

ALEXANDRE CESAR CAETANO

IN(VE)STIGANDO O RITMO:

**A IMPORTÂNCIA DA CONSCIENTIZAÇÃO RÍTMICA ATRAVÉS
DA PERCUSSÃO E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA A CENA**

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 Prof^a Dr^a Verônica Fabrini Machado de Almeida.

CAMPINAS

2004

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C116i Caetano, Alexandre Cesar.
In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena. / Alexandre Cesar Caetano. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Profª Dra Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Tempo-ritmo. 2. Música. 3. Percussão. 4. Partitura. 5. Teatro. 6. Movimento. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “In(ve)stigating rhythm: the importance of rhythmical awareness through percussion and its transposition to the scene.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Time-rhythm; Music; Percussion; Notation; Theatre; Movement.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Profª Dra Sara Pereira Lopes.

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Profª. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann .

Prof. Dr. Carlos Stasi.

Data da Defesa: 27-07-2004

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Ao meu irmão Paulo e ao Bruno, seu fiel capataz;
às minhas avós, Maria e Aurélia (*in memoriam*),
cujas orações sempre fortaleceram os meus sonhos;
aos meus pais, 'seu' Itamar e 'dona' Magali,
primeiros e maiores orientadores,
pela torcida, pelas preces e incentivos
sempre evidentes, num ritmo constante;
essa batucada é dedicada.

A mais intensa gratidão a:

Profª Drª Verônica Fabrini Machado de Almeida,

pela orientação paciente e cuidadosa, desde os tempos de graduação e pela oportunidade de aprender em suas aulas; à Vê (*band leader*) pela amizade, convívio e ensinamento constantes, sempre na boa companhia dos garotos de Liverpool;

Daves, Eduardo e Moacir,

bons companheiros de palco e banda (“a banda, a banda !!”),
cuja generosidade e experiência tem sido meu guia;

Marcelo Lazzaratto,

pelas palavras que me incentivaram a retomar o trabalho e pelas imensas oportunidades, que me trouxeram a certeza de que o teatro pode e deve ser feito com alegria e inquietação;

Elisabeth Bauch Zimmermann, pelo generoso apoio e pela atenção inestimável;

Profª Drª Sara Pereira Lopes e Prof. Dr. José Roberto Zan,

cujas indicações e apontamentos no Exame de Qualificação constituíram as bases desta dissertação;

Lúcia Fabrini,

por me colocar em contato com as palavras de Octavio Paz
e pela co-orientação minuciosa em tão doce companhia;

Claudia Echenique,

a mais brasileira das chilenas, cujas conversas me levaram a Yoshi Oida;

João Carlos Dalgarrondo; Dalga,

mestre de todos os tempos, amigo e grande ‘culpado’ pelo meu ingresso na percussão;

Carlos Stasi,

pela sabedoria, humildade e disponibilidade em compartilhar seu enorme conhecimento;

Guello, John Bergamo, Randy Gloss, Setsuo Kinoshita, Alessandra Beloni,

pela genialidade e paixão com que me ensinaram a lidar com os instrumentos;

Prof. Dr. Eusébio Lobo, Prof^a Dr^a Inacyra Falcão, Prof^a Daniela Gatti, Prof^a Gracia Navarro,

pela oportunidade de colaborar com seus ensinamentos na graduação;

Jorge Luiz Schroeder e Divanir Gattamorta,

companheiros de tempos e contratempos, cujas ‘vozes’ dos tambores sempre me admiram;

Karina, Paula, Taís, Elisângela e Gabriela,

pela doação e generosidade com que deram ‘corpo’ às nossas investigações;

Mauro Campos, pelas parcerias melódicas e ‘conversas’ sonoras;

André Batalha, pela captação eficiente e pelos ‘socorros’ digitais;

Flora Bueno, pela amizade e tradução ‘relâmpago’;

Henrique Queiroz (Kike), “*el hombre de la Patagônia*”,

irmão de ritmo, cuja linguagem percussiva fez romper as barreiras do idioma;

Palhaço Girassol e Arara, por me ensinarem o ritmo do picadeiro;

Funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP e da Secretaria do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.

“To be is to do.”

Sócrates

“To be or not to be.”

Shakespeare

“To do is to be.”

Sartre

“To be do be do be do be do.”

Sinatra

Resumo

“In(ve)stigando o Ritmo: a Importância da Conscientização Rítmica Através da Percussão e sua Transposição para a Cena” é um trabalho que procura salientar a importância do estudo do ritmo como ‘ferramenta’ útil de pesquisa do intérprete em sua relação com a cena, desfrutando da linguagem percussiva como elo de ligação com a linguagem corporal.

Fazendo uso dos conceitos rítmicos ligados à percussão e do movimento do corpo regado pelo ritmo, buscamos estabelecer uma analogia que permita a aproximação destas duas abordagens, na tentativa de contribuir para o apuro – instigado pelo ritmo e investigado pelo corpo – da conscientização temporal da ação cênica, desde a ótica de quem toca o instrumento até a de quem é estimulado(a) por ele.

Como demonstração prática de nossas reflexões serão apresentados trechos do espetáculo PRIMUS, material empírico do qual extraímos alguns de nossos pressupostos e no qual aplicamos alguns fundamentos advindos do estudo da percussão em sua relação criativa com a cena.

Anexo ao material escrito disponibilizamos um CD com exemplos sonoros de nossa investigação, com o intuito de complementar a compreensão do universo rítmico que apresentamos, oferecendo ao leitor leigo uma referência concreta dos assuntos abordados.

Palavras chave: Tempo-ritmo, Música, Percussão, Partitura, Teatro, Movimento.

Abstract

“In(ve)stigating Rhythm: The Importance of Rhythmical Awareness Through Percussion and its Transposition to the Scene” is a piece of work that seeks to stress the importance of the study of rhythm as a useful research “tool” for the performer in its relation with the scene, linking the percussive language with the body language.

Working from percussion rhythmical concepts and from body movement regulated by rhythm, we try to draw an analogy that allows an approximation of the two approaches, so as to contribute with the improvement – instigated by rhythm and investigated by the body – of the temporal awareness of the action in the scene, both from the point of view of that who plays the instrument and of that who is stimulated by it.

Extracts of the performance PRIMUS will be put on as a practical demonstration of our reflection. The performance is the empirical material of which we extracted some of our assertions, and to which we applied some of the principles discovered in the study of percussion and its creative relation with the scene.

A CD is available annexed to the written material with sonorous examples of our investigation, so as to provide a better understanding of the rhythmical universe we present, offering the non-specialized reader a concrete reference of the approached topics.

Key Words: Time-rhythm, Music, Percussion, Notation, Theatre, Movement.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 01 |
| | |
| CAPÍTULO 1 – SELEÇÃO NATURAL: Talhando o corpo, afinando a pele | 05 |
| 1.1 – Primeiros passos, primeiros pulsos | 05 |
| 1.2 – Localizando as BPMs | 07 |
| 1.3 – Espacializando o ritmo | 08 |
| 1.4 – Tubo de ensaios: a sala de aula | 10 |
| | |
| CAPÍTULO 2 – RITMO: A pele do tambor impele a cena | 13 |
| 2.1 – Clichê inicial: caminhos para a conscientização rítmica – do instrumento à “alfabetização” | 13 |
| 2.2 – A ‘fala’ do instinto | 17 |
| 2.3 – “Tudo se corresponde, porque tudo ritma e rima” | 20 |
| 2.4 – Herança rítmica | 21 |
| 2.5 – Ritmo: um tempo fora do tempo | 25 |
| 2.6 – ô.de.cas@com.única.ção | 27 |
| 2.7 – Percussão: repercussão da “ <i>música completa</i> ” | 29 |
| 2.8 – PULSO: ‘Ser’ | 31 |
| 2.9 – ANDAMENTO: o ‘Sendo’ | 36 |
| 2.10 – PAUSA: o ‘Vir-a-Ser’ | 41 |
| 2.11 – ACENTUAÇÃO: ‘Ser E não Ser’ | 46 |
| 2.12 – COMPASSO e FRASE: Unidades Narrativas da Cena | 50 |
| | |
| CAPÍTULO 3 – MOVIMENTO: A cena esculpindo a percussão | 61 |
| 3.1 – Um ‘alfabeto’ do corpo | 62 |
| 3.2 – O invisível tornado visível | 64 |
| 3.3 – <i>Habeas corpus</i> : o tempo liberto | 68 |
| 3.4 – Passos em outros compassos | 72 |
| 3.5 – Repetição: da decupagem do gesto à amnésia do movimento | 77 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 4 – COMPOSIÇÃO CÊNICA: Re-percussão dos fundamentos | 83 |
| 4.1 – Há caso que casa | 85 |
| 4.2 – O quinto elemento | 88 |
| 4.3 – Metrônomo Sapiens: sintonizando o senso rítmico | 95 |
| 4.4 – Evoluindo com a bateria | 102 |
| 4.5 – A captura d(n)a partitura | 106 |
| 4.6 – Percussionista: um intérprete que busca o ‘confortável’? | 112 |
| | |
| CAPÍTULO 5 – CONCLUSÃO | 115 |
| | |
| APÊNDICE 1 – PERCUSSÃO: Breve panorama histórico | 119 |
| A1.1 – As primeiras células | 119 |
| A1.2 – Os primeiros tambores | 120 |
| A1.3 – Da utilização | 121 |
| A1.4 – As primeiras peças escritas e a percussão hoje | 122 |
| A1.5 – “Guerras de ritmo” | 123 |
| A1.6 – A cadência do trabalho | 125 |
| A1.6.1 – Ritmos geram “Tempos” que transformam o Homem | 126 |
| A1.7 – O djembê | 128 |
| A1.7.1 – Origem | 128 |
| A1.7.2 – Tradição | 129 |
| A1.7.3 – Os grandes mestres | 131 |
| | |
| APÊNDICE 2 – O CD: Resumo da Ópera | 135 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA | 137 |

I N (V E) S T I G A N D O O R I T M O

A importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena

Introdução

O propósito de desenvolver a investigação geradora desta dissertação derivou-se da minha admiração pelo acontecimento rítmico, em suas mais diversas manifestações, decantado na prática da percussão e de seu desdobramento para a cena.

Em doze anos de experiência ligada na sua maioria ao teatro, tenho percebido como o ritmo desempenha um papel importante na estruturação da ação do intérprete bem como na condução de um espetáculo. Tenho presenciado neste período, em condutas pessoais e em ocorrências com outros colegas de profissão, o quanto o ritmo é relegado de sua participação com o evento cênico. A oportunidade de acompanhar e assessorar a Profª Drª Verônica Fabrini Machado de Almeida em algumas de suas aulas me fez compreender melhor essa deficiência rítmica no decorrer do aprendizado. A maioria dos intérpretes, principalmente em início de carreira, não possui uma consciência rítmica apurada e, se a tem, está ligada a uma referência musical básica, da qual desfrutam descompromissadamente, sem uma atenção mais cuidadosa.

Entendo que o ritmo seja um dos elementos fundamentais da paleta do artista e deve ser estimulado desde o início do aprendizado a constituir-se como ferramenta de

ordenação de suas atitudes para com a improvisação, o personagem e o acontecimento cênico.

