiii-xiv).

Este material se tornou uma rica fonte de aspectos expressivos e significativos na caracterização da personagem Medéia e, conseqüentemente, elemento fundamental na elaboração e desenvolvimento deste trabalho.

Quanto ao trabalho *Chirologia: or Natural Language of the Hand*, Bulwer apresenta uma observação introdutória, com a qual exalta o discurso da aptidão das mãos. Em seguida, descreve o alcance de *Chirologia* com o capítulo: “*Uma Consagração do Movimento que Fala, Discurso dos Gestos, ou Hábitos das Mãos Com um Manifesto Histórico, Exemplificando a Significação Natural destas Expressões Manuais* (BULWER apud CLEARY, 1974, p.15)”¹⁷. Sobre esse título, Bulwer lista e discute sessenta e quatro gestos das mãos, quarenta e oito dos quais estão ilustrados em dois quadros *chirogramáticos* que aparecem no término da seção.” Bulwer adiciona a discussão dos gestos das mãos uma seção chamada Técnica de Comunicação por sinais dos dedos

¹⁷ A tradução é da autora da dissertação. Título original: *A Corollary Speaking Motions, Discoursing Gestures, or Habits of the Hand With na Historical Manifesto, Exemplifying the Natural Significations Of Those Manual Expressions.*

[*Dactylogia*¹⁸] ou a Dialética dos Dedos, com um breve apontamento introdutório sobre as articulações dos dedos suprimindo o trabalho de uma voz, e em seguida *Uma Consagração do Discurso do gesto dos dedos com um Manifesto Histórico*, exemplificando suas significações naturais. Neste momento Bulwer apresenta vinte e cinco gestos de dedos, vinte e quatro dos quais estão ilustrados em um quadro de chirogramas aparecendo no final do trabalho. Com poucas exceções, o padrão fundamental da discussão de cada gesto inclui três aspectos de consideração: a descrição da ação do gesto, seu significado, e, finalmente, exemplos derivados de poetas e histórias da antiguidade, medievais, ou contemporâneas da época, com os quais sustentam o uso e significados que Bulwer considera para os gestos.(CLEARY, 1974, p.xv).

De acordo com a análise de CLEARY¹⁹, *‘sua presunção básica [a de Bulwer] é que uma dada ação das mãos ou dedos é comum para todos os homens que expressam essas ações correlativas ao pensamento ou emoções.’* Dentro desta perspectiva, a leitura e a abordagem do caráter, dos pensamentos, das emoções e do comportamento da personagem Médéia passou a ter como elemento básico, todos os possíveis movimentos das mãos e dedos, com os quais pudessem ser expressos a natureza intelectual e emocional que afeta esta personagem. Mais especificamente, a ênfase do gestual das mãos se deve ao objetivo dos experimentos coreográficos e exigem por sua natureza e amplitude de movimentação corporal, uma execução de gestos de maior alcance visual.

Segundo observa CLEARY (1974, p.xv-xvi) duas curiosidades são marcantes em *Chirologia* de Bulwer com relação ao tratamento dos gestos: *‘primeiro a fina diferenciação*

¹⁸ A tradução é da autora da dissertação. Título original: “*Dactylogia or the Dialects of the Fingers*”.

¹⁹ James W. Cleary editou em 1974 os tratados de John Bulwer. Neste livro antecipa aos tratados com um texto próprio (do editor) de introdução e análise do pensamento deste autor.

entre gestos da mão e gestos dos dedos; e, segundo, a peculiar ênfase do espaço sobre certos gestos mais que em outros”. O gestual que envolve as ações das mãos são mais grosseiras e de significações mais emocionais do que os movimentos e significados dos gestos dos dedos.

Dada a necessidade de gestos mais amplos, juntamente com este aspecto peculiar ao tratamento gestual das mãos em Bulwer, o presente trabalho apoiou a leitura e a caracterização da personagem Medéia dentro do âmbito passional extremo. Elemento rico e de forte identidade para explorações da amplitude espacial, tanto para a movimentação corporal quanto para o aproveitamento cênico nas experimentações coreográficas.

Na questão da ênfase espacial, Bulwer comumente estabelece uma longa e, muito freqüente, discussão do modo discursivo para aqueles gestos das mãos com o qual impõe um forte tom moral e ético. Deste modo, os gestos de orar (rezar) [*Chiol.*, 23], proteger [*Chiol.*, 42], prometer fé [*Chiol.*, 77], perdoar injúrias [*Chiol.*, 93], e invocação [*Chiol.*, 107], recebem muito mais atenção do que aqueles gestos com os quais carecem da dimensão da moral e da ética. (CLEARY 1974, *passim*)

A *Chironomia* representa uma extensão da *Chirologia*, a intrínseca relação entre esses dois ensaios torna-se visível quando, conforme declara Bulwer (apud CLEARY 1974, p.xvi), o primeiro é “*aquele com o qual me habilita avançar bem longe nessa arte [i.e., a arte da retórica do gesto] é o discernimento que eu tenho adquirido no desenvolvimento ou fundamentação de toda pronúncia da retórica, isto é, a expressão natural das mãos.*” [*Chiol.*, 172]. Em *Chirologia*, Bulwer oferece uma pesquisa objetiva de como a natureza intelectual e emocional do homem afeta os movimentos das mãos e dos dedos. Em *Chironomia* ele transporta o leitor para uma arte específica em que o gesto é de primeira importância. Esta arte é a arte da oratória. No corpo da *Chironomia*, Bulwer divide seu estudo do gesto retórico em quatro partes: “*As Regras dos Retóricos Comovendo o Artificial Manejar das Mãos no Falar*”; “*Indigitatio: ou, As Regras (cânone) dos Dedos*”; “*A Falsidade da Ação: ou Verdadeiras Prevaricações contra Regras do Decorum da Retórica*” e “*Verdadeiras Noções de Prudência*”.

Neste segundo tratado, observa-se a intensa preocupação de Bulwer em passar os corretos e precisos ensinamentos na arte da retórica das mãos, ou seja, o falar com as mãos. Bulwer supõe, entretanto, “*que a ação das mãos do orador não é perfeita por natureza*”. O orador deve aceitar ser governado pela, em termos de Bulwer, regra do “*manual de retórica*” (apud CLEARY, 1974, p.xvii).

‘Portanto, considerando natural determinar para cada movimento da mente seu próprio gesto, semblante, e tom através do qual este é significativamente expresso, (...) estimula a mente, por algum artifício do saber, a descobrir a tendência e própria expressão, enquanto ela trabalha para estar livre em fazer um longo relato de seu tesouro escondido, ela estampa sobre o corpo a sugestão ativa de seu mais generoso conceito, arremessando seus raios sobre o corpo, como a luz tem sua emanção do sol; como impressão eloqüente, um tipo de fala mais consonante com a mente, estão no movimento das mãos tão cuidadosamente trabalhadas e enfaticamente produzidas, que as mãos muitas vezes parecem ter concebido o pensamento’.

O gesto perfeito apontado pelo tratadista não requer somente a postura do gesto em si, mas fatores como o tempo de realização e *nuanças* que se tornam variantes dos gestos e que, por fim, entram em um requintado nível de sutilezas dos gestos e de expressão intelectual que extrapolariam a proposta deste trabalho. Sendo assim, tomou-se a forma e o significado adequado para a caracterização da personagem Medéia. Como Bulwer defende possibilidades diferentes em seus estudos, optou-se por aquela que imprime maior abrangência gestual e oportuniza maior comunicação dos afetos. Na *Chirologia*, observa-se que dirigir com energia as mãos acima para o céu é indicativo de admiração, enquanto que, a *Chironomia*, o orador²⁰ meramente deve fazer uma rotação para cima com a palma das mãos com os dedos unidos e girá-la em torno com a mão. Trabalha-se, portanto, o gesto inicial como **elemento inspirador**²¹, para que não só as mãos, mas também todo o

²⁰ Bulwer considera como orador em seu tratado, aquele que se expressa com as mãos como um orador, no entanto sem o apoio das palavras. Por isso o meu grifo.

²¹ O grifo se deve ao fato de que esta terminologia tem seu propósito específico e será enfatizado no andamento desta monografia.

corpo contribua e pareça ter concebido o pensamento, ou seja, a montagem dos aspectos a serem ressaltados em *Medéia*. Nesta ótica, a ênfase dada pelo tratado da *Chirologia* adequou-se à finalidade de descrever e indicar expressões, delineando o poder das mãos, que para Bulwer é muito mais importante para o processo da comunicação do que a expressão vocal.

1.3.1. Chirologia

No estudo da *Chirologia* Bulwer ressalta através de estudiosos, poetas e fontes históricas antigas ou mesmo de seus contemporâneos, o que ele considera como a milagrosa expressão das mãos. Pode-se pensar como idéia geral de *Chironomia* que há uma voz significativa nos sinais naturais das mãos.

BULWER (apud CLEARY, 1974, p.15) de início considera que:

“Em todos os conceitos anunciados dos gestos através do qual o corpo, instruído pela natureza, pode enfaticamente tornar conhecido e comunicar um pensamento e na propriedade de sua elocução expressa a agitação do silêncio da mente, as mãos, esse atarefado instrumento, é muito falador, cuja linguagem é tão facilmente percebida e compreendida como se o homem tivesse outra boca ou fonte de discurso em suas mãos”.

Observa-se desta forma que às mãos é possível falar todas as linguagens, e “*como um caráter universal da razão, é geralmente entendida e conhecida por todas as nações em meio às diferenças de suas línguas.*” (ibid, p.16). Os gestos das mãos podem ser considerados uma língua, assim como linguagem geral da natureza humana, a qual, indivíduos de todas as partes do mundo, a primeira vista, podem entender seus movimentos que denotam expressões de nossas mentes e que são de domínio universal, como por exemplo, o gesto de orar, indicar, contar entre tantos outros. BULWER (apud CLEARY, 1974, p.15-16), continua, ainda, fazendo a seguinte afirmação:

“Portanto, as mãos são o substituto e vice gerente da língua, em um todo, e sublime modo de expressão, apresenta as significantes aptidões da alma

e, o discurso interior da razão; e como outra língua, a qual nós podemos justamente chamar o porta-voz do corpo, elas falam para todos os membros, denotando seus sufrágios, e incluindo suas aprovações. Tanto que, seja qual for o pensamento a ser deliberado, ou feito significativamente manifesto pelo esforço de movimentos unidos e conotativo de todos os outros membros, o mesmo pode ser tão evidentemente exibido pelo único desejo e discurso dos gestos das mãos.”

Em uma analogia a respeito desta “voz das mãos”, Bulwer cita como um argumento notável, a discursiva habilidade das mãos em brincadeiras comuns, tal como, sem voz, falando somente pelos gestos e de como incitar modos, maneiras de fazer e ações significantes dos homens. Da mesma forma, observa-se em surdos uma capacidade de argüir e disputar retoricamente pelos sinais das mãos, e com um tipo de mudez e eloquência logística que supera seus espantados oponentes. Sem a preocupação de seus pensamentos serem perfeitamente entendidos, eles são capazes de simular suas “paixões”²², com as quais são seus ímpetos, suas revoltas, levantes e impulsos da natureza, e que sobre a visão de tais objetos, estão aptos a alcançar alguma impressão sobre estes.

Assim, Bulwer em *Chirologia* que, através dos gestos, as mãos estão preparadas e habilitadas a expor nossas intenções. As mãos parecem entrar em competição com a língua na tarefa de falar e no âmbito das expressões. Há uma variedade significativa da importância dos movimentos, quase transcendendo a habilidade da arte de enumerar as posturas das mãos e o discursar dos gestos com o qual apresenta a interpretação da mente.

²² Entenda-se aqui paixões por afetos.

1.3.2. Chironomia

Bulwer inicia seu trabalho em *chironomia* citando afirmações de sábios como Plutarco sobre as curiosas especulações das propriedades e movimentos das mãos. Bulwer assim assinala: “.. o homem é a mais sábia de todas as criaturas, porque ele tem mãos, como se elas (as mãos) fossem a origem e fonte de toda a inteligência e distinção artificial (...) a arte nas mãos é o mesmo que a ciência no intelecto”²³.

As discussões que se estabelecem em torno da propriedade da retórica das mãos é de fundamental importância para o próprio processo de conhecimento comportamental, intelectual e emocional do homem, podendo certamente afirmar-se que as mãos também são sábias.

Citando Galen, este sábio ressalta que o homem está armado pela natureza por três armas: “a razão, a sonoridade da língua e as mãos” (BULWER, 1974, p.155). Na lógica deste pensamento há de observar que a Razão é o intelecto das mãos; a fala, aquela da razão; as mãos, aquela da fala. As mãos na descrição do quadro apresentado passa a ser tratada e compreendida, através de seus gestos, como uma importante companheira da razão.

Assim, BULWER (1974, 156) cita Cassiodorus, que afirma ser o emprego das mãos algo da sabedoria e vivo implemento da elocução. As mãos nos são dadas para explicar muitos de nossos pensamentos, e têm a propriedade de auxiliar na pronúncia daqueles que recitam. Este fato se comprova na logística que aparece na fala dos debatedores, demonstrando o amplo comando de significação do corpo, com o qual flui não somente para os órgãos vocais, mas também procede na medida em que para as mãos, eles (a

²³ Cf. BULWER, 1974, p.155.

logística dos movimentos) então sustentam significativamente ser as mãos um peculiar instrumento da natureza racional, especialmente ordenada a colocar um brilho sobre a expressão vocal da mente (BULWER, 1974, p.156). *“A língua sem as mãos pode exprimir apenas o que resultará adiante imperfeito e impotente, enquanto que as mãos , sem o discurso da língua, é de eficácia admirável e energética e, tem realizado muitas coisas notáveis”* (Ibid, p.156-7)

Sendo assim, tomando-se a arte de falar bem o conjunto de regras relativas à eloquência, oratória, a retórica em Bulwer surge como um manual de regras e gestos dos dedos e das mãos que também torna-se material significativo como elemento inspirador para contribuir na montagem corporal da personagem Medéia e, toda a composição de sua movimentação. No entanto, o que se extraiu deste material de Bulwer foi o desenvolvimento para se estabelecer uma elocução a fim de se apresentar a personagem citada. Desta forma, tem-se a despreocupação mimética na representação dos gestos e sim, como já argumentado anteriormente, os gestos das mãos e dedos sendo elementos inspiradores e propulsores para iniciar e conduzir os trabalhos com os experimentos coreográficos. Tem-se assim, a preocupação de “falar” de Medéia com a linguagem das mãos, a fim de representar a leitura acerca desta personagem de Eurípides.