Desse modo, este trabalho originou-se da vontade de conjugar a necessidade de uma conscientização rítmica a um meio particular dessa investigação, ao que escolhi como adequado o trabalho com a percussão, por oferecer ao intérprete uma aplicabilidade ligada ao treinamento (individual ou coletivo) e desprovida de conceitos musicais mais complexos tais como melodia ou harmonia, além de uma utilização agregada à cena, ora como instrumento musical, ora como recurso alusivo do figurino, da cenografia ou até mesmo do próprio corpo da personagem (como verificaremos mais adiante).

Em suma, as inquietações que guiaram esta pesquisa são oriundas de uma aproximação rítmica intuitiva, – como intérprete em situação cênica – posteriormente sistematizada e apurada através do estudo percussivo. Sendo assim, esta dissertação de mestrado é fruto de dois períodos correlatos e coincidentes à mesma época: o aprofundamento dos estudos na área da percussão juntamente com o processo de criação do espetáculo PRIMUS, baseado no conto “Comunicado para uma Academia”, do escritor tcheco Franz Kafka.

É importante considerar que o resultado desta pesquisa foi desenvolvido em cooperação desse mestrando com sua orientadora, motivo pelo qual passo a redigi-lo na primeira pessoa do plural, sobretudo por acreditar que o teatro, assim como outras manifestações artísticas, se estabelece e constitui-se como um gênero transformador da realidade quando compartilha conhecimento baseado numa experiência coletiva. No entanto, em algumas ocasiões, estarei me colocando na primeira pessoa do singular, no intuito de sinalizar para o leitor uma impressão pessoal do acontecimento ao qual venha a me referir.

O tempo semeado na cena

Freqüentemente são feitas análises posteriores à apreciação de determinados espetáculos em que verificamos um princípio rítmico sem que dele nos apercebamos com clareza, sem que o nomeemos a risca. Diz-se que ‘o espetáculo estava lento’, que entre uma determinada cena e outra havia uma ‘barriga’. No íntimo, como que nas entrelinhas de comentários como este, ‘pulsa’ o conceito do ritmo, tanto ligado à performance de um intérprete ou de um coro, quanto ao espetáculo como um todo.

Como espectadores de manifestações artísticas as mais diversas revelamos uma tendência a compreender melhor certos eventos que tem em seu desenvolvimento um caráter sincrônico entre o que se vê e o que se ouve. Na contramão dessa tendência estão os eventos que não obedecem o conceito de sincronia e oferecem ao espectador uma compreensão satisfatória, ou por vezes, completa. Interessa-nos perceber que independentemente de sua (in)coincidência, a organização rítmica de um evento artístico sugere ao espectador, por meio de combinações de inúmeros fatores que se utilizam do ritmo como guia, um desenvolvimento da idéia pelo espaço e pelo tempo. Em outras palavras, um ritmo sincrônico (imagem e som coincidentes) transmite uma idéia completa, precisa do que se quer comunicar. O que não significa que o contrário (ritmo diacrônico) presta-se a confundir o espectador, tirando-lhe o entendimento. O que ocorre é uma combinação destoante (igualmente rítmica) entre o que se vê e o que se ouve, com propósitos de criar tempos ‘atravessados’, ‘climas’ densos, caóticos, isto é, se este for um percurso adotado pela direção do espetáculo, pois do contrário, corre-se o risco de presenciarmos imprecisões na cena, desajustes temporais que interrompam a conexão da mensagem para com nossa atenção, trazendo a sensação da ‘barriga’.

Como podemos balancear estas duas formas de abordagem da ocorrência cênica? De que maneira nos conscientizamos de inúmeros fatores rítmicos, mantenedores dos tempos necessários à compreensão do espectador, sem prejudicar o sentido do que deve ser mostrado?

Acreditamos que a percussão possa desempenhar essa tarefa, em um acontecimento cênico, organizando tanto as micro-estruturas rítmicas (o intérprete, a luz, o som, a

coreografia) quanto as macro-estruturas (as unidades de cena, os atos e o espetáculo como um todo), ou ao menos, seja ela (a percussão) o instrumento suscitador da consciência rítmica do intérprete/diretor, dosadora dos percursos temporais daquilo que vemos e ouvimos.

Estabelecer uma analogia entre a percussão (música) e o movimento (corpo), tomando emprestados seus conceitos básicos para uma análise dos tempos presentes à cena é um dos nossos principais objetivos, discorridos ao longo dos capítulos 2 e 3 desta dissertação.

Julgar-me apto a compreender o universo cênico sob o ponto de vista da percussão seria erro leviano e de igual tamanho improdutivo. Nosso intuito é o de demonstrar que o aprendizado rítmico, por meio da percussão ou até mesmo por meio de outro instrumento de natureza melódico-harmônica, constitui um passo significativo para a conscientização rítmica e compreensão daquilo que pressupomos chamar de ritmo multidimensional, termo do qual discorreremos com um maior aprofundamento ao fim desta dissertação.

Capítulo 1 – Seleção natural

Talhando o corpo; afinando a pele

1.1 – Primeiros passos, primeiros pulsos

Desferir golpes em várias tampas de painéis (espalhadas pelo berço) com uma colher de pau. Este foi o primeiro instrumento e o grande passatempo do meu primeiro ano de vida. Minha mãe relata que, para distrair-me a fim de que pudesse trabalhar, distribuía as tampas das painéis tal como num *set* de bateria e me oferecia a baqueta (colher de pau) para que eu pudesse executar inúmeros ‘solos’, que captavam minha atenção por horas e tirava a paz de quem se aventurava em estar próximo ao ‘concerto’. No ano seguinte, para ‘aperfeiçoar a técnica’, fui presenteado com um pequeno tambor vermelho e uma baqueta proporcional; a rotina de ensaios ganhava novos timbres, agora mais sofisticados. Em seguida acontecia uma pausa na ‘carreira’, retomada aos 8 anos de idade, momento em que os instrumentos mudaram consideravelmente de forma e timbre: paredes, portas, mesas, tudo que produzisse som, a essa altura, mais altos em relação aos produzidos com os primeiros ‘equipamentos’.

Há pouco tempo, quando decidi aprofundar os estudos na área da percussão, fui surpreendido com este relato do qual não sobrara memória. Outra memória, muscular, parece ter permanecido impressa no corpo, recuperada anos mais tarde em treinamento, reflexão e texto.

Na adolescência persistia o gosto por música, em especial pelo ‘corpo’ que a bateria acrescentava à música. Em shows e concertos musicais o foco era sempre direcionado ao sujeito escondido por trás dos pratos reluzentes. Os solos dos bateristas passaram a ser uma prioridade na busca incessante entre os LPs. A lista era infindável, desde os mais comidos e técnicos (Phil Collins, Charles Gavin, Charlie Watts, Ringo Starr) até os monstros sagrados do ritmo (John Bonham, Neil Peart, João Barone, Chico Batera). O

‘coração’ da música parecia estar depositado na bateria, que iniciava a canção com toques sutis, sustentava a base com segurança e terminava em apoteose num passeio por todos os tambores, pratos e pedais de que o instrumentista dispunha.

Essa apreciação musical na juventude coincidia no mesmo momento, nos idos de 1987, com a difusão e aperfeiçoamento tecnológico da música eletrônica, com grupos expoentes em Manchester, Inglaterra, dos quais destacava-se o **New Order**, cujas composições eram ordenadas com uma ênfase especial na construção rítmica, tanto da bateria quanto dos instrumentos melódicos. Isso despertou minha atenção e também a dos djs, responsáveis pela disseminação desse tipo de música. As pistas de dança, naquela época, foram sobrecarregadas com essa tendência eletrônica e este foi o lugar onde o contato com o ritmo passou da admiração à prática.

Em outubro de 1988 eu dava mais um passo na direção de um aprendizado rítmico (ainda que inconsciente), aprendendo com alguns djs maneiras de sustentar e dosar uma sugestão rítmica ao público. Um dos primeiros conceitos que aprendi foi relacionado ao que hoje conheço como andamento (ou a velocidade dos pulsos de uma composição). Assim como existe para a produção musical convencional o conceito de BPM (batidas por minuto) ditada pelo metrônomo, também para as músicas eletrônicas serve o mesmo princípio. À época, cada LP continha descrito em cada faixa a quantidade de batidas por minuto, informação que servia para facilitar o trabalho do dj, no sentido de oferecer uma indicação rítmica precisa que tornava possível a transição das músicas com um padrão de BPMs semelhantes. Havia ainda um ajuste fino no toca-discos que permitia corrigir os andamentos de dois padrões de BPMs distintos. Denominado de *pitch*, o recurso possibilitava acelerar ou retardar a rotação do disco, amenizando as diferenças temporais existentes entre BPMs de ambos os toca-discos. Porém, esse recurso era somente usado quando havia faixas com BPMs muito próximas entre si, a fim de evitar uma distorção significativa da música.

Considero esse período importante, pois foi nesse momento que cultivei o hábito de perceber as músicas ritmicamente. Escutava-as diversas vezes, procurando brechas que poderiam ser mixadas com outras canções. Foi uma fase de intenso treino auditivo, a qual acredito ter me ajudado em demasia com o aprendizado da percussão, em especial, no que

se refere à manutenção do pulso e às transições de um ritmo a outro. Atualmente considero as músicas desse período um tanto repetitivas, auditivamente ‘massacrantes’, porém, penso que essa experiência tenha desempenhado um papel significativo, revelando uma noção rítmica particular, que viria a tornar-se mais fluente com o passar do tempo.

1.2 – Localizando as BPMs

O ingresso no curso de Artes Cênicas da UNICAMP em 1992 trouxe a oportunidade de desenvolver outros desdobramentos rítmicos que existiam além da linguagem musical.

A primeira experiência da qual me recordo aconteceu em uma das primeiras aulas do curso de “Dança, Música e Ritmo”. Lembro-me da dificuldade por que passei ao tentar reconhecer corporalmente o que para mim era familiar auditivamente. Tornar visível o universo invisível do som tomava minha atenção de surpresa e aquele momento caracterizava-se como uma inquietação que mais tarde seria verificada, como percussionista, nos corpos de outros intérpretes.

O trabalho no picadeiro seria o responsável pelo segundo momento de aproximação com o ritmo da cena. Nele pude experimentar os tempos tão próprios do palhaço, os quais surpreendiam até a mim mesmo durante a performance. Nessa época eu já mantinha uma grande admiração pelo trabalho de Charles Chaplin, por tratar-se de uma obra que abria mão da palavra e se fazia viva por meio do corpo e suas pontuações rítmicas. Os movimentos do ‘vagabundo’ narravam ritmicamente o que as palavras não expressavam. Chaplin utilizava um conceito importante e comum ao picadeiro do palhaço: a triangulação.

A triangulação foi um dos conceitos temporais da cena muito experimentados durante este período de aprendizado na graduação. Consistia em mostrar ao espectador (uma das pontas do triângulo) um direcionamento da ação entre dois palhaços (pontas complementares do desenho triangular e condutoras do foco da cena). Na triangulação o

objetivo final é sempre o espectador e o trabalho em alternar a condução da ação durante um esquete de picadeiro, ou simplesmente “passar a bola”, encerra um dado significativo se observado sob o ponto de vista do ritmo.

Outra importante regra trazida do picadeiro era o tempo de comando da cena, que variava conforme o gosto de cada palhaço, de cada situação. Desse modo, uma simples entrada do palhaço em cena podia transformar-se num desdobramento infinito de pequenas *gags*. À época, o professor de circo Luís Monteiro Jr. insistia: “*o palhaço tem um tempo único*”. Assim como a criança, o palhaço toma para si um ritmo extra-cotidiano, anti-natural às vezes, e talvez seja esse o elo de comunicação que instaure uma comunicação lúdica entre ambos. Na idade adulta somos levados pelo palhaço, como platéia, a provar novamente essa dinâmica rítmica, como se olhássemos no espelho e reconhecêssemos a criança que fomos.

Também na graduação tive a oportunidade de ingressar num núcleo de pesquisa que investigava a cena a partir do trabalho do ator. Esse núcleo, criado em 1992, era formado por estudantes da graduação e constituiria mais tarde o grupo Boa Companhia, do qual faço parte desde 1993.

1.3 – Especializando o ritmo

O trabalho com a Boa Companhia sempre esteve ligado à música e à dança na confecção de seus treinamentos e criações. Espetáculos como “Oteló” (1992), “O Sonho” (1993), “Love Me” (1995) tinham em seu bojo de criação o trabalho de ‘especialização’ do som, ou seja, a tradução no corpo dos estímulos musicais que permeavam a criação ou execução da cena. Em “Love Me”, a Boa Companhia iniciou alguns estudos na área da percussão, coordenados por João Carlos Dalgalarro, momento em que utilizei pela primeira vez um instrumento de percussão como componente da cena: o pandeiro.

Como conclusão do curso de graduação em Artes Cênicas, a turma de 92 encenaria o espetáculo “Primeiras Estórias” (1995), baseado na literatura homônima de João Guimarães Rosa, dirigido por João das Neves e tendo na direção musical o bandeonista

argentino Rufo Herrera. Neste projeto tivemos a oportunidade de trabalhar com diversos instrumentos de percussão, desde os mais comuns até alguns reciclados do lixo. O espetáculo tinha seu início com uma procissão que entoava um cântico ao som de enxadas e cilindros de ferro percutidos, acompanhados de uma zabumba que mantinha um pulso básico e fundamental. Outras experiências com esta nova família de instrumentos eram feitas no decorrer do espetáculo e serviram para demonstrar as inúmeras possibilidades de criação e utilização de um instrumento em cena.

Após a conclusão da graduação, a Boa Companhia estreava o espetáculo “Banquete” (1997), um referencial marcante no sentido do reconhecimento rítmico de um personagem e sua relação com a cena. Amparado sonoramente por composições clássicas e trechos de árias famosas, a peça era composta por dois grupos distintos de personagens: os amos(as) e a criadagem (dois garçons e uma governanta). Com movimentos exageradamente pontuados, apoiados ora sobre o ritmo das músicas, ora sobre um ritmo comum de suas ações, os garçons e a governanta procuravam delimitar o espaço que seria preenchido pela movimentação sinuosa dos amos e amas, os quais por sua vez, ‘especializavam’ no corpo, em coreografias gestuais, a melodia contida nas composições.

Especificamente neste trabalho pude perceber que a precisão rítmica do gesto contava uma história particular, indicava um sentido ao público do que deveria ser contemplado durante a cena. Anos mais tarde, já em contato com a percussão, notaria que a partitura de ações do meu personagem (garçom) tinha em comum com o ritmo tocado nos tambores o uso que era feito de princípios regentes de suas ocorrências: pausas, acentuações, andamento, compassos, etc.

No começo do ano de 1999 iniciei os estudos técnicos da percussão com João Carlos Dalgalarondo e como fruto dessa investigação surgiu o grupo **Zaouli** de percussão africana. Tendo como importante referencial o ritual que envolvia o djembê¹, um tipo milenar de tambor africano, foram sendo incorporadas ao trabalho do grupo influências do

¹ No capítulo 4 discorreremos mais sobre o djembê, pela sua utilidade no espetáculo PRIMUS e, sobretudo, por ser o instrumento o qual detenho um conhecimento significativo, tanto histórico como técnico, advindo de uma prática como ferramenta de estudo (particular e didático). No Apêndice 1, o leitor encontrará, com mais detalhes, um panorama sobre o universo que envolve o instrumento: origem, tradição e mestres que difundiram a sua cultura.

universo percussivo de outras nacionalidades onde, evidentemente, a africana e a brasileira se destacavam. Fazia parte do repertório do Zaouli ritmos originários de países africanos como a Guiné, Mali, Senegal, Gana, Costa do Marfim e Burkina-Faso.

Esta experiência serviria, meses mais tarde, como estímulo rítmico para a criação do espetáculo PRIMUS e acabaria sendo incorporada definitivamente à estrutura da peça no decorrer de sua estruturação.

1.4 – Tubo de ensaios: a sala de aula

Acredito ter sido o trabalho de acompanhamento das aulas ligadas à dança e ao ritmo, de 1999 a 2003, o grande laboratório que tornou possível a lapidação de um ‘olhar’ particular sobre a execução rítmica.

Convidado a acompanhar as aulas de formação básica do universo dos intérpretes, tive neste período, a oportunidade de colocar à prova os estudos feitos com a percussão, bem como adequá-los ao movimento exigido. A grande dúvida a cada aula era saber qual seria a possibilidade verdadeira do ritmo como auxílio à realização segura dos exercícios propostos aos alunos. De que maneira o ritmo, como ferramenta sonora, ao invés de atrapalhar a condução, poderia trazer ao corpo um direcionamento, sobretudo um sentido, para as coreografias lançadas ao acaso sem prévia combinação entre professor, percussionista e intérpretes. A aposta, ainda que caminhasse no escuro à época, sugeria a utilização do pulso gerado naturalmente pelo ritmo, buscando trazer ao convívio do aluno uma identificação “*embrionária*” de uma partitura musical, como afirma Susanne Langer:

“Os ritmos são mais fixos e estáveis, mais definidos do que as entonações. Daí provavelmente por que a estrutura rítmica é o primeiro aspecto da música a ficar normalizado e preciso. O ritmo pode expressar-se simultaneamente em muitas maneiras - em gritos, passos, batidas de tambor, por meio de voz, movimento corporal e ruídos instrumentais. Palavras, atos e brados, apitos, chocalhadas e tantãs são passíveis, todos, de sincronizarem-se em um único ritmo. (...) Trata-se obviamente do mesmo padrão métrico, de uma forma dinâmica geral, que se pode cantar, dançar, bater no tambor ou nas palmas; é o elemento que pode sempre ser repetido e, portanto, tradicionalmente preservado. Ele nos

oferece naturalmente o primeiro arcabouço lógico, a estrutura esquelética da arte embrionária da música.”²

O aprendizado era recíproco e possibilitava o aparecimento de questionamentos advindos do encontro impetuoso entre o movimento e a música. Ao propor o ritmo para os alunos era necessário deixar claro onde estava localizado o seu ‘começo’ e ‘fim’. Ao adequar um ritmo à uma coreografia previamente estabelecida fazia-se necessário, além de tocar o instrumento, desenvolver mentalmente a partitura corporal que os intérpretes executavam, a fim de poder ‘encaixar’ corretamente os tempos necessários à fluência do movimento. Em outras palavras, quando o comando era o ritmo, os intérpretes necessitavam ‘tocá-lo’ no corpo; ao adicionar um ritmo posterior à partitura criada, era preciso ‘dançar’ com as mãos por sobre a pele do instrumento.

Instaurada essa dinâmica, o diálogo entre a percussão e o movimento entrava em um novo estágio: o da criação simultânea, do improviso mútuo para a estruturação da coreografia. Meu foco centrava-se nas imagens corporais dos intérpretes, das quais me nutria para reelaborar a célula rítmica; os alunos tinham seu foco depositado na audição da estrutura rítmica, mas igualmente se ocupavam em observar minhas mãos na lida com o instrumento, que por sua vez, procuravam deixar claro os acentos mais importantes para os que nelas se baseavam.

Percebo hoje que esta experiência, fundamentada em sala de aula, serviu como primeira aproximação do material bruto, da cena em estado criativo, durante os primeiros ensaios do espetáculo que serve de reflexão para este trabalho.

Concluindo, acreditamos ter sido estes ‘ensaios de orquestra’ as centelhas responsáveis pela sistematização de uma tríade didática, que se revelou essencial para a experimentação e criação artística: a música como estímulo à criação da cena; a música e a cena criadas simultaneamente; a cena como estímulo à criação da música.

² Langer, Susanne. *Sentimento e Forma*, São Paulo, (Perspectiva), 1980, p. 250/251

CAPÍTULO 2 – Ritmo

A pele do tambor impele a cena

2.1 – Clichê inicial: caminhos para a conscientização rítmica – do instrumento à “alfabetização”

“(…) é uma grande vantagem ter senso natural de tempo e ritmo. Seja como for, isto é uma coisa que devemos nos esforçar para desenvolver desde a mais extrema juventude. Infelizmente há muitos atores nos quais ele quase não se desenvolveu.”

Constantin Stanislavski³

“A abordagem da Natureza e da vida que presentemente adotamos difere total e fundamentalmente daquela usada por nossos ancestrais, que se movimentavam segundo o ritmo dos tambores. Há, não obstante, um atual recrudescer do senso do ritmo e do elemento mímico no teatro.”

Rudolf Laban⁴

O clichê, na percussão africana, significa a ‘chamada’ para o início da execução rítmica. Logo, cada ritmo tem o seu clichê específico. É uma convenção utilizada também durante a execução rítmica para anunciar uma pausa coletiva, a entrada de um integrante em um solo ou o fim da composição. Numa roda de djembê, vários ritmos são tocados sucessivamente, sem que haja pausa entre eles, pois basta que durante a execução, um dos

³ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro, (Civ. Bras.), 1983, p. 265

⁴ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, São Paulo, (Summus), 1978, p. 133

djembês sinalize com um clichê a mudança para outro ritmo, para que os demais instrumentos o acompanhem. Mais adiante veremos que o clichê é o responsável por anunciar a velocidade com que o ritmo será tocado.

“A primeira cena, os primeiros movimentos dos atores, revelam ao espectador a que veio o espetáculo.” Essa frase, proferida pelo professor Marcio Aurélio, durante a graduação, na disciplina de Interpretação, confere uma indicação valiosa para o intérprete. À época, como ilustração do ensinamento, nos foi indicado que assistíssemos à estréia do filme “A Rainha Margot” de Patrice Chéreau, que retrata a guerra religiosa entre católicos e protestantes em 1572, na França. Para acalmar os ânimos dissonantes, a mãe de Margot, Catherine de Médicis (católica) obriga a filha a casar-se com o protestante Henri de Navarre, na tentativa de pôr fim ao conflito. A primeira cena do filme, sem que nada saibamos sobre o enredo, nos mostra, na véspera do casamento, um protestante chegando a Paris e hospedando-se em uma estalagem. Ao adentrar ao quarto e deitar-se na cama, percebe haver outra pessoa ali. Acende as luzes e depara-se com um católico. Ali mesmo iniciam uma luta de intolerâncias, reveladora da estrutura dominante no filme, que tem o seu ponto culminante no massacre da Noite de São Bartolomeu, no dia do casamento.

Além de análoga ao conceito do clichê, a idéia de imprimir um ritmo no início da peça reforça nossa opinião de que o vigor rítmico de um espetáculo deve ser instaurado desde o seu início, oferecendo ao público uma prévia ‘degustação’ do que será desenvolvido ao longo do espetáculo.

Antes de prosseguir, gostaria de fazer um esclarecimento quanto à abordagem por mim feita na lida com o aprendizado do ritmo e suas aplicações práticas como estímulo sonoro/criativo.