1.4. A Máscara neutra

“o uso da máscara não é uma ciência exata, mas uma arte exata que requer um discurso poético, lá onde as palavras perdem o sentido” (Lecoq, 1988, 266)²⁴

Inspirando-se na coreografia *Hexentanz* (A dança da Feiticeira – 1913) da coreógrafa e dançarina alemã Mary Wigman (1886 – 1973)²⁵, em que apresenta um solo dançado com uma máscara oriental, percebeu-se o quanto este elemento – a máscara - pode servir de condutor do corpo na busca de uma maior expressividade na dança. Os gestos da intérprete evidenciam-se e durante a sua movimentação, cada detalhe torna-se aparente. A máscara fortaleceu o corpo, no sentido de demonstrar a intencionalidade dos movimentos de forma clara e poética.



Figura 1 – Mary Wigman (TANI, 1995)

²⁴ LECOQ, Jacques. ‘Rolê du Masque dans la formation de l’acteur. In: *Le Masque – Du Rite au Theatre*. Paris: CRNS, 1988. Pp. 265- 269. Tradução Valmor Beltrame

²⁵ Nascida na Alemanha, Mary Wigman apaixonou-se a princípio pela literatura e depois estuda canto e música. Seu encontro com o pintor Nolde torna-se determinante para sua dança. Sob sua inspiração, ela estabelecerá o emprego de máscaras para libertar o próprio dançarino e conferir-lhe uma dimensão impessoal. O destino trágico do homem e da humanidade é o tema das grandes composições de Wigman. Não busca no assunto o brilho e a leveza, mas ao contrário, a concentração, o poder da expressão. Sua atitude característica no palco é o contato íntimo com o chão até a reptação: esmagamento ou retomada de contato com a terra mãe. Quando de pé, a cabeça e os ombros tombam, o que desde Delsarte, denota a expressão do terror, da solidão. Mary Wigman contribuiu para dar um sentido trágico e quase divinatório à dança, para libertar o dançarino do vocabulário corporal, atribuindo-lhe total responsabilidade sobre a expressão (BOURCIER, 1987, p.297)

Esta pesquisa envolve tanto investigar movimentos gestuais específicos e concernentes aos cantores barrocos - que enfatizam as palavras cantadas durante a cena - quanto compreender o lado obscuro e instintivo da personagem Medéia. Portanto, a máscara neste caso será um elemento com dupla função: a primeira, como função cinética, auxiliando na precisão e economia dos gestos e movimentos, segundo os conceitos dados por Lecoq e Copeau. A segunda, como função simbólica, na representação dos aspectos arquetípicos da personagem, podendo através desta mostrar os estados de alma, do espírito, abstraindo a figura humana de uma mulher comum, no âmbito do sentimentos, afetos e suas perturbações, para entrar no universo mítico, buscando diferenciar o tratamento da personagem entre figura humana e mítica.

Cabe ressaltar que o ressurgimento dos estudos em torno do uso das máscara no século XX na tradição ocidental²⁶, remetem às propostas do simbolismo, que neste período recusa-se à estética naturalista. Considera-se fundamental evidenciar estas características simbolistas, enquanto corrente estética: a negação de interpretação psicologizante nos moldes naturalistas e as concepções ilusionistas do real em contrapartida a uma forte determinação de assumir e explorar os recursos da teatralidade. Os simbolistas queriam a materialização do real, a representação da subjetividade, os sonhos. A própria relação com o público se diferencia quando propõem engajá-lo no jogo da imaginação, a tarefa é de sugerir e não afirmar.²⁷

A máscara neutra conceituada por Jacques Lecoq, não demonstra qualquer expressão pré-determinada, gênero e estética específica.

“A máscara neutra é uma forma de atuação, desde que não existe [!] um estilo neutro de representação. Um ator não pode ser neutro, ele pode apenas conseguir momentos de ação neutra. A ação neutra não mostra a individualidade do seu criador, sua personalidade mas, ao contrário, revela a essência de um gesto, ou seja, aquilo que pode ser feito por qualquer pessoa. A ação neutra ou universal é sempre simples e econômica, porque requer uma quantidade mínima de energia e

²⁶ Aqui não será abordada a utilização das máscaras na tradição oriental, buscando-se um recorte dentro desta área objetivando o uso da máscara especificamente para esta pesquisa em dança.

²⁷ Informações retiradas da monografia “Metodologias de interpretação do teatro moderno I” por Valmor Beltrame. Usp São Paulo, 1991, p.41

movimentos, o suficiente apenas para a sua realização. (DANI, Sandra, 1990)²⁸

Com relação aos aspectos sobre a utilização da máscara faz-se necessário trazer à lembrança os dois principais nomes de encenadores do século XX, que investigaram profundamente a relação do ator e o uso da máscara: Jacques Copeau e Jacques Lecoq.²⁹

Jacques Copeau (1878-1949)³⁰ buscava um estilo de representação construído sobre uma linguagem gestual simples, porém forte e expressiva. Considerou que no ato de colocar a máscara, esta passa a ser um objeto sagrado quase mágico, o corpo automaticamente se modifica, se torna um corpo nu, requerendo um clima de neutralidade que só seria conquistado se o ator abandonasse hábitos e atitudes artificiais, desprovido de situações próximas ao cotidiano, servindo como instrumento para ampliar o potencial expressivo. Copeau sugeriu que o trabalho com a máscara partisse de um estado inicial de relaxamento, que não se caracterizasse como uma atitude, mas sim como uma condição. Esse estado ausente de movimento, mas repleto de energia, devolvia ao corpo do ator seu tônus natural e substituíva qualquer tensão psicológica por calma e simplicidade. A introdução da máscara neutra começa nesse momento a ser utilizada por seus alunos.

Segundo Copeau:

²⁸ Dani, Sandra. "A Máscara, seu sentido e seu uso no reinamento do ator". IN: PORTO ARE – Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, nº1, Ano 1 de 1990, pp 83-90.)

²⁹ "No princípio deste século surgiu a primeira tentativa de uso da máscara no teatro de uma maneira diferente da usada, por exemplo no séc XVI na Commedia dell'arte, onde personagens e máscaras eram concebidos como formas fixas, imutáveis e assim passados de geração em geração. Esta primeira tentativa foi feita por Gordon Craig, através do seu trabalho em torno do conceito de ator ideal, o 'UEBERMARIONNETTE'. Desde então, a máscara tem sido objeto de investigação de dezenas de encenadores e dramaturgos, tais como: Jacques Copeau, Kenneth Macgowan, Eugene O'Neil, Jean Genet, Bertold Brecht, Michael Saint-Dennis, Jacques Lecoq e muitos grupos de teatro de rua, tais como o Bread and Puppet, o San Francisco Mime Troupe, o Teatro Campesino, entre outros.(Dani, Sangra. "A Máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator". IN: PORTO ALEGRE – Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, nº1, Ano 1 de 1990, pp 83-90.)

³⁰ Copeau foi diretor teatral, crítico, animador e professor de arte dramática e exerceu enorme influência no teatro ocidental durante a década de 20. Ele é conhecido pela sua participação no Cartel des Quatre, uma aliança de mútua colaboração entre diretores como, Lois Jouvet, Charles Dullin, Goeges Pitoëff e

‘O ator que atua sob uma máscara recebe desse objeto de papiér – maché a realidade de seu papel. Ele é controlado por ela, tem que obedecê-la sem reservas. Tão logo coloca a máscara sente um novo ser fluindo dentro dele mesmo, um ser de cuja existência nunca antes suspeitara. Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, muda todo o estilo da sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz serão ditados pela máscara.’³¹

Tanto Jacques Copeau (1878-1949) quanto Lecoq que vivenciaram escolas diferentes, tinham o mesmo princípio quanto à função da máscara, no que diz respeito ao estado de neutralidade.

Copeau investigava o efeito psicofísico da máscara para o ator, pois ambos desejavam que a máscara levasse a uma movimentação mais econômica, livre de vícios, soltando tensões, fazendo com que o ator controlasse todos seus movimentos.

Na escola de Jacques Lecoq há uma procura essencial ao movimento, as constantes, os princípios variáveis do movimento, que se encontram em tudo que se desloca. Por meio do estudo do movimento, aprofunda-se expressão e comunicação. Lecoq aprofunda a investigação sobre o conceito de “estado de neutralidade”, sendo a máscara neutra o centro de seu ensinamento. “*A Prática da máscara neutra desenvolve a disponibilidade para compreender o denominador comum dos seres e das coisas, do que pertence a tudo e não a um só*”³². Os exercícios iniciais com o uso da máscara neutra consistiam numa série de improvisações silenciosas, envolvendo temas como animais, o homem e os quatro elementos da natureza (fogo, ar, terra e água). “*O objetivo era treinar pessoas de teatro*

Gaston Baty. O **Cartel** foi a mais importante influência artística no teatro francês, no período entre as duas guerras mundiais.

³¹ LOPES, Elizabeth Pereira. ‘Copeau e a Máscara’. In: A Máscara e Formação do Ator. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, 1991.

³² Extraído do texto de LECOQ, Jacques. ‘Rolê du Masque dans la formation de l’acteur. In: Le Masque – Du Rite au Theatre. Paris: CRNS, 1988. Pp. 265- 269. Tradução Valmor Beltrame

*para se tornarem atores – criadores, capazes de atuar em qualquer estilo, mas também aptos a criar teatro com seus próprios recursos”.*³³

Segundo Mnouchkine³⁴ apud Beltrami 1988,p.232:

‘Nós utilizamos a máscara pois muito s atores, que querem improvisar, não conseguem encontrar meios de tomar certa distância a fim de chegar a uma forma; eles correm o risco de patinar, de ficar no psicológico, no paródico, no superficial e outras armadilhas difíceis de serem evitadas’.

Sendo assim, o uso da máscara no processo criativo possibilita a esta pesquisa, adaptá-la à linguagem da dança, aprimorando-a como estímulo para novas descobertas corporais expressivas.

³³ LOPES, Elizabeth Pereira. ‘M.Saint-Denis e J. Lecoq’. In: A Máscara e Formação do Ator. Tese apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, 1991.

³⁴ No trabalho de Arianne Mnouchkine, pesquisa-se a forma para a representação da tragédia, colocando a expressividade corporal numa linha extra- cotidiana, tornando esse corpo específico e não como adereço. A conquista de uma gesto limpo e adequado se dá através de um treinamento físico em que o ator conheça seu corpo fazendo com que este esteja ‘disponível’. A repetição dos movimentos selecionados leva ao aprimoramento e um clareza dos gestos, facilitando sua leitura e por conseqüência sua comunicação através do corpo.

**CAPÍTULO 2 – DRAMATURGIA CORPORAL: REFLEXÕES SOBRE O
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

2.1. Criar é organizar

Entrar no universo da criatividade é falar de subjetividade, sensibilidade, percepção, intuição e consciência, um terreno potencialmente carregado de possibilidades, transformando o que está ainda adormecido em visibilidade.

Fayga Ostrower (2003) defende a idéia de que *‘criar é basicamente, formar’*³⁵. *É poder dar uma forma a algo novo... o ato criador abrange, portanto a capacidade de compreender e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.*” (OSTROWER, 2003, p.9).

Neste entendimento, o indivíduo tem por princípio inerente a si mesmo a necessidade de buscar e de compreender a multiplicidade de eventos que se passa ao seu redor. Tal compreensão só se torna possível através do potencial intuitivo e da capacidade lógica do indivíduo em estabelecer relações, ordenações e significados aos fenômenos que se configuram. Dessa maneira, o indivíduo é capaz de focalizar e de interpretar atribuindo-

³⁵ A definição de *forma* que a autora traz em seu livro direciona para “*o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto... A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, como o modo por que as relações se ordenam e se configuram. Teremos a forma de uma mesa, mas também teremos a forma de uma ação, de uma teoria, de determinada situação, de determinado caráter, ou de outro fenômeno.*”(p.79)

lhes significados. Este modo consciente de agir possibilita imaginar, sonhar, relacionar e formalizar idéias, conseqüentemente, faz o ato criador.

‘Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é na medida em que lhe damos uma forma. Entretanto, mesmo que a sua elaboração permaneça em níveis subconscientes, os processos criativos teriam que referir-se à consciência dos homens, pois só assim poderiam ser indagados a respeito dos possíveis significados que existem no ato criador. ‘Entende-se que a própria consciência nunca é algo acabado ou definitivo.’(OSTROWER, 2003, p.10)

Ostrower define a palavra sensibilidade como a porta de entrada das sensações, representando uma abertura constante entre o indivíduo e os acontecimentos inerentes a ele. Falar de sensibilidade em processo de criação na dança é colocar o corpo como sujeito desta descoberta. Assim, as idéias começam a se ordenar a partir das experimentações que tem o corpo como agente das investigações. Esta simbiose corpo/mente é inicialmente caótica, não estabelece uma ordem específica. O material vai sendo exposto através de movimentos e gestos exploratórios, possibilitando uma reflexão de situações que se evidenciam. Posteriormente faz-se as escolhas e, através dessas, desenrola-se o processo de formatação de um eixo, a construção de um roteiro.