Considero esta atitude pertinente na medida em que aproxima do leitor nosso ponto de vista sobre os primeiros contatos com o ritmo, num aprendizado autodidata, que para nós é um caminho possível de conexão entre o entendimento da estrutura rítmica básica (o pulso da música) com o reconhecimento sensorial ativado (o pulso do corpo), este último em referência ao que Dalcroze chama de “*ouvido interior*”. A outra faceta do aprendizado, ligada às terminologias próprias da música e suas interpretações, são para nós complemento fundamental da compreensão rítmica, porém nosso foco se centra no

processo de reconhecimento primário do ritmo pelo *corpo físico* (para em seguida dar lugar ao reconhecimento pelo *corpo psíquico*), ao ser estimulado ora por uma estrutura basicamente rítmica, ora por um modelo musical completo (dotado de arranjos rítmicos, melódicos e harmônicos), seja este corpo daquele que toca um instrumento, seja daquele que recebe seu estímulo.

Tais considerações são baseadas em experiências práticas como percussionista, durante cinco anos de acompanhamento de aulas ligadas ao teatro e à dança, que trouxeram ao conhecimento como intérprete um novo tipo de observação da cena, para mim desconhecida, e um tanto mais cuidadosa; um ‘des(a)prender’ do passado vivido no palco, para como espectador e percussionista, alimentar a cena e seus artesãos com o ritmo adequado e consciente de alguém que já esteve daquele lado do aprendizado.

*“Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.”*⁵

Também é necessário esclarecer que não usaremos os termos ‘ator’, ‘bailarino’, ou outras denominações unilaterais como sujeito de nossas experiências com o conceito rítmico. Se as usamos, é para situar o leitor em campos específicos de abordagem artística.

Acreditamos ser prejudicial à formação do ator a exclusão dos ensinamentos trazidos pela dança e vice-versa. A visão estanque dessas duas áreas faz com que se perca a possibilidade de redimensionamento de seus ofícios em busca de um objetivo maior: a Arte. Compartilhamos do mesmo ponto de vista de Eugenio Barba, cuja denominação influenciou nossa atitude. Ele diz:

“O leitor não deveria surpreender-se se eu uso as palavras ator-bailarino ou dançarino indiscriminadamente. (...) Os princípios da vida que estamos procurando não são limitados pela distinção entre o que definimos como teatro, dança ou mímica. Gordon Craig, desprezando as imagens distorcidas usadas pelos críticos para descrever a maneira particular de caminhar do ator inglês Henry Irving, simplesmente disse: ‘Irving não caminhou no palco, ele dançou nele’. A mesma separação entre teatro e dança veio a ser usada, mas desta vez, num sentido negativo, para desaprovar a pesquisa de Meyerhold. Após ver sua montagem de Don Juan, alguns críticos escreveram que o que ele havia feito não era teatro verdadeiramente, mas balé. A tendência de fazer uma distinção entre dança e teatro, característica de nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que

⁵ Barros, Manoel de. *O livro das Ignorâncias*, Rio de Janeiro, (Record), 1993, p. 9

*continuamente expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino pela virtuosidade.”*⁶

Nesse sentido, estaremos utilizando o termo **intérprete** para nos referirmos ao artista⁷ da cena, quer seja o ator, o bailarino, o músico, etc.

Esta opção terminológica, além de ser uma reverência as colocações de Barba, não deve ser caracterizada como um protesto teórico. É reflexão de um aprendizado concreto, cômico da importância do reconhecimento corporal e de seu conseqüente domínio para uma comunicação mais ampla da mensagem artística. É fruto direto da minha ligação, como intérprete, ao grupo Boa Companhia, que desde o seu início, em 1992, procura associar as duas artes como forma de aproximação sutil com a platéia. O trabalho da Boa Companhia apesar de possuir traços coreográficos, teatrais e musicais, não reivindica o rótulo de ‘dança-teatro’ ou qualquer outro que exclua as contribuições de cada área na confecção da obra de arte. Longe de ser protesto, queremos aqui ressaltar o ponto de vista funcional do trabalho que realizamos, numa busca por unificar conhecimento ao invés de atomizá-lo.

Em linhas gerais, este capítulo procurará expor as possibilidades de trabalho com o ritmo em sua equivalência com a cena. Em outras palavras, a cena sob o prisma da percussão – as ferramentas de apoio para o intérprete, dentro ou fora dela (como interagente rítmico). Somado ao capítulo 3, que procura fazer o percurso inverso e investigar a ‘leitura’ das ferramentas expostas aqui por meio da cena, procuraremos demonstrar a importância da **investigação do ritmo** como parte do treinamento do intérprete.

Voltemos ao clichê. Aqui, se os códigos de escrita fossem notas em um pentagrama rítmico, elas anunciaram que uma idéia estaria prestes a terminar, a fim de conduzir-nos ao seu desenvolvimento, ao ritmo propriamente dito. O encenador russo Vsevolod Meyerhold, criador da Biomecânica, desenvolveu ao longo de suas pesquisas vários exercícios que tinham uma ação como tema. Esta ação era decupada em posições numeradas, como uma

⁶ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, São Paulo, (Perspectiva), 1992, p. 12

⁷ Laban, bailarino e pesquisador húngaro, tem a mesma preocupação e utiliza o termo “artista do palco” em referência aos profissionais que atuam em cena.

foto seqüencial do movimento. Antes de iniciar os estudos de cada ação, seus atores aprendiam o “*dáctilo*”, um exercício símbolo, que significava o movimento preciso de iniciação para a maioria dos estudos biomecânicos, e de complemento para alguns. Na sua forma simples, o ator executava três posições fixas e entre cada posição batia palmas duas vezes antes de dirigir-se à próxima posição. O dáctilo ajudava o ator a estabelecer um instante preciso de concentração e o munia de um artifício de tempo para coordenar suas ações com as dos outros participantes, antes da execução do estudo.

O Dáctilo



Assim como o clichê prepara o corpo do intérprete para o ritmo que virá, essa introdução ao assunto tem o mesmo intuito: do silêncio saímos e à ele voltamos, apenas como pausa, que em si anuncia um recomeço da idéia em desenvolvimento, no próximo item, no próximo compasso.

2.2 – A ‘fala’ do instinto

Minha ligação inicial com o ritmo deu-se anteriormente a experiência como intérprete, como DJ, e somente depois de ter concluído a graduação em Artes Cênicas é que pude me aproximar com mais afinco desse universo. Os estudos iniciais da percussão fizeram parte da pesquisa para a criação do espetáculo “Love Me” (1995). Este estudo localizado viria a ser retomado mais tarde, em oficinas pela cidade de Campinas, num aprofundamento, que coincidiria à época, com o convite para acompanhar as aulas de

dança, no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, tocando ao vivo, em substituição à utilização de música gravada.

O susto: o acompanhamento de uma aula com 2 horas de duração como músico? Como poderia ser? A palavra ‘músico’ tinha um peso incomum, parecia inadequada para aquele momento. Por onde começar essa **música**, experimento, desafio, jogo? Pois sim, jogo parecia trazer mais alento, uma imagem mais confortadora, pois além de estar embutido no ofício do intérprete, pressupunha a idéia de parceria e trazia consigo um campo ilimitado para o treino e investigação. Treino da percepção, da técnica, da repetição – alimento íntimo do apuro rítmico – mas, sobretudo, treino do improviso, que nos impulsiona a investigar; do acaso de estarmos a cada aula aprendendo mutuamente uma nova língua, com outras palavras, outras frases, outros tipos de **perguntas e respostas**⁸. Em associação ao trabalho que desenvolvo na prática, como intérprete do grupo Boa Companhia, posso também dizer que esta idéia de ‘pergunta/resposta’ é a base do diálogo dramático.

Há pouco tempo, um grande colega de trabalho me ativou a memória desses momentos ao dizer que “*a necessidade é a mãe da invenção*”. Pois era isso, estávamos inventando uma maneira particular de comunicação que se fazia funcional de acordo com a necessidade; não exigia o conhecimento musical para se estabelecer; criava um vínculo entre o ritmo e o movimento e literalmente soava como genuína. Eu ainda não tinha a noção exata do que era compasso, frase musical, andamento, contratempo, síncope, porém já as executava nos tambores. Não conhecia as palavras, muito menos a gramática, mas já conseguia falar, mais do que isso, conseguia dialogar, pausada e acentuadamente aos corpos dos intérpretes.

Com o tempo, indaguei a mim mesmo a serventia desses experimentos, não como percussionista servindo à utilização necessária da aula, mas como intérprete que revisitava os mesmos exercícios praticados, agora sob um ponto de vista instigante. O que poderia trazer ao aprendizado do intérprete a consciência de uma percepção rítmica, independente da sua ligação com a teoria musical? A mim parecia tão reveladora e cristalina a mudança

⁸ São comuns na linguagem musical os termos “pergunta” e “resposta”, referindo-se à “conversa” estabelecida entre instrumentos de um mesmo grupo, ou naipes de instrumentos em diálogos uns com os outros.

de perspectiva de como ‘ouvir’ a coreografia e a cena, que acabava, por conseguinte, modificando também a ‘visão’ do ritmo recém-tocado e criado para aquele instante. Coreografia e música pareciam estar fundidas entre si, além de suas fronteiras, estimulando-se entre si pela ativação de uma percepção interna e externa do acontecimento – a visão ligada ao espaço, a audição ao som e o tato, que conecta percepção sensível e auditiva. Este contato leigo com a experiência rítmica, reconhecido pelo corpo por meio de um ‘sensorial ativado’ tem sido desde aquele primeiro momento, e até hoje, um importante caminho na aproximação com o ritmo em suas mais diversas esferas, tanto no uso didático deste à outros percussionistas, atores ou bailarinos, quanto em sua aplicação como estímulo à criação artística.

Atualmente, venho passando pelo processo de ‘alfabetização’ musical, como costumam dizer os profissionais da área. Em depoimento destes mesmos profissionais sobre a maneira mais adequada de aproximar-se do ritmo, tenho tido o retorno pela preferência da ‘alfabetização’ daquele que já fala com suas próprias palavras e possui certa autonomia sobre sua criação. Não queremos dizer com isso que o contrário, ou seja, o aprendizado tradicional, não renda frutos ao propósito didático e criativo. Porém nosso intuito é o de revelar os caminhos sinalizados por nossa opção (aproximar-se do ritmo por um viés intuitivo, sensorial), a serem verificados em nossa demonstração prática, material empírico onde foram aplicados alguns dos fundamentos aqui descritos, bem como de onde retiramos diversos direcionamentos para questões que surgiam na construção do(s) espetáculo(s).

Em suma, acreditamos ser essa construção de um ‘alfabeto’ próprio, num primeiro momento, uma abertura sensível – no espaço entre tocar o instrumento e sua percepção no corpo do intérprete – capaz de traduzir uma outra consciência rítmica. Esta ‘outra consciência’ surge no momento em que o aprendiz constrói, a partir do sensível, seu próprio elenco de significantes (seu ‘alfabeto’) e suas possibilidades de ordenação, percebendo assim o fluxo entre elementos fixos (‘letras do alfabeto’) e organização (a fala, o improvisado).