Observa-se, na constatação dada pela autora, que os processos criativos devem ser estabelecidos no plano da consciência. Neste caso, em dança, num trabalho improvisatório, o tipo de consciência que se estabelece é através da sintonia entre o corpo e as idéias. Ocorre um processo simultâneo, no qual o corpo manifesta-se dentro de uma organização específica, tornando-se potencialmente matéria para a estimulação das idéias e estas, por sua vez, realimenta este corpo tornando-o “vivo” e expressivo, estabelecendo um espaço gerador de informações para serem reestruturadas *a posteriori*.

Neste processo de composição coreográfica, a improvisação como trabalho de laboratório ou experimentação é peça fundamental para estabelecer e evidenciar a conexão corpo/mente, tornando visível algo que estava somente no campo da imaginação.

2.2. *Sujeito: o corpo*

2.2.1. Linguagem dos Sentimentos

O estudo do gesto hoje se define pela expressão dos pensamentos e sentimentos através da ação corporal. Pavis o define como o “*elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para a outra situação*”. (PAVIS, 1999, p.3).

Abordando uma perspectiva histórica, nota-se que a arte do gesto era um discernir sobre a natureza, segundo a visão dos antigos gregos. Posteriormente formalizada através dos escritores e oradores romanos. Quintiliano (35 - 96 a. C.) e Cícero, que foram os principais entre os primeiros escritores que gravaram os caminhos da arte do gesto para a posteridade.

Na tradição ocidental, experimentou-se através das civilizações greco-romanas, uma formulação sistemática de ações expressivas na busca de uma relação com a retórica³⁶ - persuasão pública através da fala e gesto.

‘Retórica, enquanto discurso persuasivo, é muito comum em nossos dias e os componentes físicos da fala são tão importantes quanto os intelectuais. Por componentes físicos da fala entendo o valor fônico do material verbal utilizado, modalidade de declamação, pronúncia, mímica facial e gestos.’ (PERSONE, 1996, p.26)

O interesse pela retórica foi desenvolvido durante todo os séculos XVII e XVIII . Quintiliano (35 aC-95 aC) foi quem elaborou um tratado de instruções sobre atitudes e

³⁶ Retórica: disciplina ensinada em todas as escolas e fazia parte, tal como a própria música da cultura geral. HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons-Caminhos para uma nova compreensão Musical*. Zahar Editora. Rio de Janeiro (1988)

expressões a serem utilizadas para incitar o público e, chamou de *Chironomya*³⁷, o que deveria ser a ciência da gesticulação das mãos.

Segundo Cassiodorus apud BARBA (1995, p.130) "*As mãos são expressivas, os dedos são línguas, seu silêncio é clamoroso*". Esta era a "*arte da gesticulação, a música silenciosa*", porque com a boca em silêncio, as mãos e certas poses dizem coisas que podem ser expressas claramente, tal qual a língua ou a palavra escrita.

Em diferentes épocas, as mãos foram foco de muitos estudos, devido a sua complexidade da estrutura anatômica e possibilidades de articulação, para desenvolver uma codificação artificial dos gestos cotidianos.

A força expressiva do gesto, tal como foi desenvolvido pelos pantomimos gregos e romanos, forneceram uma justificativa e um modelo elementar para a dança teatral contemporânea³⁸. Os mais populares imitadores (pantomimos) romanos foram Pylades e Bathyllus, também considerados como coreógrafos, que incluíram no seu repertório, centenas de mitos e fábulas, todos contados pelo movimento sem o auxílio da fala ou escrita de texto.

*"Esses antigos coreógrafos desenvolveram fórmulas para o perfeito movimento humano como a mais eloqüente forma de representação, mas infelizmente suas técnicas foram sendo perdidas durante o decadente declínio da arte que seguiu o reino de Augustus. O que restou para os coreógrafos do século XVIII foi o conceito e intenção dos antigos pantomimos – conceito de pintar, usando somente gestos corporais ao real valor dos sentimentos e ações humanas"*³⁹ (FOSTER, 1998, p.13)

Na primeira metade do século XVII houve um grande interesse pelo gesto como tentativa de encontrar uma linguagem universal, em que todos pudessem traduzir, através da ação corporal, os afetos e os sentimentos da alma. Neste período, a humanidade volta-se aos textos gregos e latinos e aos conhecimentos originários das civilizações orientais,

³⁷ Este Tratado encontra-se no :*De Institutione Oratoria, Livro XI, iii, 61- 135*

³⁸ VER Susan FOSTER,1998, capítulo 1.

³⁹ Tradução feita pela autora desta dissertação

evidenciando grande interesse pela mitologia antiga interpretada como alegorias poéticas morais, expressão dos sentimentos e paixões do indivíduo.

O pensamento grego é retomado através dos escritos de grandes filósofos como Platão (428 a.C. – 348 a.C.), Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) entre outros, recuperando concepções e ideais artísticos da antiguidade. Para Aristóteles, a arte é imitação, “*Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser mais capaz imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio de imitação - e todos têm o prazer de imitar*” (Aristóteles. p.33). É Aristóteles que afirma que a tragédia é imitação,

‘não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura ... Como a imitação é feita por personagens em ação, necessariamente seria uma parte da tragédia em primeiro lugar o bom arranjo do espetáculo; em segundo, o canto, e as falas, pois é com esses elementos que se realiza a imitação’. (ibid, p.36)

Referindo-se à questão da imitação, dentre as artes, a pintura serviu como a principal metáfora em discussões sobre todas as artes. Ela é a que melhor ilustrou uma racionalidade ostensiva para a arte como projeto da imitação da natureza.⁴⁰

Ainda no século XVII, a busca de uma arte total passa pelo conceito de verossimilhança, que define a questão da imitação da natureza, redesenhando a relação entre arte e aquilo que ela representa⁴¹.

Dentro desta concepção, toda análise feita sobre os gestos neste período, foi através da pintura que, mantinha extrema relação com a retórica, atitudes pessoais e seus afetos.

Falar de afetos e paixões da alma durante o século XVII é trazer à luz o pensamento do filósofo René Descartes (1596-1650) que escreve em 1649 o “*Traité Des Passions de L’ame*”, no qual busca sistematizar a teoria geral sobre os afetos ou paixões, baseando-se na distinção entre corpo e alma, fundando a compreensão mais comumente difundida entre

⁴⁰ Ver FOSTER, 1998, p.14

⁴¹ Ver MONTEIRO,1998, capítulo 2.

os homens: o cartesianismo. Para ele, refere-se ao corpo tudo que se explica por causas puramente mecânicas e à alma, com sede o cérebro, as paixões.⁴²

O tratado divide-se em três partes e é composto de duzentos e doze artigos⁴³, nos quais, Descartes destaca seis paixões como primárias: *Admiração* (art.53); *Amor e Ódio* (art. 56); *Desejo* (art.57); *Alegria e Tristeza* (art. 61). As outras paixões⁴⁴ compõe-se a partir das primárias. Descartes define as paixões como as percepções, sensações ou emoções da alma. As percepções dividem-se, em duas classes: as que tem alma como causa e as que tem o corpo como causa. Em sua maioria, as percepções partem de objetos exteriores, transmitem-se pelos nervos até o cérebro, e são percebidas pela alma. Por exemplo, o perfume das flores, a luz de uma vela, o som de um sino ou um canto de pássaros. Há uma outra categoria de percepção, referindo-se ao próprio corpo, como a fome, sede, calor, dor e outras⁴⁵.

Embora este trabalho não admita a visão cartesiana, foi importante a contribuição deste autor para o estudo.

Impôs-se ao contexto da investigação do movimento e, mesmo da criação da coreografia, a identificação da personagem Medéia de sua dualidade, a humana e a mítica. Em Medéia pode-se identificar as paixões primárias, vistas com total nitidez no discurso de Eurípides.

⁴² "as artérias nessa região (do cérebro) tem vários pequenos orifícios através dos quais as partes mais refinadas do sangue podem fluir para dentro dessa glândula(...) . Estas partes do sangue, sem nenhuma preparação ou alteração exceto por sua separação das partes mais grosseiras e sua retenção de extrema rapidez que o calor do coração dá a elas, deixam de ter a forma sangue e são chamadas " espíritos - animais"(GATTI, 1997, p.24)

⁴³ *Parte I: (art.1 – 50) as paixões em geral e incidentalmente toda a natureza do homem;* *Parte II: (art. 51 – 148) o número e a ordem das paixões e explanação das 6 paixões primitivas;* *Parte III: (art. 149 – 212) as paixões específicas,(PERSONE, 1996, p.63)*

⁴⁴ **Art. 53** – admiração; **art. 54** – estima ou desprezo, generosidade ou Orgulho, humildade ou baixesa; **art. 55** – veneração ou desdém; **art. 56** – amor e ódio; **art. 57** – desejo; **art. 58** – esperança, temor, ciúmes, segurança e desespero; **art. 59** – irresolução, coragem, ousadia, emulação, covardia e pavor; **art. 60** – remorso; **art.61** – alegria e tristeza; **art.62** – zombaria, inveja piedade; **art.63** – auto – satisfação; **art 64** – pavor e reconhecimento; **art . 65** – indignação e cólera; **art.66** – glória e vergonha; **art. 67** - fastio, pesar, jovialidade(Ibid, 1996, p.64)

⁴⁵ Informações extraídas de GATTI, 1997, p. 24)

Como a arte de falar bem nos tempos antigos era a principal forma de expressão e comunicação, a arte de dançar recorre primeiramente a esse mesmo princípio, numa intenção de traduzir corporalmente os significados que a palavra enquanto signo proporcionava. Na dança, codificada através das mãos e de certas posturas corporais, os sentimentos e as paixões podem ser compreendidos pelo espectador e cada gesto é percebido, comunicando as intenções do artista.

"Tal representar seguia então certos códigos definidos arbitrariamente por atores e suas companhias, constituídos na maioria das vezes de poses e gestos que corresponderiam a determinados sentimentos e situações. Dessa forma o ator bastava reproduzir tais poses nas situações adequadas, e a personagem estava pronta". (BONFITTO, 2002, p.XVIII)

Jean-George Noverre⁴⁶ traz, ao final do século XVIII, uma visão nova para a arte de dançar, propondo a busca de uma expressividade corporal, no intuito de desenvolver o espírito e a personalidade, deixando de lado o virtuosismo técnico.

Noverre propõe uma reforma na dança no sentido do intérprete. Buscar, por todos os meios, expressar e comunicar as idéias presentes em seu trabalho, utilizando seus movimentos e gestos à uma função expressiva. Ação para Noverre, seria a arte de transmitir sentimentos humanos por meio de movimentos e gestos, mas também da fisionomia: *"Tudo deve representar, tudo deve falar no dançarino; cada gesto, cada atitude, cada movimento de braço deve ter uma expressão diferente; a verdadeira pantomima, de todo modo, segue a natureza em todas as suas nuances"*(AZEVEDO, 2002, p.52)

Noverre cria o termo *balé de ação* que significa um *balé dramático*, no qual a pantomima seria também dançada. *"Tudo está relacionado: assunto, música, iluminação, decoração, figurino, (que é desenhado para dar maior liberdade ao bailarino) com a*

⁴⁶ Jean-George Noverre (1727- 1810), parisiense, desde cedo demonstrou atração pela dança, compôs ao longo de sua vida, mais de noventa balés, cujos argumentos podem ser encontrados na edição de S. Petersburgo, 1804, de suas cartas "Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs". Suas cartas estão traduzidas no Livro *Noverre* por Marianna Monteiro, 1998, pp.185-371.

finalidade de, organizadamente, exprimir a idéia inicial, origem do espetáculo."(IBID, p.52). (Ex: Jasão e Medéia, Londres, 1872)

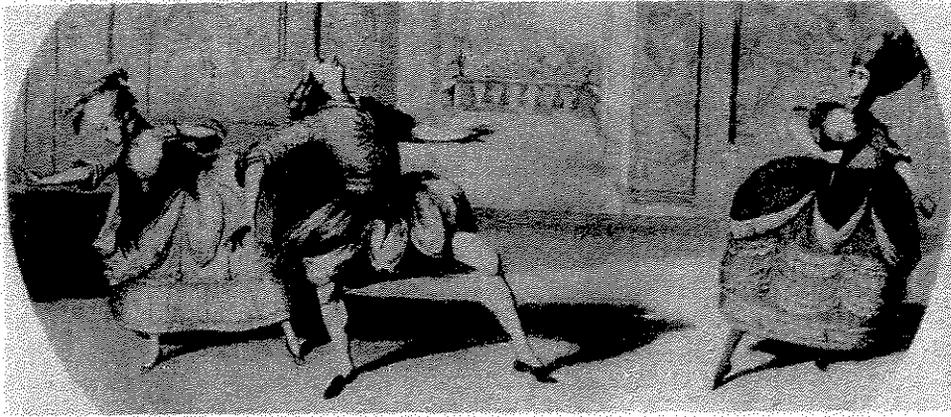


Figura 2 - Jasão e Medéia, Londres 1782

Nesse momento, o que se constata é a mudança de tratamento do ato de compor a dança e dos processos de se pensar a concepção em torno da movimentação corporal.

Observa-se o desenvolvimento de várias tendências que objetivam desenvolver esse novo conceito de se pensar a dança como expressão. Conseqüência direta deste processo, há necessidade de se desenvolver com a linguagem corporal, uma linguagem dos sentimentos.