2.3 - “Tudo se corresponde, porque tudo ritma e rima”⁹

É possível definir o significado da palavra ritmo sob duas compreensões etmológicas: do latim *rhythmus* derivado do grego *rheo* ou *rhythmós*. A primeira ocorrência grega significa “*correr, fluir*” ou mais especificamente “*um meio particular de fluir*”¹⁰. Já no segundo exemplo, seu significado é o “*movimento regrado e medido*”¹¹ ou “*movimento ou ruído que se repete, com acentos fortes e fracos*”¹².

Em linhas gerais, se pensamos sobre o contínuo fluxo da água da chuva¹³, ou de um ruído ou som qualquer produzido, sem que estes tenham um descompasso em seu curso, o conceito de ritmo compromete-se como função total. Este ‘fluir’ que resulta em ritmo deve apresentar certa dose de descontinuidade para fazer jus ao conceito. Essa descontinuidade nos coloca a par da comparação e da medida entre as porções interruptas desse material que flui no corpo geral do ritmo. Portanto, comparação e medida são aspectos indispensáveis à compreensão do ritmo.

Outro aspecto importante à essa percepção é o conceito de organização. Dispostas em uma seqüência caótica, as descontinuidades nos trazem a sensação de confuso entendimento, portanto, um ritmo pressupõe a ordem destes períodos desiguais a fim de torná-los regulares ou ao menos comparáveis.

Eugenio Barba ao abordar o assunto, destaca a importância desses conceitos ao dizer que

*“O ritmo possui suas leis; como não estamos livres para arranjar, da maneira que nos aprouver, as sílabas de uma palavra ou as notas de um pentagrama, do mesmo modo existem sucessões de duração que fazem nascer a sensação do ritmo (...)”*¹⁴

⁹ Paz, Octavio. *El Arco y La Lira*, México, (Fondo de Cultura Económica), 1973, p. 64

¹⁰ Barba, Eugênio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, pg. 211

¹¹ Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, (Ed.Objetiva), 2002

¹² Cunha, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 1982; 2ª ed., 1986, pg. 686

¹³ De fato existe descontinuidade no curso da chuva, de uma cachoeira, de uma ventania, do início ao fim do acontecimento. Nossa colocação se atém apenas a uma sensação aparente de que esses fenômenos naturais apresentam pouca descontinuidade, excluindo a possibilidade de tomá-lo como parâmetro do conceito de ritmo.

¹⁴ Barba, Eugênio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 211

Resumindo, atrelado ao conceito rítmico estão as idéias relacionadas à fluência, comparação, medida e um quarto fator que organiza os demais: a ordem. Igualmente, todas essas idéias constituem ‘ferramentas’ de ordenação e ‘leitura’ da cena.

2.4 - Herança rítmica

“O ritmo tornou-se para nós uma noção quase metafísica, espiritualizando o que é corporal e encarnando o que é espiritual”

Wolf Dohrn¹⁵

Movimentos estéticos localizados na Alemanha do século XIX foram determinantes para a introdução do ritmo como ferramenta de reavaliação do corpo. Tais movimentos buscavam, de maneira abrangente, aproximar o homem da natureza; trazê-lo ao convívio com as forças regentes de energia. Estas correntes de pensamento, conhecidas como *Jugendbewegung* e *Lebensreform*, mais tarde deram ‘corpo’ à estruturação de outro movimento, mais abrangente – a *Körperkultur* (cultura do corpo).

O suíço Émile Jacques Dalcroze, (1865-1950), que desenvolveu sua prática e seu pensamento dentro do contexto dessas revoluções estéticas; pregava a difusão da prática constante de exercícios junto à natureza, tendo na música o principal estímulo. Acreditava na importância da conscientização do ritmo como ferramenta útil à compreensão do corpo como modelo vigoroso de ação. Contemporâneo do francês François Delsarte (1811-1871), para quem o ritmo *“ajustava e melhorava a expressão”*¹⁶, Dalcroze inicia seus primeiros

¹⁵ Wolf Dohrn in Aslan, Odette. *O Ator no Século XX*, São Paulo, (Perspectiva), 1995, p. 42

¹⁶ François Delsarte in Gandara, Mari, *Ritmo - Importância e Aplicação*, Campinas, (Palmeiras), 1986, p. 44

experimentos a partir do legado deixado por Delsarte, através de exercícios rítmicos de solfejo utilizando os braços e as pernas. Seu objetivo era o desenvolvimento do que viria a chamar anos mais tarde de “*ouvido interior*”, uma escuta musical sem a qual não existiria uma autêntica educação musical, com o objetivo de despertar uma consciência física da música, dos sons e do ritmo. O conceito de “*ouvido interior*” era o elemento que conectava os sons pelo corpo na direção do pensamento:

*“Eis-me a sonhar com uma educação musical na qual o corpo seria o intermediário entre os sons e o nosso pensamento, tornando-se assim o instrumento dos nossos sentimentos”*¹⁷

Com os avanços de sua pesquisa constata que a compreensão de um sentido rítmico é fruto da apreensão física do ritmo. Dalcroze prenuncia a hipótese de um “*sentido muscular*”:

*“A consciência do ritmo é a faculdade de representarem-se cada sucessão e cada reunião de frações de tempo em todos os seus matizes de rapidez e energia. Tal consciência se forma mediante repetidos exercícios de contração e descontração muscular em qualquer grau de energia e rapidez”*¹⁸

No caminho de suas descobertas, o pesquisador suíço experimenta diferentes graus de reconhecimento do ritmo pelo corpo, correspondentes às relações entre o início e o fim dos movimentos executados. Estabelece a necessidade de uma consciência rítmica também pela razão, além da assimilação pelos sentidos. Como última etapa de sua pesquisa era necessário expressar o conteúdo rítmico apreendido por meio de uma representação adequada.

*“Deve-se então ser penetrado pela representação do ritmo, refletindo a sua imagem com todos os músculos do corpo.”*¹⁹

Dalcroze considerava a música como arte maior, e acreditava ser ela o instrumento de estímulo capaz de trazer os contornos plásticos necessários ao corpo do intérprete.

¹⁷ Dalcroze, Emile J. *Ritmo-Musica-Educazione*, Milano, (Hoepli), 1925, p. 8.

¹⁸ Dalcroze, Emile J. *Ritmo-Musica-Educazione*, p. 45

¹⁹ Dalcroze, Emile J. *Ritmo-Musica-Educazione*, p. 52

Assim como o ritmo traz no seu bojo o conceito da precisão, Dalcroze também conduz precisamente seu paradigma na busca de uma consciência rítmica:

Movimento rítmico



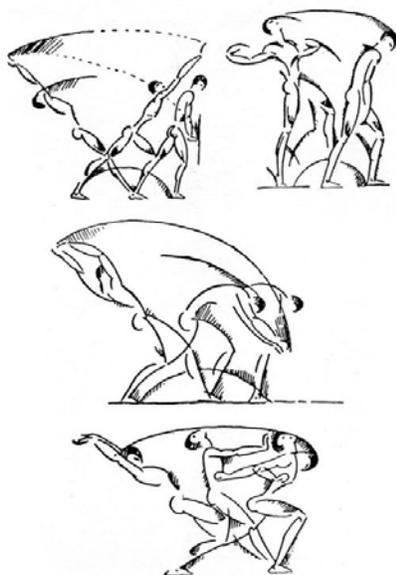
Sentido rítmico (muscular)



Representação rítmica



Consciência rítmica



Ao lado, “esboços à pena, de Paulet Thevenaz, que ilustram certas fases do método eurítmico de Dalcroze: a ‘antecipação’ de movimentos é claramente visível; os movimentos começam numa direção que é oposta à sua direção final. A pesquisa feita por Emile Jacques-Dalcroze sobre ritmo e movimento teve considerável influência no teatro e especialmente na dança moderna, no fim do século XIX.” (Desenho e legenda tirados de *A Arte Secreta do Ator*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, p. 177)

Assim Dalcroze delinea os contornos da Eurritmia, mais popularmente conhecida como ginástica olímpica, Observamos, nesse período, que é o da cultura do corpo (e de reaproximação com a natureza), o papel fundamental desempenhado pelo ritmo. É o caso de:

Adolphe Appia (1862-1928)

Suíço; colaborador de Dalcroze durante 20 anos (1906-1926). O primeiro a pressentir os benefícios que a rítmica traria para o teatro.

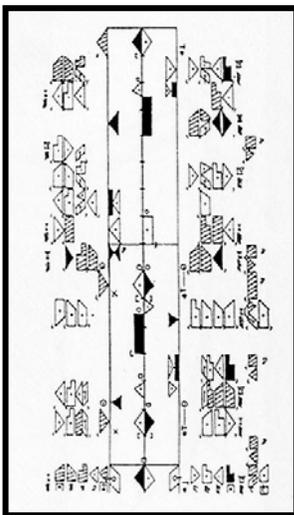
Rudolf Bode

Alemão; discípulo de Dalcroze, dedica-se ao estudo da educação física procurando desenvolvê-la também sob um parâmetro rítmico. Entre seus princípios fundamentais está o da **alternância rítmica** do movimento, princípio este importantíssimo para o estudo da percussão.

Henrich Medau

Alemão; estuda o método rítmico de Dalcroze e aperfeiçoa-o. Ligado à ginástica olímpica, estabeleceu uma diferença entre exercícios rítmicos e métricos; empregou aparelhos manuais para aprimorar o sentido rítmico dos movimentos e atingir o relaxamento necessário para sua boa execução.

Rudolf Laban (1879-1958)



Labanotação

Estudioso e bailarino húngaro, aplicou-se em explorar o terreno do esforço físico e mental (no sentido de atenção, consciência). Responsável pela renovação da dança na primeira metade do século XX, criou uma notação para o movimento (**labanotação**), aproximando música e movimento via representação gráfica de parâmetros como peso, espaço, tempo; realizou estudos sobre a relação corpo/espaço com bases geométricas precisas (como bem exemplifica o **icosaedro**) e a **coreografia dançante**, esta última, uma variação do trabalho deixado por Dalcroze, em que os bailarinos executavam uma mesma partitura de movimentos, revelando sincronia e conseqüente sintonia rítmica, com movimentos baseados em danças primitivas e em povos selvagens.

Laban associa à precisão o resultado do trabalho realizado com o fator de movimento ‘FLUÊNCIA’. A fluência, por conseguinte, é um dos significados do conceito de ritmo, assim como o é o resultado de sua experimentação apurada.



Icosaedro

Ernest Idla

Representante da ginástica rítmica na Suécia, Idla aborda a importância do ritmo como fator auxiliar na economia do esforço corporal:

*“O ritmo relaxa, alivia, automatiza o movimento. O processo rítmico permite que o trabalho seja menos pesado. (...) É o ritmo um princípio econômico de trabalho. Cada indivíduo se move à sua maneira, que depende de variados fatores, tais como: conformação física, caráter, idade: fatores determinantes de trabalhos coletivos, nos quais as pessoas reúnem as forças individuais – ritmo de grupo.”*²⁰

Concordância semelhante às colocações finais de Idla é a de Stanislavski, quando aporta o assunto ao considerar fundamental um ritmo proporcional aos acontecimentos:

*“Todo fato, todo acontecimento, ocorre, inevitavelmente, dentro de seu tempo ritmo correspondente. Por exemplo, uma declaração de guerra, uma reunião solene, a acolhida a uma delegação – cada uma destas coisas exige o seu próprio tempo e ritmo. Se estes não corresponderem ao que está acontecendo, será facilmente criada uma impressão de absurdo. Imaginem se, em vez do habitual cortejo solene, víssemos o casal Imperial dirigir-se para a sua coroação num galope furioso.”*²¹

As colocações de Stanislavski serão de suma importância para a compreensão do princípio rítmico destacado no item 2.9: a ‘velocidade’ do pulso, ou seja, seu andamento.

2.5 – Ritmo: um tempo fora do tempo

²⁰ Ernest. Idla in Gandara, Mari. *Ritmo – Importância e Aplicação*, p.57

²¹ Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, p.222

Fenômeno intrínseco à vida, o ritmo nos sugere sua ocorrência entre dois terrenos abrangentes: a natureza e a cultura. Para Luis Otávio Burnier o ritmo “*é fundamental, nada existe sem ele, na vida ou na arte.*”²² Robert Jourdain destaca essa distinção ao explorar seus desdobramentos:

*"Por um lado existe a noção familiar de ritmo como padrões de batidas acentuadas. Esses padrões podem variar de um instante para outro e também podem ser modificados pela sincopação e por outros dispositivos, com o objetivo de torná-los mais interessantes. Este é o "ritmo" predominante na maior parte da música popular, no mundo inteiro. Sua marca registrada é o incessante bater de tambores. (...) Há um outro tipo de ritmo que geramos o dia inteiro, o ritmo do movimento orgânico. É o ritmo do corredor e do saltador com vara, o ritmo da água numa cascata e do vento que geme, o ritmo da andorinha voando e do tigre saltando. Também é o ritmo da fala."*²³

O ensaísta e escritor mexicano Octavio Paz transporta-se no tempo, acrescentando às colocações de Jourdain o aspecto ancestral ligado ao ritmo:

*"O ritmo não é só o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem."*²⁴

E como linguagem, procurarei conduzir o leitor na direção de alguns questionamentos. Tentarei ater-me aos principais fatores, que imbricados ao ritmo, organizam a língua que tenho praticado dentro (como intérprete, manipulador dos tempos internos e externos da representação) e fora (como percussionista e pesquisador junto aos que tem recebido os frutos dessa investigação) da cena.

Para que estabeleçamos um foco na direção de nosso objeto, optamos por analisar os resultados e desdobramentos ligados à três momentos de atuação:

➤ Como percussionista, tanto acompanhando as aulas ligadas ao DAC (Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP), de 1999 à 2003 e DACO (Departamento

²² Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, Campinas, (Ed. Unicamp), 2001, p. 45

²³ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, Rio de Janeiro, (Objetiva), 1997, p. 167

²⁴ Paz, Octavio. *Signos em rotação*, São Paulo, (Perspectiva), 1972, p. 11

de Artes Corporais da UNICAMP), de 2001 à 2003, quanto referente ao trabalho de treinamento individual;

➤ Direcionado às oficinas ministradas junto com o grupo Boa Companhia ou até mesmo separadas, que procuram estabelecer analogias entre o ritmo e a cena, entre o uso do instrumento musical e o ‘instrumento’ corporal;

➤ Como pesquisador do grupo Boa Companhia, no desenvolvimento do espetáculo PRIMUS, do qual fui encarregado da introdução e treinamento dos ritmos presentes na peça, material prático que aborda os conceitos aqui levantados.

Esses três referenciais permearão, em sua maioria, as colocações descritas nos capítulos 2, 3 e 4 desta dissertação.

2.6 – ô.de.cas@com.única.ação

“Cachorro desperta e renova latido de outro cachorro longe. Eles levam notícia errada a uma distância enorme.”

João Guimarães Rosa

“Essa coisa de comunicação é antiga, os tambores sempre fizeram esse papel. Os pigmeus do Gabão usam até hoje os tambores pra se comunicar. Se a gente for pensar bem a esse respeito, a filha caçula dessa comunicação antiga é a Internet.”

Naná Vasconcelos

Como abertura deste item gostaria de relatar uma história que ilustra sobremaneira a questão da comunicação por meio do ritmo. Foi numa ocasião em que havia um ensaio marcado com o grupo Zaouli de percussão africana. Não havíamos conseguido um lugar

para o encontro e então sugeri que ensaiássemos em minha casa, na garagem, pois o espaço era amplo.

Começamos nos aquecendo com alguns ritmos e quando estávamos prontos para começar o ensaio propriamente dito fomos surpreendidos com um “*Ô de casa!*” vindo do portão da garagem. Um senhor que aparentava ter cerca 60 anos, carregando uma conga (tambor de origem cubana) nas costas, pedia licença para juntar-se ao nosso treino. Dizia ele ter escutado o ‘telefone’. Não entendemos a princípio o que ele havia dito e sem que fôssemos apresentados, o homem puxou uma cadeira, posicionou o instrumento entre as coxas, enlaçou as pernas em torno dele e pôs-se a tocar vários ritmos, seguidos, sem interrupção. Dentre os que ele tocava estavam os que havíamos exercitado minutos antes como aquecimento. Nesse instante ele nos olhava sorrindo como que tentando dizer com as mãos: “*Como era mesmo o ritmo, assim?*”

Estávamos literalmente sem ação e o ensaio não importava mais diante da estranheza e curiosidade do acontecimento. Finalmente o ritmo cessou e o homem apresentou-se à cada um de nós. José Carlos, mais conhecido como ‘seu’ Zeca, era um músico que tocava há cerca de 30 anos na ‘noite’ de Campinas. Disse que havia escutado o ‘telefone’ tocar e que estava ali para atendê-lo. Para ele, a ‘voz’ dos nossos instrumentos representavam um chamado, um convite para uma parceria, comum entre os músicos de sua época.

Como uma espécie de código Morse, havíamos encaminhado uma mensagem à ele, como os índios a pedir chuva e os africanos a rogar uma boa colheita.

Laban também aborda a questão do caráter comunicativo do ritmo. Ele diz:

“Os viajantes que já estiveram em países habitados por tribos primitivas voltam relatando estórias estranhas de telegrafia por meio de ritmos de tambores, e de como a notícia da passagem da caravana do explorador por perto de alguma aldeia é transmitida, em grandes detalhes e a uma velocidade incrível, aos mais afastados recantos do país, através de sinais rítmicos emitidos por batidas de tambores e tan-tans. (...) Destarte, o ritmo deve conter algum outro significado que, a despeito das prolongadas pesquisas, ainda constitui uma incógnita para os investigadores europeus. O ritmo parece ser uma linguagem à parte, enquanto que a linguagem rítmica transmite alguns significados, sem palavras. (...) Os investigadores estavam se debatendo com este problema já há vários anos, até que um nativo africano lhes deu uma pista bastante útil: a recepção dos ritmos dos tambores ou tan-tans é acompanhada pela visualização dos movimentos daquele que está tocando e é esta movimentação, um tipo de dança, que é o elemento visualizado e compreendido. O método se

*aproxima bastante do de uma ciência e é guardado por sociedades secretas com zelo incomum. A sensibilidade para a observação do movimento entre esses povos primitivos transformou-se numa espécie de língua nativa internacional, por intermédio da qual a comunicação pode cruzar todo um continente, de leste a oeste da África, por exemplo, o que significa milhares de quilômetros, a uma velocidade inacreditável.”*²⁵

Desde esse encontro memorável me ponho a pensar quantas mensagens intermináveis, quantos discursos vigorosos compomos quando tocamos, se tanto, um ritmo. A impressão que ficou deste dia calcificou-se na memória como uma imagem do encontro entre duas tribos, distanciadas por gerações e aproximadas por uma linguagem que antecedia nossa existência. Ainda bem que seu Zeca atendeu o telefone.

2.7 – Percussão: repercussão da “música completa”

“Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit”

Goethe²⁶

Introduzindo as ferramentas que consideramos necessárias à conscientização rítmica para o intérprete, lançaremos uso da analogia que acreditamos existir entre o aprendizado do ritmo por meio do instrumento de percussão e do aprendizado do mesmo ritmo, pelo corpo do intérprete, quando já habituado aos referenciais de treinamento e execução estabelecidos com os diferentes instrumentos de percussão. Para tanto, destacamos 6 princípios básicos que julgamos fundamentais para a compreensão do ritmo, tanto para o universo do percussionista, quanto para o do intérprete: pulso, andamento, pausa, acentuação, compasso e frase.

²⁵ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 132/133

²⁶ “A arte impõe suas próprias leis e é senhora do tempo” - Goethe in Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena*, España, (Asociación de Directores de Escena de España), 2000, p. 122

É fundamental salientar nossa concordância com a corrente que caracteriza a percussão como “*música completa*”, destacada pelo músico e pesquisador Jorge Luiz Schroeder:

*“(…) a percussão enfatiza o ritmo mas não é apenas ritmo. É ingenuidade pensar que ela oferece o ritmo já descascado, limpo, cortado em fatias e sem sementes. Ao contrário, o ritmo apresentado pela percussão transcende a mera métrica e assume outras dimensões muito mais complexas porque estão concentradas num só canal de manifestação sonora. A percussão possui melodia e harmonia, cria climas, tensões e relaxamentos, organiza frases, oferece cores timbrísticas e possibilita diversidade de texturas, densidades e estruturas. Portanto, ela carrega, talvez de modo um pouco mais difuso, todo o arsenal de recursos expressivos inerentes à linguagem musical como um todo. Ou seja, ela é música completa.”*²⁷

Sob esse prisma, achamos também necessário esclarecer nossa opção pela escolha do ritmo, também como elemento constitutivo da música, e importante para nós, no sentido de constituir-se um estímulo temporal distanciado do seu modelo referencial de medida, uma vez que estabelece, para o usuário de sua fluência característica, uma reformulação do tempo mecânico trivial. Em outras palavras, mesmo tendo sua mensuração baseada no tique-taque do relógio, o desdobramento das camadas que compõem o ritmo proporciona a aproximação de um tempo poético²⁸ da arte. Sendo assim, Meyerhold acrescenta:

*“A música que determina o tempo de cada acontecimento em cena, dita um ritmo que não tem nada em comum com a existência cotidiana. (...) A essência do ritmo em cena é a antítese da vida real cotidiana.”*²⁹

Em resumo, o mesmo ritmo que nos transforma em agentes e pacientes da manifestação artística, constitui-se forma distinta de cognição, “*não é medida, é visão do mundo*”³⁰;

²⁷ Schroeder, Jorge L. *A Música na Dança: Reflexões de um Músico*, Campinas, Dissertação de Mestrado (UNICAMP), 2000, p. 125

²⁸ O termo “tempo poético” tem por objetivo referir-se ao período de ocorrência do fenômeno artístico, que procura suprimir a existência do tempo cronológico (em que porções de tempo encadeadas sucessivamente alicerçam a noção de um tempo cotidiano), ao dar lugar ao tempo subjetivo, de cada espectador, envolto em uma esfera temporal específica.

²⁹ V. Meyerhold in Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 216

³⁰ Paz, Octavio. *El Arco y La Lira*, p. 59

*“(...) é verdadeiramente a única maneira de disciplinar e preservar as energias mais diversas. É a base da dinâmica vital e da dinâmica psíquica. O ritmo – e não a melodia, complexa demais – pode apresentar as verdadeiras metáforas de uma filosofia dialética da duração.”*³¹

*“É um meio para tirar do corpo a obriedade cotidiana, para evitar que seja somente um corpo condenado a parecer a si mesmo, a apresentar e representar somente a si mesmo.”*³²

2.8 – PULSO: ‘Ser’

Pois bem: ‘pulso’: pulsação arterial; batida ritmada; toque; energia, firmeza,... Estas são algumas das definições presentes nos mais importantes dicionários especializados.