2.2.2. Dança como Expressão – Escola Delsarte

Em 11 de novembro de 1811, na cidade de Solesme, França, nasce François Delsarte, filho de um médico. Aos 14 anos, em 1825, tornou-se pupilo do Conservatoire National de Musique et D´art Dramatique, instituição direcionada às artes cênicas e ao ensino do ballet. Tendo estudado canto no conservatório, Delsarte começou oficialmente sua carreira em 1830, como tenor na Ópera Comique, sendo bruscamente interrompida após 4 anos, quando perde a voz. Com relação à interpretação, achava-a estilizada e falsa. Delsarte passa a descobrir como as pessoas realmente agem, movem-se e falam em todas as

situações emocionais. Frequentou cursos de medicina para conhecer a anatomia humana e observou doentes mentais nos manicômios. Como resultado de todo esse material recolhido através de anotações e desenhos, chegou à formulação de seu *Système*. (BONFITTO, 2002, *passim*)

A pesquisa de François Delsarte visava descobrir a relação entre a linguagem gestual humana e seus significados emocionais, sugerindo movimentos que transformaram a representação e a dança da época. O intuito era estabelecer no corpo uma expressividade que vem da arte do comportamento humano, necessária para toda arte performática que seja composta não por séries de gestos mecanicamente realizados, mas por movimentos que expressem verdadeiramente os mais profundos sentimentos da alma humana.

A análise delsartiana sobre a anatomia e a expressão humana fundamenta-se em dois princípios: o da correspondência e o da trindade. Pelo primeiro, entende-se que tendo sido criado à imagem divina, o homem manifestava em seu ser “uma tripla causalidade”. Pelo segundo superava a dualidade corpo-alma através da criação de uma identidade entre os movimentos do corpo e do espírito, que entendia como sendo reflexos de uma mesma e única realidade. De acordo com a estrutura Tríptica de Delsarte, o corpo humano é composto por três zonas principais: a cabeça, correspondente ao intelecto; o tronco, correspondente às emoções; e os membros, correspondentes ao que é propriamente físico ou animal. Delineou também três grandes ordens de movimento – oposições, paralelismos e sucessões e nove leis que regiam os gestos, cada uma dessas relacionadas às zonas principais do corpo humano⁴⁷. As descobertas de Delsarte abriram novas portas para as artes cênicas. Cada ator, dançarino ou cantor passava a dispor de todo o seu corpo como instrumento de expressão. As três regiões do corpo, assim como as ordens e as leis de

⁴⁷ Informações retiradas em: BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*, capítulo 1, 2002

movimento, atuam umas sobre as outras formando assim uma unidade complexa. De fato, para Delsarte, cada modalidade expressiva exterior está relacionada com um estado interior e é a partir desta relação que a expressividade se dá.

'Gesto para Delsarte é o agente diretamente ligado à alma, aos sentimentos e às faculdades morais do homem, o gesto pode atuar sem o auxílio da palavra e da voz, as quais adquirem uma definição a partir dele. (BONFITTO, 2002, p.8)

Delsarte estuda o gesto seguindo três princípios. A Estática que fornece as leis que regulam o equilíbrio do corpo, a dinâmica, que estabelece as leis do movimentos em conexão aos impulsos interiores e a Semeiótico que estrutura as leis que relacionam a forma do movimento ao seu significado.

Cada gesto torna-se assim analisável seja nas suas relações de equilíbrio, nas modalidades dinâmicas do ritmo, inflexão, harmonia como também nas suas qualidades sígnicas, transformando-o, assim, em um elemento de código de linguagem.

Delsarte abriu caminhos aos seus discípulos⁴⁸. Um deles, no final do século XIX, Isadora Duncan (1877-1927). Enquanto as escolas de dança tradicionais ensinavam os grandes saltos e a técnica apurada, a perfeição dos gestos e da forma, a escola fundada por Isadora pregava o intuitivo, o anti-técnico, a contemplação do objeto - a obra de arte, a poesia, a música e a escultura – enfim a busca do movimento livre que refletisse o ritmo e a expressão interior e o sentimento humano individual. Defendia a concretização da poesia

⁴⁸ No livro "O ator compositor" o autor Matteo Bonfitto expõe os seguidores de Delsarte na dança e expõe os novos caminhos da dança, levando a uma própria dramaturgia, diferentemente do teatro. "A partir de Dalcroze, Isadora e Denishawn, surgem na dança, de maneira mais explícita e elaborada, formas narrativas que não têm como fio condutor simplesmente a descrição de uma fábula. A busca da tradução da música pelo corpo em Dalcroze, de um resgate de imagens e ideais 'clássicos' em Isadora e as diferentes referências geradoras de coreografias em Ruth Saint Denis e Ted Shawn, representaram procedimentos que não tinham como objetivo somente contar histórias. E se pensarmos nos rumos tomados pela Modern dance, Tanztheater, e pela pós-Modern dance, veremos que tal tendência se acentua ainda mais. Os criadores compunham as próprias obras não a partir de um texto escrito, como aconteceu geralmente no teatro, mas a partir da invenção e aplicação dos princípios pragmáticos que se transformavam em técnicas, como em Martha Graham, Doris Humphrey, Laban, Kurt Joos." (BONFITTO, p. 82)

na vida cotidiana, resgatando uma movimentação primitiva ligada à natureza pois, para ela, a dança era o resultado de um movimento interno.

Além de Isadora, Delsarte influenciou toda uma geração de novos artistas da dança e do teatro do século XX. Entre os principais estão: Émile-Jaques Dalcroze (1875-1950); Mary Wigman (1886 - 1973); Marie Rambert (1888-1982), a Escola Denishawn (1879-1968), Rudolf Von Laban (1879 - 1958). Esses por sua vez, tiveram alunos seguidores desta idéia dentre os quais podemos destacar: Martha Graham (1894 - 1991), Kurt Joss (1901-1979), Pina Bausch (1901-1979). Nas Artes Cênicas: Constantin Stanislávski (1863 - 1938), Vsevolod Meyerhold (1874 - 1905), Grotowski, Antonin Artaud (1896 - 1948), Eugenio Barba (1936) entre outros.

A partir do início do século XX a dança vem estabelecendo para a linguagem corporal uma relação direta com os sentimentos, uma dança que nasce a partir das intenções do intérprete no sentido de comunicar expressando idéias, sentimentos e sensações.

2.2.3. Simbólico

“A ambigüidade da linguagem que utiliza decorre da plenitude do simbólico, não da sua insuficiência, como Ricoeur assinala (O Conflito das Interpretações). A ambigüidade que nos ameaça é a ambigüidade da própria condição humana, híbrida de céu e terra, de razão e desrazão, de verdade e erro.”⁴⁹

A palavra símbolo traz referência à imagem, sinal ou objeto a que se dá uma significação moral fundada em relação natural, trata-se de uma idéia consciente que representa e encerra a significação de outro inconsciente. Segundo Marcelo Fabri (1988), o

⁴⁹ CÉSAR MARCONDES, Constança. Implicações contemporâneas do mito. in: Moraes, Régis de. As Razões do Mito. Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 38

sentido etimológico da palavra símbolo quer dizer “*encontro, conjunção, é o elemento que, no mundo mítico, eleva os indivíduos ao mais alto grau de realidade*”.⁵⁰

“que todas as ações ‘estranhas’ realizadas nas sociedades arcaicas devem ser consideradas como ‘ações sagradas’, ‘gestos significativos’, ‘acontecimentos primordiais’. É mítico não só o que se conta de certos acontecimentos que se desenrolaram e de personagens in illo tempore, mas ainda tudo o que se acha em relação direta ou indireta com tais acontecimentos e com personagens primordiais” (MIRCEA ELIADE apud FABRI, 1988, p.32)

O gesto simbólico traz a idéia de um corpo que expressa algo e que carrega um significado simbólico. São formas de expressão com o intuito de religar o indivíduo à humanidade, através dos arquétipos. Trazer para a dança este universo mítico é colocar o artista em contato com o seu mundo interior, desenvolvendo uma dança movida pelos seus símbolos, mais que pela força de vontade que dirige a musculatura. A alma passa a dirigir os movimentos e não apenas o ego, a consciência. Em dança, isso se dá de uma maneira bastante ampla e flexível, pois é a totalidade da pessoa que realiza essa compreensão.

“è importante ressaltar que na dança a ‘fala’ do corpo não se dá pela palavra que abstrai, racionaliza e tem a tendência a conceituar apressadamente a experiência, jogando tanta luz sobre o vivido que logo elimina a penumbra criativa do mistério. Essa ‘fala’ se dá através da imagem, sensações, sentimentos e até palavra, mas pela palavra poética, que preserva o encanto do desconhecido a qualidade simbólica” (PAES DE ALMEIDA, s/data, p.2)⁵¹

Destacando o aspecto poético da dança, a autora recorda que

“O momento poético é aquele que nos leva além da linguagem na qual se expressa e nos inunda de sentimentos marcantes e transformadores. A beleza da poesia não reside nos verbos e substantivos da escrita, ou nos pigmentos da pintura, ou nas notas da partitura, mas na maneira em que cada elemento é trabalhado, combinado e integrado num todo, o qual se completa com nossa participação.” PAES DE ALMEIDA, s/ data, p.22)

⁵⁰ FABRI, Marcelo “A presença dos Deuses” in: Morais, Régis de. As Razões do Mito. Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 33

⁵¹ Texto fornecido pela professora Dr^a Elizabeth Zimmermann no curso de Pós Graduação em Artes pela Unicamp. Título do texto: O Corpo e o feminino os guardiões do mistério. Autora: Vera Lúcia Paes de Almeida

Transpor esse momento poético para a dança é tarefa primordial do artista e, segundo PAES DE ALMEIDA,

“A espontaneidade do movimento na dança expressiva quer dizer que houve uma entrega ao desconhecido. Sem que se saiba como nem porque um movimento novo surgiu, uma tensão foi liberada, algo novo aconteceu mas não há como descrever esse momento. O mistério permanece. Algo que está além do esforço pessoal e da nossa vontade está presente não como algo teórico sobre o qual falamos ou compreendemos racionalmente, mas como uma vivência concreta real”.(ibid. p.14)

Na linguagem da dança trazer a forma poética por meio do corpo é deixar que a subjetividade possa ser traduzida por meio de movimentos herdados de uma experiência vivida, revelando os diversos estados da alma. Neste caso, a idéia deste trabalho coreográfico é investigar os diferentes sentimentos e aspectos da personagem Medéia, no intuito de trazer à dança uma movimentação simbólica, carregada de múltiplos sentidos, estabelecendo um corpo potencialmente expressivo. Materializar aquilo que se encontra ainda submerso em potencialidades no universo interior e que é expurgado a partir de uma organização entre o objeto , o tempo e o espaço.

2.3. *Dramaturgia Corporal*

"a dramaturgia tem sempre a ver com estruturas: trata-se de ' controlar' o todo, de ' pesar' a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz ' respirar' o todo." (von KERKHOVE, MARIANNE, 1997)

Em dança, freqüentemente a função dramaturgica é assumida pelo coreógrafo. Cabe a este colocar/recolocar o bailarino no coração da ação dramática, relacionando harmonicamente as partes e o todo.

"a dança trabalha por ela mesma. (...) ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço, trabalha o tempo, trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo deste trabalho múltiplo, deste entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação." (ADOLPH, 1997)

À função de coreógrafo atribui-se a responsabilidade de resolver a dualidade entre o íntimo e o público. O material musical-textual e gestual (em seus detalhes mais específicos) tornam-se matéria prima para o processo de formulação e criação da movimentação que escapa ao íntimo do bailarino coreógrafo, para pretender estabelecer uma relação com o público. No entanto, é preciso enfatizar que a movimentação por si só pode entrar no espectro de sua independência, libertando-se simplesmente do comentário, narrativa e descrição gestual dos materiais básicos citados.

"em dança, o intérprete - mais ainda que o coreógrafo - é freqüentemente o guardião do sentido, quando no teatro, isso é papel do autor do texto ou do dramaturgo: é pelo bailarino que as coisas circulam e nos atravessam,

mesmo os conteúdos propostos pelo coreógrafo ou escritor, sem jamais criar numa significação unívoca". (AUSTER apud NEDDAM, 1997)

Auster (1997) ainda sobre a produção coreográfica e a troca ou o jogo inesgotável entre palavra e gesto afirma que se deve

"considerar o movimento não como uma simples função do corpo, mas como um desenvolvimento do pensamento. (...) A primeira vista, falar-se-ia em acaso. Mas esse acaso não exclui o sentido. Se a palavra 'sentido' não convém, digamos a sensação ou a impressão persistente que deixa aquilo que se passa em mudança incessante". (AUSTER apud NEDDAM, 1997)

Neste sentido, o coreógrafo bailarino atinge as fronteiras do acaso, da intuição, em recusa à dominação destes elementos prévios, em benefício da interpretação e da fantasia, alcançando o ponto em que a dança desenvolve sua própria escrita, libertando-se assim da obrigação de comentar, ilustrar uma narração pelo gesto ou de desvirtuar o conteúdo de um texto, neste caso musical e literal⁵², sem ser assim, uma pantomima ou um comentário destes elementos.

A palavra Dramaturgia deriva do termo grego: "drao"- drama (agir, ação) e Ergon (trabalho), trabalho das ações, seqüência das ações⁵³. É nessa seqüência de ações que determinamos o uso do espaço e do tempo e a estrutura do discurso cênico, referenciando o caminho escrito pelo dramaturgo, ou, no caso da dança, pelo coreógrafo. Texto significa "tecendo junto" (tecedura) e ainda afirma que *"não há representação que não tenha texto"* (BARBA, 1995, p.68). Justificando as origens das palavras chaves deste discurso e suas significações, este autor afirma que: *"não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem em uma representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: 'texto(ibid)'"*. O conceito

⁵² Detalhes destes aspectos comentados somente se concretizarão no decorrer do capítulo posterior que envolve as experimentações coreográficas.