Além destes significados existe a noção geral de regularidade, de precisão ligada ao pulso. Comumente usado nas ciências biológicas, ‘pulso’ ou ‘pulsação’ refere-se à nós, humanos, quanto à continuidade de nossa respiração ou a intermitência de nossos batimentos cardíacos, porém, nem sempre constatamos uma frequência regular em sua manifestação.

O relógio foi o agente que emprestou sua menor propriedade temporal para a noção de pulso que utilizamos na música. Ao contrário de significar um tempo condizente com nossos impulsos naturais, o relógio procura regradar nossa atividade vital e a ele nos ajustamos periodicamente, assim como para a música está o metrônomo a convencionar-lhe as medidas relativas à duração.

A regularidade que buscamos a fim de poder desenvolvê-la criativamente advém do encontro intuitivo entre a escuta e a produção musical. Daí resulta o primeiro reconhecimento, da estrutura básica da música, do esqueleto rítmico em sua essência.

No momento em que ouvimos, a partir do silêncio, um sinal sonoro seguido novamente de um silêncio, a tendência de apreensão por parte do cérebro é que ele leia o acontecimento como isolado, deslocando seu foco, em seguida, a outros propósitos.

Durante a execução de padrões rítmicos imaginários, está, intermitente ao fundo, um incessante batimento de relógio, localizado no núcleo da execução. Ligada à idéia de

³¹ Bachelard, Gaston. *A Dialética da Duração*, São Paulo, (Ática), 1994, p.117

³² Barba, Eugenio. *A Canoa de Papel*, São Paulo, (Hucitec), 1994, p. 54

contração e relaxamento, tensão e distensão, cada pulso, cada batida ao fundo traz a renovação da experiência. Ao tocarmos, por exemplo, uma nota solta ao piano ou num tambor, rapidamente, estaremos executando um único movimento musical. Com isso o cérebro fica como que à espreita de uma repetição ou do desenvolvimento do movimento. Este acontecimento acaba por suscitar no cérebro certa expectativa, pois a pulsação necessita ser continuamente reforçada e caso isto não ocorra, a suspensão, a espera pelo movimento, cessa. Se em outro exemplo, a nota permanecer por mais tempo sustentada, nos veremos adicionando uma sutil acentuação regular ao seu percurso, quase que a cada segundo, como um metrônomo imaginário daquela nota. Esta é uma característica psicológica do cérebro, onde “*nosso sistema nervoso acrescenta pulsação onde não se encontra nenhuma*”³³. Acreditamos, portanto, que o pulso musical (externo), conecta-se ao nosso estado latente de percepção e atenção (internos).

Como trazer este conceito temporal ao convívio do teatro e do trabalho do intérprete?

Em oficinas realizadas desde 2002 tenho procurado trazer aos primeiros encontros com os alunos o trabalho com o metrônomo³⁴. Com ele podemos convencionar pulsações diferentes, além das possibilidades de variação do andamento e do compasso.

Durante as oficinas, tenho procurado experimentar os diversos recursos deste aparelho na tentativa de assimilação do pulso³⁵ por parte dos alunos. Seja associando os tique-taques do pêndulo ao movimento externo do corpo – caminhando pela sala

³³ Jourdain, Robert. *Música Cérebro e Êxtase*, p. 172

³⁴ Instrumento de medida musical baseado no modelo de duração do relógio, o aparelho, inventado por Étienne Loulié, em 1696, recebeu vaias e desaprovações à época em virtude do seu tamanho. Eram precisos cavalos e uma carroça para transportá-lo de um lugar a outro. Em 1816, Johann Maelzel criou a forma do metrônomo ao qual estamos acostumados habitualmente.

³⁵ É preciso ressaltar que nossas experiências com o metrônomo como ferramenta de internalização do pulso pretendem trazer ao aluno uma reflexão sobre um referencial externo, uma aproximação primária e tradicional do conceito, e não de um dogma. Sabemos, por experiência prática, que uma pulsação orgânica está longe de ser alcançada, visto os esforços dos próprios em tentar manter-se num tempo ditado por um aparelho que não corrobora os seus pulsos vitais naturais. Para Schroeder, “*há uma falsa impressão de que, na música, o pulso mecânico é o grande líder do tempo, e que quanto mais preciso, melhor. (...) É falso pensar que a ‘pulsação’ é algo imediato e orgânico para nós. (...) Em resumo, não se deve acreditar que o tempo musical medido pela pulsação sonora regular e constante, baseada apenas nos nossos padrões metabólicos e mentais, é realmente tão regular e constante quanto um cronômetro mecânico. Ainda que nós, músicos, lutemos para tal precisão, ela está ainda longe de ser alcançada por conta das muitas influências que incidem diretamente na nossa percepção da passagem de tempo.*” Schroeder, Jorge L. *A Música na Dança: Reflexões de um Músico*, p. 15

priorizando um dos tempos a cada passo; cada tempo relacionado a um passo; movimentos de braços e pernas associados cada um à cada tempo, etc. – seja associando ao movimento interno do corpo – percebendo uma analogia com a respiração, com os batimentos do coração, com a contração e distensão dos músculos. Ligamos assim os tempos do pêndulo à uma internalização silenciosa, tanto ativando quanto interrompendo a movimentação.

Numa etapa seguinte, noutra tentativa de sensibilizar a atenção do aluno, utilizamos o instrumento de percussão. O que acontece neste exemplo é que ao tocar o instrumento, deixa-se de lado o tique-taque regular para preenchermos com mais notas os pulsos e seus respectivos intervalos (pausas). A intenção é trazer a memória (física e psíquica) do primeiro contato com o pulso a fim de que se reconheça a pulsação ‘mascarada’ pelos floreios, pausas mais longas, excesso de notas empregadas no instrumento.



Taiko

capaz de alterar a qualidade do movimento colocado à prova destas diferentes ‘vozes’.

Outro experimento revelador é a vivenciada por intérpretes que se interessam por aprender percussão.

Paralela a esta última experiência está o caráter timbrístico do instrumento, ou seja, sua voz, o som característico da pele (animal ou sintética) em conformidade com o corpo (responsável por cerca de 70 % da qualidade de som) do instrumento. Acreditamos que o pulso reconhecido pelo toque de um *taiko*³⁶ traga um ‘peso’ diferente do toque de um *zarb*³⁷, revelando um dado importante para a introdução dos temperamentos musicais, também chamadas de ‘cores timbrísticas’, diferenciação significativa



Zarb

³⁶ Nome genérico do ‘tambor’ com ‘casco’ de madeira em forma de barril, usado no Japão. De forma geral é o nome que representa o ‘tambor’ no Japão citado há mais de 1500 anos. Dentre suas variações de tamanho pode ter até 3,50 m de diâmetro e até 4 m de comprimento de ‘casco’. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, São Paulo, (Ed. UNESP), 2003, p. 321

³⁷ ‘Tambor’ iraniano com uma ‘pele’ entre 7’’ e 10’’ de diâmetro presa por pregos ao ‘casco’ geralmente de madeira (em algumas regiões feito de barro, com a ‘pele’ amarrada ou colada ao ‘casco’) em forma de taça, tendo entre 10’’ e 17’’ de comprimento. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 397

Acreditamos que o reconhecimento do pulso, num primeiro momento, fique em detrimento do objetivo de realização da célula rítmica correta. Na maioria dos casos, a ansiedade resultante da necessidade de acertar as posições das mãos, dos dedos, da manulação³⁸ gera um desvio de atenção da apreensão do pulso regular. Mas como na percussão ocidental o pulso é o ‘chão’ de todo ritmo, é necessário enfatizar sua conscientização, para que futuramente o aprendiz consiga a ‘alforria’ e conduza seu aprendizado para a rítmica oriental, buscando ampliar seus horizontes.

Costumo ilustrar o processo de conscientização do ritmo por parte do corpo, anterior a sua apreensão pela razão, com a seguinte situação: imagine uma festa, um baile, um show, onde todos dançam no centro do salão ou defronte ao palco. Os que não se sentem aptos em convidarem alguém para dançar ou a se arriscarem sozinhos desfrutando da sonoridade da música, estão, uma parte observando os que se arriscam, a outra parte, talvez, não demonstrando o mínimo interesse. Pois bem, suponhamos que os que observam não se arriscam, ou por acreditarem que não saibam dançar, ou porque são tímidos, ou porque acreditam não ter coordenação motora, ou todas as anteriores. Na maioria dos casos, estes que observam, tem alguma parte de seu corpo, sintonizada com a música, ou melhor, com o ritmo; melhor ainda, com o **pulso**. O corpo apreende primeiro a batida vital do ritmo. Talvez ele nem perceba que o seu pé esquerdo, sua mão, sua cabeça esteja marcando o pulso. No momento em que este observador é convidado a dançar, a razão ativa a defesa e nega o conhecimento, bloqueando o movimento espontâneo.

Este não é um exemplo recorrente, e muito menos de resultados comprovados cientificamente; deve ser considerado apenas como ilustração, mas de fato conhecemos situações como esta, ou até já passamos por elas no contato com o ritmo. Podemos verificar situações similares em shows de música ou até em programas de auditório, onde determinadas músicas instauram um senso rítmico comum, acentuado por essas platéias por um bater de palmas justo, calcado no pulso.

Durante as apresentações de percussão ou até em aulas ministradas para grupos com mais de 30 pessoas, percebo várias delas marcando o pulso com alguma parte do

³⁸ Termo brasileiro – Forma de indicar a ‘mão’ a ser usada na execução. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 201

corpo. Ao final, estas mesmas pessoas me procuram afirmando não ter o mínimo senso rítmico, não sentir-se aptas para o trabalho com coordenação motora. Explico que o trabalho com a coordenação motora, com o ritmo, com o pulso, necessita de treinamento, como qualquer outra prática. Costumo, em resposta, comparar a dificuldade na lida com a coordenação motora ao processo de aprendizado ocorrido ao dirigir um automóvel, ao andar, nadar, etc. Ninguém entra num carro, aciona a ignição e sai dirigindo pela cidade na primeira vez; ninguém no primeiro ano de vida pára de engatinhar, levanta-se, sai andando e em seguida, corre pela casa; ninguém pula na água de primeira e se habitua ao meio como um peixe. É preciso treino e no caso da percussão, fundamental é a percepção de um **sensorial ativado** (estímulo interno) que se conecte ao som (estímulo externo), independente da ativação da razão. Em suma, mesmo quando se diz a outras pessoas: “*Não tenho noção do que seja ritmo*”, o ritmo aparece impresso na fala.

Acreditamos que esta experiência auxilie o trabalho do intérprete na percepção das suas conexões físicas e mentais com o estímulo externo, tornando consciente o sensorial ativo interior, responsável, entre outras coisas, pela identificação do pulso do intérprete com quem se estabelece o jogo, o pulso da cena, o pulso do espetáculo.

Em essência, julgamos que o pulso, no trabalho rítmico com a percussão, conduz a uma analogia próxima a do pulso interno do personagem, uma espécie de ‘marca-passo de subtítulos’ do personagem, motivadores de suas ações externas. Stanislavski, antes de formular seu Método de Ações Físicas, destacava um aparente pulso interno como fator importante de unificação de diversas ferramentas do ator:

*“Para unificar a música, o canto, a palavra e a ação é necessário não um tempo-ritmo físico externo, mas interno, espiritual”*³⁹

Ao estabelecermos uma conduta de treinamento e conscientização rítmica, percebemos que o pulso não oferece dúvida a quem o toma como referencial.