⁵³ BARBA, 1997, p. 68.

traçado por Barba torna-se relevante e adequado quando as experimentações têm um ponto de partida voltado para esta trama de elementos - texto musical - a partitura - e literário e os gestos representativos - que serão o fio condutor e analítico para a elaboração de gestos e movimentos do processo criativo. Este processo fornece o material para o trabalho das ações e por consequência reflete os aspectos emotivos e de leitura interna do coreógrafo bailarino.

"Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. (...) Os objetos usados na representações também são ações. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre os personagens e as luzes os sons e o espaço são ações. Tudo que trabalha diretamente com atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação"(Ibidem).

Relacionado aos recursos extra musicais da obra, vale ressaltar que estes assumem papéis importantes para dar ênfase ao sentido das ações e seu caráter emotivo. O equilíbrio entre estes pólos é fundamental no trabalho de dramaturgia corporal.

"A livre associação de imagens e ações formam uma corrente de analogias, tece uma complexa teia de impressões que são conectadas, como se estivessem por 'debaixo da superfície' . Se uma lógica existe, não é a lógica da consciência, mas sim do corpo, uma que adere não nas leis da casualidade mas de preferência no princípio da analogia. A lógica de emoção e sentimentos sem depender da razão."⁵⁴

Embora se estabeleça este diálogo entre os movimentos, os recursos e objetos que possam compor esta interação, vale afirmar que a condição mesma da representação guarda em si uma função dramaturgica, sendo que o corpo e seus movimentos são um inventário de gestos e características naturais de sua própria vivência. Pode-se assim dizer que o corpo carrega seu pensamento próprio, corpos-pensantes, como afirma PICKELS (1997) "*todo corpo pensa*".

⁵⁴ SERVOS, In: CARTER, 1998.

"A dramaturgia interroga a ação que se representa e, mais além, a ação mesma de representar. (...) A lógica teatral evoca, sem dúvida, o sentido das ações, mas também (e podemos agora entrever o que seria uma dramaturgia própria da dança) a ação dos sentidos". (ADOLPHE, 1997).

"entre ação e sentido, a dramaturgia tem algo a ver com a intencionalidade da representação. (...) Uma dramaturgia do movimento consiste, talvez, em reconhecer a organicidade dessa lógica interna". (ibid.).

Com relação ao trabalho proposto, a dramaturgia do movimento faz com que o corpo, apegado por si só e juntamente com os múltiplos materiais fornecidos pela música, texto literal e os gestos codificados, atravesse a realidade de um processo criativo que se arquiteta naturalmente alcançando uma vida cênica no nível do expressivo do corpo, guardando em si a experiência destas experimentações, suas ações e a sensação do sentido desta aprendizagem. Esses elementos suplementares são matérias que se inscrevem no corpo, a dança liga os gestos, os movimentos e constrói uma gramática própria sobre seu potencial dinâmico, se torna dança e desabrocha seu próprio texto.

A integração das atividades do coreógrafo bailarino surge na medida em que existe um desenrolar textual linear relacionado a uma gama de componentes advindos da música, do texto e do movimento, que acabam compondo um inventário de formas. Ainda que esses materiais estruturados resultem numa representação, é gerado um significado próprio que dialoga com esta linearidade e que não é exclusivamente a transformação literária da língua em movimentos e gestos. Deve-se considerar a imaginação do criador que propõe enigmas, não somente através da leitura do texto, mas também, por meio das transformações corporais. Assim, para a emergência do sentido de um movimento torna-se importante o processo de construção da obra a fim de iluminar as intenções do criador.

'toda leitura, toda análise repousa sobre a interpretação cuja validade permanece tributária da clareza dos quadros de referência (metodologia, taxinomia). [...] Quando a superfície, de algum modo poliédrica, do corpo se liga com o espaço real do teatro e com o espaço mental do espectador, numa oscilação imperceptível e irregular, o espaço poético nasce. A dança, quando ultrapassa uma simples coreografia, ou seja, uma operação geométrica e, quando ela se torna a 'geometria da situação', atinge o ponto de solda do espaço e do tempo" SCHULMANN (1997)

Isso faz com que o desenvolvimento dos códigos de gestos habituais que o espectador conhece através de sua vivência, juntamente com as percepções que desestabilizam ou descontinuam essas experiências, criadas por coreógrafos ou diretores teatrais, convide esse espectador a ampliar seu espectro sensorial, experimentar novas impressões e emoções, ampliando sua capacidade de perceber.

CAPÍTULO 3 - EXPERIMENTOS COREOGRÁFICOS

3.1.Improvisação: ferramenta à experimentação/criação

“O mundo invisível não tem forma, não muda nunca, ou pelo menos não sofre modificações como nós as entendemos. O mundo visível está sempre em movimento, sua característica é a fluidez. Suas formas vivem e morrem.”(BROOK P. apud BONFITTO p. 121)

Os experimentos composicionais em dança tiveram seu início quando estabeleceu-se a improvisação como ferramenta para revelar através do corpo os materiais expostos para posterior seleção e lapidação.

O espaço criado pela improvisação traz o estado sensório, perceptivo e sensível ao consciente, torna visível o que se encontrava no mundo das idéias. A improvisação enquanto ferramenta de pesquisa entra neste processo no instante em que o sujeito escolhe os elementos que servirão como referência e estímulo durante o processo de investigação corporal.

Estabelecendo uma conexão com os diferentes estados emocionais da personagem Medéia, buscando sua dualidade e oposição, características estas retiradas das leituras e interpretações dos textos da tragédia grega de Eurípidés e da própria *Cantata*, o uso da

improvisação possibilitou a emergência, através do corpo, das diversas facetas desta personagem de forma livre⁵⁵, sendo estimulado por diferentes ambientações musicais.

Utilizou-se neste processo a Técnica Energética⁵⁶ desenvolvida pela profa. Dra. Marília Vieira Soares orientadora deste trabalho. Esses exercícios tiveram por finalidade preparar e introduzir o corpo do intérprete criador ao trabalho improvisatório.

‘Chamamos improvisação a experimentação dos impulsos advindos dos chakras, traduzidos em movimentação corporal na concepção da técnica energética, a fala é uma consequência, ou melhor dizendo, é movimento corporal. Portanto assim como o pensamento, a fala é uma ação corpórea, que se manifesta no último momento da ação física, por isso, vem carregada de intenções e expressividade’ (SOARES, 2000, p. 61)

Partindo dos pontos energéticos do corpo, a experiência vivida para este processo, foi a de estabelecer ativamente, em específico, o chakra cardíaco, sendo este o centro de energia adequado para trabalhar os sentimentos da personagem⁵⁷.

‘este centro está ligado ao coração e aos pulmões, estendendo sua ação por braços e mãos; está portanto, inserido em contexto de ‘ex-pressão’ e movimento, transformando emoção, sentimento e pensamento em auto-expressão.’ (GOUVÊA, 2004, p. .50)

Durante os primeiros laboratórios identificou-se como proposta, o início de um percurso sem preocupações em definir uma estrutura. A partir da repetição dessas vivências, o corpo foi construindo e organizando materiais, que identificassem expressivamente as características da personagem. Houve portanto, uma maior conexão

⁵⁵ O termo livre refiro-me ao modo de trabalho sem estabelecer critérios estruturais pré determinados para o desenvolvimento, utilizando apenas um estímulo que possibilite o trabalho de exploração corporal, neste caso, os sentimentos da personagem.

⁵⁶ Para um maior aprofundamento dos estudos referentes a este método citado ver SOARES, Marília Vieira. Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

⁵⁷ Esta experiência de preparar o corpo com alguns exercícios propostos por Marília para chegar as improvisações teve grande importância no desenvolvimento da pesquisa, uma vez que através deles foi estabelecido uma maneira de iniciar e disponibilizar o corpo ao trabalho prático. Porém o foco deste trabalho não está em identificar os métodos de treinamento e sim no desenvolvimento do processo criativo.

entre o gesto e um estado consciente, estabelecendo um diálogo simultâneo entre ação e sentido⁵⁸.

"... As improvisações unem estrutura e invenção. Para complementar os elementos estruturais do tempo e do espaço, uma parte da invenção do movimento se concentra na imaginação. Desde os recursos miméticos, como caracterização, até os elementos abstratos como tema e variações, essas improvisações representam abordagens que visam encontrar novos movimentos." (MORGENROTH, apud COSTAS, 1997, p.126)

A segunda etapa do trabalho de experimentação foi de organização e composição. Trata-se de relacionar e configurar os materiais obtidos do processo de memorização do corpo, estabelecendo assim os momentos para a composição.

⁵⁸ Ver dramaturgia corporal no 2º capítulo desta dissertação.

3.2. Laboratórios Experimentais: estímulos

No processo de pesquisa coreográfica, os laboratórios podem ser considerados os espaços que permitem ao artista, tanto intérprete quanto criador, a experiência de transpor à linguagem da dança tudo aquilo que ainda está no mundo das idéias. Neste momento o corpo atua como protagonista desta experiência, no intuito de adquirir formas e ordenações daquilo que ainda está na imaginação. Os elementos vão aparecendo através de escolhas, métodos, investigações que permitem combinar de forma a justapor, fragmentar, separar, aglutinar e descartar todo material explorado através das improvisações nos laboratórios. (OSTROWER, 2002, *passim*)

Partindo para o desenvolvimento do roteiro, iniciou-se o processo de formatar, traçar um plano de organização, escolhendo os *estímulos* que serviram como instigadores da investigação corporal. Os estímulos escolhidos foram:

1º - *música Cantata*, selecionando um *recitativo*, enfatizando as palavras. Para esta prática, buscou-se como referência gestual os estudos sobre a *chirologia e chironomia* de Bulwer. Ainda sobre a *Cantata*, as *árias* foram escolhidas, sendo estímulos para uma movimentação mais livre, não atinentes ao sentido das palavras, buscando construções a partir de sua estrutura A B A⁵⁹.

2º - Trabalho com as *músicas eletroacústica* de *Schaeffer* e *Ligeti* - no intuito de promover a idéia de oposição ao universo da *Cantata*, permitindo explorar a dualidade apresentada pela personagem *Medéia*. A música de *Schaeffer* torna-se parte da construção coreográfica.

⁵⁹ Forma ABA' é denominado a princípio como forma canção, ou também como forma rondó por se caracterizar pelo retorno de A em A' e um desenvolvimento em B. Esquemáticamente, ter-se-ia : A – exposição ou tema I; tom principal; B – desenvolvimento; tom vizinho; A' - re-exposição do tema I; tom principal. (BAS, 1947, p. 171.)

3º - A *máscara neutra* - utilizada inicialmente com o objetivo de estimular cineticamente a investigação corporal, configurou-se como importante elemento simbólico, representando o universo mítico da personagem Medéia .

Por fim, a determinação de um roteiro, o qual serviu de caminho na construção de uma dramaturgia corporal. Este procedimento estabeleceu-se durante os laboratórios.

3.2.1. Ária e Recitativo

O 1º Recitativo e a 1ª Ária da cantata foram as músicas selecionadas no desenvolvimento deste trabalho.

Nos laboratórios experimentais em que o *Recitativo* é o elemento determinante para a investigação corporal, impõe-se a condição de estabelecer uma ligação do artista com o que está sendo revelado através das palavras apresentadas no texto da *cantata*. Portanto, tornou-se fundamental o exercício de interpretá-lo. Este recitativo dispõe da divisão entre o narrador e a personagem que começa a revelar seus sentimentos,⁶⁰ dada as circunstâncias presentes no drama que a envolve. Nesse sentido, a apresentação da personagem com relação à fisicalidade envolve a postura, o modo de olhar, a gestualidade que começou a ser explorados e estabelece uma relação com o *humano* em função dos afetos determinados para a cena. Por exemplo: investiga-se uma mulher que tem dúvidas, que ama e que odeia; ora reflexiva, ora explosiva. É através do corpo com seus movimentos e ações que essas configurações de comportamento começam a se revelar. Para uma mulher que tem dúvidas, o corpo se mostra inquieto e agitado, demarcando gestos repetitivos, mostrando a oposição espacial. Para uma mulher que ama, aparece inscrito no corpo a elevação dos movimentos

⁶⁰ O texto na íntegra da Cantata apresenta-se como anexo neste trabalho.

com leveza e fluidez. Uma mulher que odeia tem movimentação pesada, direta, entrecortada por pausas, exploração dos deslocamentos espaciais com gestos grandes e fortes estes mais apropriados para a *Ária*.

Ainda no *Recitativo* o acompanhamento instrumental não estabelece um ritmo constante, havendo modulações rítmicas em função da palavra cantada. A movimentação pesquisada também parte desta proposta estrutural da música de não se apoiar numa pulsação rítmica e sim da ênfase dada à palavra pelo cantor. Neste caso, mostra-se a partir das mãos e posturas corporais as intenções da personagem expressas pelo texto.

Através do conhecimento prévio da forma *Ária*, a estrutura A B A, o processo criativo desenvolveu-se segundo esta. A proposta estrutural tornou-se o estímulo para a experimentação dos movimentos junto à música, buscando sua compreensão a partir da melodia, ritmo e harmonia. Esta referência determinou uma movimentação motívica, que posteriormente passou a ser desenvolvida em conjunto com a música, retomando a este material temático simultaneamente com a estrutura musical.⁶¹

Durante o desenvolvimento do processo criativo, através do ambiente sonoro dado pela *Ária*, a movimentação apresentou-se de modo a utilizar mais os deslocamentos espaciais, dando uma maior liberdade para o corpo, no sentido de relacionar-se com o espaço físico, da mesma forma que sua estrutura se configura, expandindo a organização da altura das notas. Identificou-se uma movimentação mais fluida, ampla e circular, diferente da movimentação aplicada com o *Recitativo*, que em função da valorização do texto fez com que o gesto enfatizasse o uso das mãos, braços e cabeça, portanto estabelecendo uma relação com o espaço de forma mais fixa, a fim de ressaltar uma significação textual.

As improvisações apoiadas somente sob o foco estrutural da *Cantata* estabeleceram um caminho hermético identificado pelo tonalismo. Embora compreendendo as diferenças formais entre *Ária* e *Recitativo*, a apreensão sonora ou impressão sonora estabeleceu-se numa faceta da personagem Medéia, a sua dimensão humana. Um ambiente musical

⁶¹ Este exemplo estará sendo apresentado no CD-Rom de apresentação do processo.

completamente antagônico ao da *Cantata* foi introduzido para permitir a exploração de novos materiais, investigando respostas físicas em função de divergentes ambientes sonoros.

3.2.2. Música Eletroacústica

A música eletroacústica de Ligeti⁶² e Pierre Shaeffer⁶³ (1910) foi sugerida como forma de ambientar a improvisação e é caracterizada por estabelecer uma outra ordem, sendo atonal e concreta⁶⁴. Este ambiente sonoro propiciou revelar o lado obscuro da personagem, trazendo a irracionalidade, expurgando seus sentimentos sem limites.

A música como estímulo neste momento deixa de lado apenas sua estrutura para voltar-se à sonoridade. Nas improvisações as sensações causadas no corpo pela música tem como ponto de partida as “intuições” referentes à escuta musical. Neste trabalho improvisatório a expressão corporal emerge da escuta.

Os laboratórios experimentais com a música eletroacústica tornaram-se enriquecedores no que se refere a pesquisa de movimentação, permitindo uma dança

⁶² György Ligeti (1923 -) compositor húngaro, estudou e Lecionou na Academia de Budapeste. Seu interesse pelo novo serialismo era nítido, mas com dúvidas sobre vários pontos teóricos e estéticos. Reteve a noção de repertórios de objetos musicais mas concentrou sua atenção mais nos modelos formais do que nas minúcias, trabalhando no sentido de um ideal de mudança lenta e contínua. Dentre suas principais obras destaca-se: *Atmosphères*; *Réquiem* (1967); *Lontano* (1967); *Melodien* (1971) entre outras obras. Ver Griffiths, 1995 p. 125 – 127.

⁶³ Compositor francês. Estudou na escola Politécnica e ingressou no rádio como técnico em 1936. Em 1948, criou as primeiras peças de música concreta. *Étude violette*, *Étude au piano*, *Étude aux tourniquets*, *Étude aux chemins de fer*, *Étude pathétique*. Id. Ibid. p. 195

⁶⁴ Segundo Griffiths, música concreta é uma “música criada em disco (originalmente) ou fita magnética por técnicas simples de edição, inversão e mudança de velocidade feitas sobre gravações de sons naturais: instrumentais, vocais ou outras. A técnica e o nome foram inventados por Shaeffer em 1948. A princípio, usava-se o termo música concreta em oposição a música eletrônica, criada com sons puramente sintéticos. Contudo, desde que se combinaram as técnicas em *Poème électronique*, de Varese, e em *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, não houve mais muito sentido na distinção, e a música concreta

singular e expressiva. Os sons construídos eletronicamente apresentando uma combinação de silêncios e sons, registros graves seguidos de agudos, repetições sincopadas do mesmo som, sugeriram momentos corporais dramáticos, de modo a criar uma tensão que, juntamente com os movimentos expressos através do corpo, organizaram-se no intuito de estabelecer um novo tratamento do tempo e do espaço, distanciando-se do cotidiano.

Partindo das características da personagem durante o trabalho improvisatório, o corpo mostrou-se potencialmente capaz de gerar uma movimentação contrastante como por exemplo: movimentos acelerados seguidos de grandes pausas, ou ainda, movimentação densa e lenta entrecortada por movimentos leves e fluidos⁶⁵. Esses exemplos revelaram como a sugestão do ambiente sonoro interfere na qualidade de movimentação corporal, sendo importante selecionar qual música melhor se insere no trabalho de improvisação.

A investigação corporal relacionou-se com a música eletroacústica de forma paralela, contrária, justaposta ou ainda independente. *Paralela* pelo fato da movimentação acompanhar as indicações sonoras como, por exemplo, pausar a movimentação durante o silêncio na música ou ainda trabalhar gestos densos durante uma sonoridade num registro grave e de tempo constante. *Contrário*, quando buscou-se a partir do corpo uma oposição daquilo que se ouvia. Esta sugestão de trabalho geralmente resulta numa tensão, estabelecendo a oposição de idéias, muito comum em danças mais dramáticas. *Justaposta*, abrindo espaço para o movimento dialogar com a música no sentido de procurar ligar as duas linguagens, um pouco diferente quando falamos de *independência* pelo fato da dança e música, sem estabelecer vínculos premeditados e sim através do acaso⁶⁶.

tornou-se uma designação mais histórica, pelas peças criadas por Schaeffer e seus colaboradores em Paris, no final da década de 40 e na de 50".Id. Ibid., p. 146.

⁶⁵ Esses exemplos podem ser verificados no CD-rom que mostra o processo de trabalho.

⁶⁶ O coreógrafo Merce Cunningham desenvolveu toda uma pesquisa com o músico John Cage em torno desta relação dança e música serem independentes mas em momentos serem ligados pelo acaso.

3.2.3. Dançando com a máscara

Inicialmente a máscara neutra foi introduzida como ferramenta, sendo um recurso de investigação corporal com o intuito de buscar uma maior precisão e economia dos movimentos.

Através do trabalho com a utilização da máscara, o corpo revelou um dilatamento ou expansão do tempo, uma concentração de energia e uma forte tendência a uma movimentação angular quase sempre recortadas por pausas. A partir desta investigação, encontrou-se um novo corpo, diferenciado daquele estabelecido a partir do estímulo musical da *Cantata*. A relação estabelecida entre a máscara e a personagem Medéia deu-se no primeiro instante em que através da máscara, o corpo mostrou estar carregado de imagens que simultaneamente ao movimento, identificavam Medéia enquanto personagem divino, proprietária de uma força vital conduzida por um corpo largo, amplo e dilatado, próprio do trabalho desenvolvido com a máscara. Observa-se que o próprio conceito de Copeau sobre este elemento traz referência a algo divino, permitindo uma relação sagrada entre o artista e a máscara.

A dramaturgia corporal que é estabelecida durante o exercício improvisatório com a máscara, revela um tempo que é estendido, no intuito de demarcar e ampliar cada gesto. Este tempo, permite que o corpo entre num estado de alerta, dando respostas corporais mais precisas às situações criadas durante o processo de investigação corporal. Por exemplo, um simples gesto de cabeça é redimensionado com a máscara. Por detrás deste pequeno gesto é possível encontrar uma gama de possibilidades expressivas e simbólicas reveladas pelo corpo todo.

Este laboratório experimental e seu resultado para o conjunto desta investigação coreográfica fez com que a máscara deixasse de ser apenas uma ferramenta para se tornar um símbolo que determina o poder de Medéia sobre a natureza. Este aspecto simbólico gerou uma outra resposta corporal, evidenciando momentos significativos durante o

processo. Como por exemplo: Medéia-mãe, Medéia-velha, Medéia-bruxa, Medéia-bicho, Medéia-demônio, Medéia-deusa.

Partindo desta experiência reflete-se sobre o uso da máscara como forma de investigação e recurso de percepção da gestualidade posta na prática da linguagem da dança. A máscara parece ser um elemento mágico, onde o corpo modifica-se no ato de inserí-la. A transformação acontece inconscientemente, modificando o tônus muscular, a respiração, a idéia de espaço, o tempo e a própria movimentação que define um caminho mais gestual, enfatizando as mãos, os braços, os pés e a cabeça.

3.2.4. Gestos e significados

A apresentação deste laboratório se deu a partir de algumas ilustrações retiradas dos estudos de John Bulwer, observando suas significações e relacionando os momentos determinantes da movimentação durante os experimentos coreográficos.

Para alcançar um gestual que pudesse entrar em sintonia com o rigor expressivo exigido por Bulwer, os experimentos foram conduzidos no sentido de ressaltar a ação dramática das mãos em função das características emocionais da personagem *Medeia*. No entanto, para a prática dos experimentos, não se seguiu estritamente as regras da retórica imposta pelo tratado.

Através das fotos é possível estabelecer uma leitura das intenções dadas aos respectivos gestos. Alguns destes são utilizados em sua configuração, idênticos aos ilustrados no livro de Bulwer, portanto na grande maioria estes se mostram como formas variantes, relacionando a partir de suas respectivas expressões.

1º) “*Explodo*”: o movimento é o de bater o punho da direita sobre a palma da mão esquerda dando sentido de satirizar, ridicularizar e repreender.

Figura 3 - *Explodo* – Ilustração

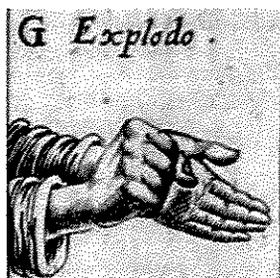


Figura 4 - *Explodo* – Movimento

2º) “*Admiror*”: As duas mãos em direção ao alto abertas para cima dando o sentido de admirar, glorificar.

Figura 5 - *Admiror* - Ilustração



Figura 6 - *Admiror* – Movimento

3º) “*Indgnor*”: mão direita bate com força sobre a esquerda dando o sentido de raiva.

Figura 7 - *Indgnor* - Ilustração



Figura 8 - *Indgnor* - Movimento

4º) “*Pudeo*”: o movimento é o de cobrir a face com as mãos, dando o sentido de estar envergonhado, humilhado.

Figura 9 - *Pudeo* - Ilustração

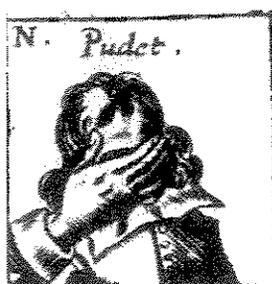


Figura 10 - *Pudeo* - Movimento

5º) *Triumpho*: mão erguida, como se fosse um grito na sua expressão natural. Aclamação, exaltação, ousadia ou prazer.

Figura 11 - Triumpho - Ilustração



Figura 12 - Triumpho - Movimento

6º) *Protego*: Chamar, no sentido de proteger, comandar, instruir, autoridade, manifestar, prontidão, proteção divina.

Figura 13 - Protego - Ilustração



Figura 14 - Protego - Movimento

7º) *“Impedio”*: Restrição, limitação, obstáculo, repressão, gesto muito óbvio dentro das perturbações coléricas da vida humana.

Figura 15 - *Impedio* - Ilustração



Figura 16 - *Impedio* - Movimento 1



Figura 17 - *Impedio* - Movimento 2

8º) “*Minor*”: Expressa ódio, injúria, imprimir terror, dirigir ameaça.

Figura 18 - *Minor* - Ilustração



Figura 19 - *Minor* - Movimento 1



Figura 20 - *Minor* - Movimento 2

9º) “Assevero”: Chamar a Deus como testemunho, chamar com perspicácia, sagacidade.

Figura 21 - Assevero - Ilustração



Figura 22 - Assevero - Movimento

10º) “Invito”: Convidar, solicitar, aproximar, vir pra perto.

Figura 23 - Invito - Ilustração



Figura 24 - Invito - Movimento

11º) “*Impatientiam Prodo*”: Demonstrar impaciência, angústia, ansiedade, sofrimento.

Figura 25 - *Impatientiam Prodo* - Ilustração



Figura 26 - *Impatientiam Prodo* - Movimento

12º) “*Libertatem resigno*”: Renunciar à liberdade, expressão natural de submissão, resignação.

Figura 27 - *Libertatem resigno* - Ilustração



Figura 28 - *Libertatem resigno* - Movimento

13º) “*Indico*”: Apontar, expressa comando, direcionar, o gesto mais demonstrativo da mão.

Figura 29 - *Indico* - Ilustração

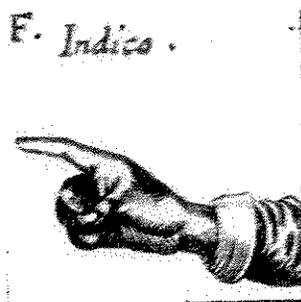
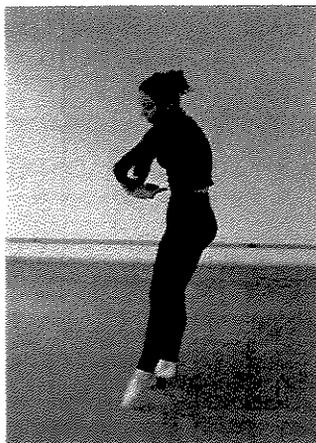


Figura 30 - *Indico* – Movimento 1

Figura 31- *Indico* – Movimento 2



14º) “*Terrorem Incutio*”: Impor o terror, repreender, ameaçar.

Figura 32 – *Terrorem Incutio* - Ilustração

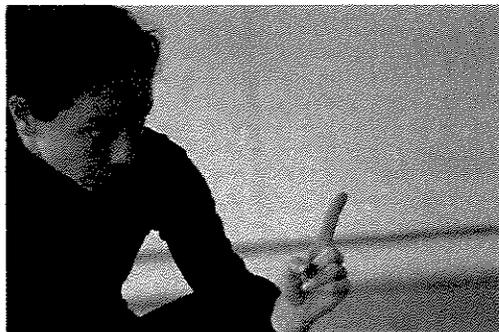


Figura 33 - *Terrorem Incutio* - Movimento

15º) “*Ironiam infligo*”: Impor ironia, punição insignificante ou zombaria, ridicularizar.

Figura 34 – *Ironiam Infligo* - Ilustração



Figura 35 - *Ironiam Infligo* – Movimento 1



Figura 36 - *Ironiam Infligo* – Movimento 2

16º) ‘*Audientiam facit*’: é uma ação de falar significativamente, para demandar silêncio e obter audiência

Figura 37 – *Audientiam facit* - Ilustração



Figura 38 - *Audientiam facit* - Movimento

3.3. Roteiro

Roteirizar significa seguir uma rota, um caminho. Estabelece um fio condutor de idéias, construindo uma lógica interna no trabalho, uma organização de pensamento enquanto concepção da obra. A referência de roteiro que se organiza neste processo criativo parte das indicações estruturais dos estímulos descritos.

Partindo da interpretação do texto da *Cantata*, o roteiro estabeleceu-se em três momentos diferentes. No primeiro momento, é apresentada a dúvida instaurada pela personagem Medéia no que compete a decisão de vingança. A personagem instaura uma necessidade de escolher entre partir para o dever de mulher e aceitar a traição do marido Jasão ou optar pela vingança. Veja-se, no texto o trecho em que a dúvida se instaura :

Texto Cantata Medéia - Louis N. Clérambault traduzido por: Gisele Afeche

Recitativo:

A amante de Jason, às margens de Colchos,
Havia forçado o Inferno à defendê-la
O amor e o reconhecimento, deveriam , em
Seus laços, prender este herói
Mas logo, ela é informada que
Um novo himeneu (matrimônio) é o mais doce desejo de seu marido infiel
"Deuses!" - Ela diz- "a que males vocês me condenarão se eu perder Jasão
para sempre"
Seduzida pelos cuidados de sua falsa ternura
Eu ousei traír meu pai e os deuses (reconhecimento do problema,
Foi por mim que, vencedor dos touros furiosos, o amor prevalece)
Ele retornou, triunfal ao seio da Grécia.
E o pérfido sacrifício neste dia funesto
O dever, a glória e o amor

Não, não, escutemos nada além de uma fúria legítima
O amor desesperado pede uma vítima
Eu amo, eu sou traída e meu coração está enciumado.
Venham, raiva e fúria
O amor me entrega a vocês.

(ordem de vingança)

.....
.....

Recitativo:

O que estou dizendo?
Ah! Meu coração se rebela contra mim
De seu perigo fatal, começa a se alarmar
Pronta a punir Jasão, sua traição cruel
não pode me jogar contra ele,
Eu só consigo ver no infiel
Aquele que me fez amá-lo.

(aceitação da traição, o amor)

Recitativo:

Mas qual é meu erro extremo?
Para salvar um ingrato eu traio a mim mesma
Enquanto o pérfido, aos pés dos imortais,
Talvez, neste momento, se una a quem ele ama.
É demais sofrer afrontas tão cruéis
Vinguemos minha chama infeliz
Condenemos o ingrato Jasão a males eternos
Levando à perdição minha feliz rival

(ordem de vingança)

No segundo momento, ainda interpretando o texto da cantata, a personagem Média revela seu lado mítico, ligando-se ao mundo dos deuses, buscando a (des)humanização através de seus poderes divinos, a força necessária para estabelecer a vingança.

Evocação:

Cruel filha dos Infernos
Demônio fatal, ciúme horrendo
Para vingar minha chama (amor) traída
Venham, saiam, suas profundezas estão abertas
Venham, punam minha rival
Pelos males horríveis que sofri

Que sua pena seja igual à minha fúria
Que seu suplício surpreenda o universo.

Recitativo:

O encantamento está feito
As Fúrias cruéis saem de sua tenebrosa morada
O Deus brilhante do qual eu recebi a luz
Se constrange por suas barbáries.

No terceiro momento, a personagem parte para a ação, a vingança, o que a leva a matar a amante de Jasão e seus próprios filhos.

Ária:

Voem demônios, sirvam à minha cólera fatal;
Queimem, destruam este palácio,
Que a chama infernal destrua estes lugares para sempre.
Levem a todos os corações o horror e o constrangimento
(a desordem, o caos).
Redobrem o horror de seus fogos
Ofereçam, nesta horrível desordem,
Minha rival moribunda
perante aos olhos de Jasão.

Através desta divisão interpretativa do texto, a trilha sonora apresenta-se da seguinte maneira: na primeira parte está inserido o primeiro *recitativo* e a primeira *aria* para estabelecer a dúvida da personagem.. Esta dúvida revela o seu lado humano, indicando a fragilidade de escolher, na tentativa de racionalizar um problema que advém das emoções opostas geradas pela personagem. Na Segunda parte, a música eletroacústica de Ligget e Sheffer, enfatiza uma ambientação diferenciada, saindo do universo humano para entrar no mítico, simbolizado também pelo uso da máscara. Este universo representa o poder e a força necessária para a personagem optar pela vingança.

Na terceira parte, através da última ária da Cantata, Medéia retorna ao seu universo humano. A ação desesperada de vingar-se de Jasão matando com as suas próprias mãos seus filhos no sentido de salvá-los. Esta ação é repetida várias vezes na tragédia em que mata também seu irmão, e por envenenamento a amante de seu marido e seu pai Creonte, o rei.

O ato de sujar as mãos é simbolicamente representado com a utilização de dois vasos grandes, cheios de tinta vermelha, em que as mãos são mergulhadas no intuito de evidenciar a importância do uso das mãos neste processo criativo. Dois vasos para representar os dois filhos e a tinta vermelha representando todo o sangue derramado pelas mãos de Medéia. A construção das cenas foram demarcadas com intuito de trazer o contraponto, mostrando a dualidade inscrita na figura desta mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho criativo em dança ressaltou o valor do **fazer** e do **refletir**, otimizando, no processo artístico, a ligação dos trabalhos tanto no âmbito teórico quanto prático.

No intuito de construir uma proposta de experimentação em dança deste trabalho emerge a visão da integração das diversas áreas das artes que promovem uma experiência mais enriquecedora para a formação do artista. Através da audição da obra, foi possível entrar no ambiente formal do conhecimento estrutural da música. Com a leitura do texto, se levantou os aspectos arquetípicos da personagem, que permitiram criar uma movimentação em dança que relevasse estes elementos dramaturgicos. Tal argumentação para a movimentação teve como fontes a observação do comportamento, da representação e da interpretação de outra arte, a do cantor para o estilo musical que envolvia a obra de Clerambault. No conjunto, estes elementos forneceram construções diferenciadas à dramaturgia corporal. Destaca-se então, o trabalho das mãos, de extrema importância para o desenvolvimento e interpretação de obras do período clássico. Por fim, à luz dos tratados de Bulwer e toda a significação e elocução do trabalho das mãos, *Chirologia* e *Chironomia*, o fio da dramaturgia corporal foi sendo tecido, agora na experimentação de movimentos coreográficos que pudessem otimizar e contemplar os elementos da música e literatura. São as representações gestuais que compõem momentos a serem dançados nos experimentos propostos.

Durante o processo da criação/experimentação dos movimentos, a caracterização da imagem de Medéia naturalmente exigiu um aprofundamento das formas de enfatizar determinados ambientes em que pudessem tornar mais claros situações antagônicas vividas pela personagem. Assim, traçaram-se ambientes que salientassem os aspectos nitidamente opostos de Medéia: sua figura humana como mulher e sua figura dentro da dimensão mítica, com poderes efetivos para a evocação do ódio e da magia. Nesta perspectiva, a música passou a ser elemento fundamental, não só para a caracterização nítida deste

antagonismo de arquétipos, como também para a transição que evidenciasse este desvio traçado da personagem – do humano para o mítico.

O trabalho que é sugerido a partir das experimentações, polarizou-se, de forma opositiva. Surge a idéia do contraponto, como na história enfocada, experimentou-se um tipo de música que se confrontasse com a obra de Clérambault. A peça escolhida, a música atonal de Schaeffer e Ligeti. No aspecto da dramaturgia corporal, esse contraponto demandou a estruturação de um corpo distinto para cada uma das caracterizações sugeridas. Os quadros com os gestos das mãos e dos dedos apresentados nos tratados de Bulwer são mantidos como uma linha contínua, condutora da movimentação, que, com suas respectivas significações, em todo tempo estão a apresentar as expressões externas da natureza intelectual e emocional da personagem. Marcando ainda mais o antagonismo da personagem, o corpo também exigiu uma distinção nítida entre estes aspectos. Optou-se, então, pelo corpo sem máscara na representação da figura humana e corpo com a máscara para a representação da figura mítica.

Na representação da figura humana, caracterizada pela instabilidade emocional de Medéia, os movimentos explorados estabeleceram relações com a música tonal de Clerambault, dentro do âmbito estrutural. Pode-se perceber um desenho melódico consonante, seguido de dissonâncias provocando tensões sonoras e, posteriormente uma retomada da consonância no sentido de impor o repouso da ação, não só musical, mas também à movimentação corporal. Tem-se, assim, o entrelaçamento entre a idéia estrutural da música e a idéia da exposição, desenvolvimento e re-exposição. Tanto a música quanto o movimento não se prendem às estruturas de regras estritas, como por exemplo, retomar o mesmo material temático para a música e movimento. Para personificar Medéia como figura mítica, **a máscara neutra destacou-se como importante elemento dramático.** A escolha inicial de utilizar a máscara neutra visava o processo de criação e foi a de estabelecer este elemento como estímulo cinético. Nesta construção, recorrendo aos princípios propostos por Lecoq e Coupeau, a máscara neutra possibilitou o controle dos movimentos e a compreensão de cada ação e atitude, revelando a essência de um gesto e ampliando o potencial expressivo. Houve um refinamento dos movimentos, tornaram-se mais limpos, enfatizando sua relação com o tempo de execução. A economia e sutileza dos

gestos estimularam a força das mãos e dos dedos, de forma a organizar o corpo como um todo. Os movimentos apresentavam-se num tempo mais estendido, de uma movimentação mais ampla e com uma concentração de energia que liga o corpo com o espaço tanto interno quanto físico. Assim, os experimentos com a máscara proporcionaram a dilatação corporal, evidenciando o universo mítico da personagem Medéia e trazendo para a dramaturgia corporal a perspectiva da contraposição nas experimentações com relação aos materiais apresentados anteriormente à transição.

Evidencia-se, portanto, a máscara como um recurso relevante na investigação corporal para a dança. Este estudo, permite sugerir a ampliação das pesquisas com este elemento a fim de investigar sua relevância na formação do dançarino.

A idéia central que passou a determinar a elaboração do roteiro e, conseqüentemente a dramaturgia corporal, é a ênfase nos aspectos antagônicos da personagem. Ora os elementos são justapostos, ora estão em contraponto. A sugestão musical visa caracterizar um ambiente sonoro e físico que valorize os gestos das mãos e dos dedos e a natureza intelectual e emocional da personagem. A organização de todos os elementos abordados, que envolve a personagem Medéia, enfatizaram o contraponto estabelecido como roteiro para as experimentações.

ANEXOS

Cantate Medée - Louis N. Clérambault

Tradução: Gisele Afeche

Récitatif:

L' Amante de Jason aux rives de Colchos
Avoit focé l' Enfer a prendre sa defference
L' amour et la reconnoissance
Devoient dans ses liens retenir ce Heros;
Mais bientôt elle apprend
Qu' un nouvel himenée
De son volage Époux fait
Les plus doux souhaits.
Dieux, dit - elle, a quels maux m' aves
Vous condamnée
Si je perds Jason pour jamais.
Seduite par les soins de sa fausse
tendresse
J' osay trahir et mon Pere et les Dieux,
C' est par moy que vainqueur
Des taureaux furieux
Il revient triomphant dans le sein
De la Grece;
Et le perfide immole en ce funeste jour
Le devoir, la gloire, et l' amour.
Non, non, n' écoutons plus qu' un
Couroux legitime
L' amour désespéré demande une victime,
J' ayme, je suis trahie, et mon coeur est
jaloux
Venés haine, fureur, l' Amour me livre
A vous.

Air:

Courons a ala vengeance
Dépit mortel allumés mon couroux.
Que l' ingrat Quim' offence
Perisse sous vos coups.
Faisons tomber sur sa teste coupable
Les foudres menaçants de ma juste fureur,
La haine devient implacable
Quand l, Amour l' allume en un coeur.

Recitativo:

A amante de Jasão, às margens de
Colchos,
Havia forçado o Inferno à defendê-la
O amor e o reconhecimento, deveriam,
em seus laços, prender este herói
Mas logo, ela é informada que
Um novo himeneu (matrimônio) é o mais
doce desejo de seu marido infiel
"Deuses!" - Ela diz- "a que males vocês
me condenarão se eu perder Jasão
para sempre"
Seduzida pelos cuidados de sua falsa
ternura
Eu ousei trair meu pai e os deuses
Foi por mim que, vencedor dos touros
furiosos,
Ele retornou, triunfal ao seio da Grécia.
E o pérfido sacrifício neste dia funesto
O dever, a glória e o amor
Não, não, escutemos nada além de uma
fúria legítima
O amor desesperado pede uma vítima
Eu amo, eu sou traída e meu coração está
enciumado.
Venham, raiva e fúria
O amor me entrega a vocês.

Ária:

Corramos à vingança
Desprezo mortal acenda meu ódio
Que o ingrato que me ofende
Pereça sob seus golpes.
Façamos cair sobre sua cabeça culpada
Os raios ameaçadores de meu justo furor
A raiva se torna implacável
Quando o amor a acende em um coração

Récitatif:

Que dis - je ? Helás! Mon coeur a moy
Mesme rebelle
De son peril fatal commence a s´ allarmer,
Preste a punir Jason, sa trahison cruelle
Contre luy ne peut m, animer
Je ne vois plus dans l´ infidelle
Que ce Qui me le fit aimer.

Air tendre:

L´ Amour dans ses fers me rameine
Malgre tout mon depot il triomphe
A son tour:
En vain un tendre coeur s´ abandonne
A la haine
Il revient toujours a l´ Amour.

Récitatif:

Mais quelle est mon erreur extrême?
Pour sauver un ingrat je me trahis
Moy mesme,
Tandis que le perfide aux pieds
Des immortels
Peut estre en ce moment s´ unit a ce
Qu´ il aime.
Fort viste
C´ est trop souffrir des affronts si cruels,
Vengeons ma flâme malheureuse,
Livrons l´ ingrat Jason a des maux éternels
En perdant ma Rivale heureuse.

Évocation.

Cruelle fille des Enfers
Demon fatal, auffrause Jalousie
Pour venger ma flâme trahie
Venés, sortés, vos gouffres sont ouverts.
Venés, venés, punissés ma Rivale
Des maux affreux que jáy soufferts
Rendés as peine à ma fureur égale
Que son suplice étonne l´ univers.

Recitativo:

O que estou dizendo?
Ah! Meu coração se rebela contra mim

De seu perigo fatal, começa a se alarmar
Pronta a punir Jasão, sua traição cruel
não pode me jogar contra ele,
Eu só consigo ver no infiel
Aquele que me fez amá-lo.

Air tendre:

O amor em seus grilhões me aprisiona
Apesar de todo o meu desprezo
ele triunfa por sua vez
Em vão um doce coração se deixa levar
pelo ódio ele sempre volta ao amor .

Recitativo:

Mas qual é meu erro extremo?
Para salvar um ingrato eu traio a mim
mesma
Enquanto o pérfido, aos pés dos imortais,
Talvez, neste momento, se una a quem ele
ama.
É demais sofrer afrontas tão cruéis
Vinguemos minha chama infeliz
Condenemos o ingrato Jasão a males
eternos
Levando à perdição minha feliz rival

Evocação:

Cruel filha dos Infernos
Demônio fatal, ciúme horrendo
Para vingar minha chama (amor) traída
Venham, saiam, suas profundezas estão
abertas
Venham, punam minha rival
Pelos males horríveis que sofri
Que sua pena seja igual à minha fúria
Que seu suplício surpreenda o universo.

Récitatif:

Le charm est fait, les cruelles Furies
Sortent du tenebreux sejour
Le Dieu brillant dont j' ay reçeu le jour
Se trouble de leurs barbaries.

Air:

Volés demons, volés, servés ma
Colere fatale
Brûlés, ravagés ce Palais.
Que la flâme infernale
Détruise ces lieux pur jamais.
Portés dans tous les trouble et
L' épouvant,
Redoublés l' horreur de vos feux,
Offrés dans ce desordre auffreux
Aux regards de Jason ma Rivale
mourante.

Recitativo:

O encantamento está feito
As Fúrias cruéis saem de sua tenebrosa
morada
O Deus brilhante do qual eu recebi a luz
Se constrange por suas barbáries.

Ária:

Voem demônios, sirvam à minha cólera
fatal;
Queimem, destruam este palácio,
Que a chama infernal destrua estes
lugares para sempre.
Levem a todos os corações o horror e o
constrangimento
(a desordem, o caos).
Redobrem o horror de seus fogos
Ofereçam, nesta horrível desordem,
Minha rival moribunda
perante aos olhos de Jasão.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Mary Wigman (TANI, 1995).....	39
Figura 2 - Jasão e Medéia, Londres 1782.....	52
Figura 3 - <i>Explodo</i> – Ilustração.....	74
Figura 4 - <i>Explodo</i> – Movimento.....	74
Figura 5 - <i>Admiror</i> - Ilustração.....	74
Figura 6 - <i>Admiror</i> – Movimento.....	74
Figura 7 - <i>Indignor</i> - Ilustração.....	75
Figura 8 - <i>Indgnor</i> - Movimento.....	75
Figura 9 - <i>Pudeo</i> - Ilustração.....	75
Figura 10 - <i>Pudeo</i> - Movimento.....	75
Figura 11 – <i>Triumpho</i> - Ilustração.....	76
Figura 12 - <i>Triumpho</i> - Movimento.....	76
Figura 13 - <i>Protego</i> - Ilustração.....	76
Figura 14 - <i>Protego</i> - Movimento.....	76
Figura 15 - <i>Impedio</i> - Ilustração.....	77
Figura 16 - <i>Impedio</i> - movimento 1.....	77
Figura 17 - <i>Impedio</i> - Movimento 2.....	77
Figura 18 - <i>Minor</i> - Ilustração.....	78
Figura 19 - <i>Minor</i> - Movimento 1.....	78
Figura 20 - <i>Minor</i> - Movimento 2.....	78
Figura 21 - <i>Assevero</i> - Ilustração.....	79
Figura 22 - <i>Assevero</i> - Movimento.....	79
Figura 23 - <i>Invito</i> - Ilustração.....	79
Figura 24 - <i>Invito</i> - Movimento.....	79
Figura 25 - <i>Impatientiam Prodo</i> - Ilustração.....	80
Figura 26 - <i>Impatientiam Prodo</i> - Movimento.....	80
Figura 27 - <i>Libertatem resigno</i> - Ilustração.....	80
Figura 28 - <i>Libertatem resigno</i> - Movimento.....	80
Figura 29 - <i>Indico</i> - Ilustração.....	81
Figura 30 - <i>Indico</i> – Movimento 1.....	81
Figura 31- <i>Indico</i> – Movimento 2.....	81
Figura 32 – <i>Terrorem Incutio</i> - Ilustração.....	82
Figura 33 - <i>Terrorem Incutio</i> - Movimento.....	82
Figura 34 – <i>Ironiam Infligo</i> - Ilustração.....	82
Figura 35 - <i>Ironiam Infligo</i> – Movimento 1.....	82
Figura 36 - <i>Ironiam Infligo</i> – Movimento 2.....	83
Figura 37 – <i>Audientiam facit</i> - Ilustração.....	83
Figura 38 - <i>Audientiam facit</i> - Movimento.....	83
Figura 39 – A Corollary of the Speaking Motion – plate A (Bulwer, 1974, p. 115).....	98
Figura 40 - A Corollary of the Speaking Motion – plate B (Bulwer, 1974, p. 117).....	99
Figura 41 - A Corollary of the Discoursing Gesture (Bulwer, 1974, p.143).....	100
Figura 42 - The Canons of Rhetoricians (Bulwer, 1974, p.193).....	101
Figura 43 - Paralipomenon (Bulwer, 1974, p.213).....	102

QUADROS QUIROGRAMÁTICOS
(JOHN BULWER)



Figura 39 – A Corollary of the Speaking Motion – plate A (Bulwer, 1974, p. 115)



Figura 40 - A Corollary of the Speaking Motion – plate B (Bulwer, 1974, p. 117)



Figura 41 - A Corollary of the Discoursing Gesture (Bulwer, 1974, p.143)



Figura 42 - The Canons of Rhetoricians (Bulwer, 1974, p.193)



Figura 43 - Paralipomenon (Bulwer, 1974, p.213)

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Maria Adelaide de A. S. do. Teatro Vivo: Introdução e História. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. O Papel do Corpo no Corpo do Ator. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas, São Paulo, Hucitec, 1995.
- BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.
- BONFITTO, Matteo. O Ator - Compositor. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- BOURCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Trad. Vera da Costa e Silva. 9ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.
- CLEARY, James W. John Bulwer: Chirologia or Natural Language of the Hand e Chironomia or the Art of Manual Rhetoric. Hardcover, Southern Illinois University, 1974.
- COSTAS, Ana Maria Rodrigues. Corpo Veste Cor, Um Processo De Criação Coreográfica. Dissertação (mestrado - Artes) - Universidade Estadual de Campinas 1997.
- DUBOIS, Philippe e WINKIN, Ives. Rhétoriques du corps. Bruxelas, De Boeck, 1988.
- EURÍPIDES. Medéia. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Hucitec, 1991.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1986, 2ª ed.
- FOSTER, Susan Leigh. Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire. Indiana, Indiana University Press, 1996.

- GASSNER, Jonh.. Mestres do Teatro I. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- GATTI, Daniela. Cantata Medéia de L. N. Clérambault: Uma proposta de roteiro para Experimentos Coreográficos. Florianópolis. Monografia (trabalho de conclusão de curso - Artes) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 1999
- GATTI, Patrícia. A Expressão dos Afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733). Dissertação (mestrado - Artes) - Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- GOSWANI, Amit O Universo Autoconsciente: como a consciência cria o mundo Material. Rio de Janeiro, Record, Rosa dos Tempos, 1998.
- GRIFFITHS, Paul. Enciclopédia da Música do Século XX. São Paulo, Martins Fontes, 1995
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V.. História da Música Ocidental. Lisboa, Gradiva, 1988.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão Musical. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- HARRISS, Ernest Charles (1939). Johann Mattheson's der vollkommene capellmeister: A Translation and commentary. Michigan, George Peabody College for teachers, Phd, 1969,
- HOLLER, Marcos Tadeu. A Interpretação de Recitativos em Cantatas Sacras de G. P. Telemann sob uma Perspectiva Histórica. Dissertação (mestrado - Artes) Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1995
- HUMPREY, Doris. El Arte de Crear Danzas. Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitária de Buenos Aires, 1965.
- KATZ, Helena. A Dança é o pensamento do corpo. Tese de Doutorado defendida dentro do programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.
- LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo, Summus, 1971.
- LANGER, Susanne. *La Imagem Dinâmica: Reflexiones filosóficas sobre La Danza*. In: Los Problemas dal Arte. Buenos Aires, Infinito, 1966.
- LECOQ, Jacques. *Rolê du Masque dans la formation de l'acteur* In: Le Masque - Du Rite au Théâtre. Paris, CRNS, 1988. Pp. 265- 269. Tradução Valmor Beltrame.

- LOPES, Elizabeth Pereira. A Máscara e Formação do Ator. Tese de doutorado, Instituto de Artes da UNICAMP, 1991.
- McGOWAN, Margaret M.. L'art du Ballet de Cour en France : 1581- 1643. Paris, Editions du centre National de La Recherche Scientifique, Université de Glasgow, 1978.
- MIELIETINSKI, E.M. A Poética do mito. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
- MONTEIRO, Mariana. Noverre: Cartas sobre a Dança. São Paulo, Edusp, 1998.
- MORAIS, Régis de. As Razões do Mito. Campinas, Papirus, 1988.
- MORGENROTH, Joyce. Dance improvisations. Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1987.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis, Editora Vozes, 2003.
- PAVIS, Patrice. Dizionario del Teatro. Zanichelli, Milano, 1997. Trad. bras., São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PIDOUX, Jean – Yves. *Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*. In: La Danse, art du XX siècle. Lausanne, Payot Lausanne, 1990.
- RAYNOR, Henry. História Social da Música: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.
- ROBATTO, Lia. Dança em processo. Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro, Jorge Zahar , 1990.
- SAWYER, Elizabeth. Dance with the music: The world of the ballet musician. Londres, Cambridge University Press, 1985.
- SCHOLES, Percy A. The Oxford Companion to Music. London, Oxford University Press, 1950.
- SCHULZE, Guilherme Barbosa. Da Quietude Criativa à Ação: A busca pela unidade entre criação e expressão em dança. Dissertação (mestrado - Artes) Universidade Estadual de Campinas, 1999.

SCHWAB, Gustav. As mais Belas Histórias da Antigüidade Clássica : Os mitos da Grécia e de Roma. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

SMITH-AUTARD, Jacqueline M. Dance Composition: a practical guide for teachers. London, A&C Black, 1992.

STEHMAN, Jacques. História da Música Européia. Bélgica, Éditions Gérard & Cia. Trad. Maria Teresa Athayde, Verviers, 1964.

TANI, Gino. La danza e il balletto: compendio storico – estetico. Parma, Pratiche Editrice, 1995.

WATSON, Ian. *Rehearsals and Dramaturgy.* In: Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret. London/ N.Y: Routiedge, 1993.

ARTIGOS

ADOLPHE, Jean-Marc. *A Dramaturgia é um exercício de circulação para manter o mundo à parte.* In: Nouvelles de Danse. n°31. Bruxeles, Contradanse, s/d.

BLEEKER, Maaike. Dramaturgical concepts - Who does them, who follows them? Disponível em <<http://www.nnd.nl>>. Acesso em 21 mar., 2000.

DITO, Karen. Stimulating Creativity. Suite 101. Disponível em <<http://www.suite101.com/article.cfm/11483/62398>>. Acesso em 20 mar. 2001

DUBRAY, Charlotte. *No Perigo de não ser visto.* In: Nouvelles de Danse. n°31. Bruxeles, Contradanse, s/d.

KERKHOVE, Marianne Van. *O Processo Dramatúrgico.* In: Nouvelles de Danse. n°31. Bruxeles, ED. Contradanse, s/d.

NÄSSÉN, Eva. An Outer Sign of na Inner Feeling. Studies in music and acting. Dissertation abstract of dept. of musicology, 2000. Disponível em <<http://www.hum.gu.se/humfak/forskarutbildning/pdf/djss/nassen.pdf>> Acesso em 30/10/2002.

NEDDAM, Alain. Texto e Dança: Uma Dramaturgia do Inapreensível. In: Nouvelles de Danse. n° 31. Bruxelas, ED. Contradanse, s/d.

DANI, Sandra. *A Máscara, Seu Sentido E Seu Uso No Treinamento Do Ator*. In: **PORTO ARE – Revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS**. Porto Alegre, n° 1, Ano 1 de 1990. pp 83-90.

SCHULMANN, Nathalie. *Paradoxos do intérprete e de suas interpretações*. In: Nouvelles de Danse, n° 31. Bruxelas, Contradanse, s/d.

SERVOS, Norbert. *Pina Baush: Dance and Emancipation*. In: The Routledge Dance Studies Reader. Ed. Alexandra Carter. Trad. Patricia Stadi. London and New York, Routledge, 1998. pp. 36-45.