O pulso é fruto de um impulso antecedente, instaurador de sua regularidade e está intrínseco a atividade rítmica da música assim como do movimento, e acontece ainda que a ação estabilize-se na pausa.

³⁹ Stanislavski, Constantin. *Minha Vida na Arte*, Rio de Janeiro, (Civ. Bras.), 1989, p. 518

Durante um acontecimento musical, por meio de ondas sonoras, o pulso é reconhecido no interior do corpo, como que se conectando às nossas próprias pulsações, associando-se a elas seja pela semelhança, seja pela diferença. Sinônimo de “firmeza”, ele é a base, ainda que submerso no âmago das camadas compostas por gestos, cantos, saltos, pausas, clímax, frases e formas da realização sonoro/cênica.

A professora e pesquisadora Graziela Rodrigues descreve assim o vigor de contato do pulso – por meio de instrumentos musicais – com o corpo dos participantes durante manifestações ritualísticas, um de seus campos de conhecimento:

*“Soam os primeiros toques dos tambores, dos pandeirões, das caixas e de tantos outros instrumentos com os seus timbres, ritmos e construções musicais, fazendo vibrar no espaço-tempo da festividade a caminhada do Congado, a saída do boi, a roda da ciranda, a onda do frevo... A entrada do instrumento pede ao corpo que pegue o pulso. O pulso são as vibrações da música captadas pelo corpo na região das vísceras e do diafragma e que vão irradiando para o plexo solar até tomar todo corpo. Inicialmente há um preenchimento de ar, como se o tronco abrisse os seus espaços para o recebimento do pulso. Há uma expansão e uma contensão na região do diafragma que figuram num desenho específico de palpitar. Este movimento inicial, que chamamos de pulso, possibilita o aquecimento das articulações e fortalece a centração do corpo. O pulso é o coração do movimento, instaurador da dinâmica de cada dança e que permanece durante todo o seu tempo. Os instrumentos, quando entram em ação, unificam dançantes e músicos através do pulso que funciona como um gerador interno propiciando o vigor.”*⁴⁰

2.9 – ANDAMENTO: o ‘Sendo’

Andante, Presto, Allegro, Larghetto, Prestíssimo. Reminiscências da figura de um maestro, a proferir tais termos em alto e bom som. Para nós, mais clara é a noção de velocidade, de variação entre o extremamente lento e seu oposto.

O andamento, portanto é o tempo de execução de um movimento rítmico/sonoro. Auxilia a execução musical baseado pelo conceito de bpm (batidas por minuto) presentes na escala dos metrônimos convencionais, trazendo até nós os termos italianos descritos no início deste item, escalonados em intervalos variantes de velocidade:

⁴⁰ Rodrigues, Graziela E. F. *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: Processo de Formação*, Rio de Janeiro, (Funarte), 1997, p. 76

| Andamento | Batidas por Minuto |
|------------------|---------------------------|
| Largo | 40-60 bpms |
| Larghetto | 60-66 bpms |
| Adagio | 66-76 bpms |
| Andante | 76-108 bpms |
| Moderato | 108-120 bpms |
| Allegro | 120-168 bpms |
| Presto | 168-200 bpms |
| Prestissimo | 200-208 bpms |

Tais termos geraram protestos negativos de Beethoven quando da sua anexação às velocidades. Beethoven, apesar de aprovar por certo tempo a invenção de Maelzel, criticava a ambigüidade dos termos italianos (*allegro com brio, andante maestoso*).

O paradigma metronômico trouxe à execução musical protestos veementes de Wagner, Stravinsky, do próprio Beethoven e de tantos outros, por acreditarem que o desempenho musical estava agora subjugado às rédeas de um pêndulo cerceador. Pensavam que afixando marcações de metrônomo às composições, estariam retirando os temperamentos próprios de cada estado de humor, cada dia de execução, relegando a música quanto à seu caráter fluente, espontâneo e natural.

O uso do andamento possui certa flexibilidade em uma peça musical: ou uma indicação de execução rigorosa ou um tanto maleável. No primeiro caso, o andamento de uma peça deve corresponder em exatidão à batida do metrônomo; no segundo, existe a indicação de um intervalo maior (*moderato*, por exemplo).

O segundo caso, por mais que seja flexível (à percepção dos músicos), torna-se tarefa árdua para o trabalho do ator. Diagnosticar um andamento, uma velocidade característica, utilizar o ritmo adequadamente à necessidade da cena requer treino e experimentação desses intervalos assimilados pelo corpo assim como o propõe Dalcroze (vide item 2.4).

A utilização de um andamento contraproducente à ação foi discutida quando abordamos as colocações de Stanislavski (vide nota 19) em que um tempo incorreto cria a impressão do absurdo. Consideremos outro aporte do encenador russo:

*“(...) a medida certa das sílabas, palavras, fala, movimentos nas ações, aliados ao seu ritmo nitidamente definido, têm significação profunda para o ator. (...) Pode ser, igualmente, prejudicial e benéfico. Bem utilizado, ajuda a induzir os sentimentos adequados, de modo natural, sem forçar. Mas existem também os ritmos incorretos, que despertam os sentimentos errados e deles a gente só se pode libertar com o uso dos ritmos apropriados.”*⁴¹

Habituo-me a dizer aos aprendizes (ligados ao teatro, à dança ou à música) da percussão sobre um fundamento que age com mais eficácia apenas num sentido: para aprender-se um ritmo numa velocidade rápida, primeiro é preciso exercitá-lo com extrema lentidão e, sobretudo, por um longo período.

Normalmente, o andamento, no aprendizado da percussão é o princípio que traz a quem observa uma espécie de diagnóstico da ansiedade. A tendência natural ao experimentarmos qualquer ritmo, ligando-se até mesmo aos princípios do *jo-ha-kyu* descritos por Oida (conceito do qual discorreremos mais tarde, no capítulo 4), é a de que ele (o fluxo rítmico) caminhe na direção de um clímax de realização, até perder um pouco do vigor e realizar o mesmo percurso novamente. Geralmente, nas primeiras aulas, durante as várias execuções dos primeiros compassos do ritmo, tenho verificado que a tendência da maioria dos alunos é a de acelerar gradativamente sua execução, a cada sucessivo compasso, sem antes tentar manter-se seguro num andamento específico. Essa desatenção acaba por trazer, na maioria das vezes, tensão à movimentação dos dedos, das mãos e por sua vez, dos braços, do ombro até que esta chegue à musculatura das costas e do pescoço. Em poucos minutos, a desatenção gerada pela ‘pseudo’ assimilação da célula rítmica faz com que o aluno ‘trave’ sua ação, comprometendo-o, às vezes, traumáticamente. O mesmo acontece com o intérprete que procura executar um rolamento, um salto mais acrobático, um caminhar na perna-de-pau ou uma seqüência de *fouettés*. É necessário iniciar a aproximação de maneira lenta e gradual, permanecendo longo tempo num andamento de execução do movimento.

⁴¹ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, p. 216

Numa das aulas que tive a oportunidade de fazer com Randy Gloss (do quarteto californiano HAND'S ON SEMBLE), um dos grandes percussionistas da atualidade, acontecia o mesmo processo de ansiedade de quem se habitua a um novo instrumento, a um novo ritmo. O instrumento era o *bendir*⁴² (originário do norte da África) e a célula ensinada por ele



Bendir

era bem simples, no entanto, eu a executava, a cada compasso, num andamento diferente da anterior. E ele sempre pronto a sinalizar: “*TEMPO! TEMPO!!*” (dizia batendo a mão direita como se cortasse uma maçã imaginária apoiada na palma da mão esquerda). Naturalmente, eu não estava familiarizado com a estrutura; outras conexões musculares precisavam estar ativadas (o *bendir* é de difícil manejo) e a tendência era a aceleração, a perda dos timbres naturais do instrumento e, conseqüentemente, o erro da célula. Ao fim desta aula, em específico, ele pediu-me que treinasse em casa, buscando manter o andamento constante. Enquanto a célula não se tornasse **confortável** naquele andamento, eu não deveria acrescentar mais velocidade a ela.

O conceito de ‘confortável’ foi de suma importância para o trabalho com a percussão e, além disso, possibilitou sua aplicação também no campo teatral. O intérprete, manipulador de objetos, de frases, de respirações; realizador de deslocamentos, de partituras de ações em conjunto; também haveria para ele uma utilização de suas ações num andamento estável, confortável em sua realização, sem o comprometimento da qualidade da ação e, portanto, ajustável a outras velocidades.

Ainda assim, o ator de teatro não possui regentes, pentagramas, muito menos educação musical ou aparelhos para acudi-lo em cena durante uma apresentação.

⁴² **Bandir** - ‘Tamborete’ de uma ‘pele’ com cerca de 15” e 20” de diâmetro, com ‘esteira’ interna e ‘casco’ com cerca de 4” de largura. Sem ‘platinelas’ é segurado pela mão na posição vertical na frente do peito do instrumentista. Na antiga Pérsia (cerca de 750 d.C.) era chamado de *bendyr* e entre os povos pan-islâmicos são encontrados os nomes daff, deff, toph e thar. É utilizado na região do Magreb (Marrocos/Argélia, África e Oriente Médio). Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 27

Supomos imaginar que hajam duas saídas: o treino regular da consciência rítmica (interno), instaurador de parâmetros do **tempo da cena**⁴³, ou, através de uma técnica de estímulo (externa) que induza a uma internalização do andamento desejado. Para Stanislavski,

*“Quando um ator acerta intuitivamente na percepção do que está sendo feito e dito em cena, o tempo-ritmo correto estará criado espontaneamente. Ele distribuirá as quotas de palavras acentuadas e não-acentuadas e os pontos de coincidência. Se isto não ocorrer, a gente não tem outro recurso senão o de determinar o tempo-ritmo por meios técnicos adotando o modo comum de agir, de fora para dentro. Para isto devemos bater para nós mesmos o ritmo necessário.”*⁴⁴

Uma experiência estabelecida durante as aulas e oficinas ministradas é a de designar andamentos que traduzam as pulsações das unidades cênicas, seja através do metrônomo, seja através da sonorização da cena por meio de uma língua imaginária, ou por um instrumento de percussão, ou até, com cada participante sonorizando sua movimentação com a boca como que a percutir seus impulsos e desdobramentos. Estes exercícios revelam variações significativas da velocidade de cada unidade de cena.

Questiono-me se teríamos os mesmos resultados se mapeássemos estas variações, as conscientizássemos a fim de estabelecer sua música particular (de cada unidade). Talvez pudéssemos juntar seus bocados a fim de conhecer todo o espetáculo, ou seja, toda a ‘sinfonia’ cênica.

Pois bem, caracterizamos o pulso no item anterior ligado a um reconhecimento interno do intérprete. Acreditamos que a percepção do andamento esteja mais ligada ao ‘agir no tempo’, seja um reflexo externo da consciência interna do pulso. Ao trabalharmos com o dois princípios, percebemos o quanto estão imbricados um ao outro. Nos treinamentos ao longo desses doze anos na Boa Companhia, usamos com frequência a expressão “*forças no gerúndio*”, em que todo movimento origina outro movimento e assim segue sucessivamente, no decorrer de um mero aquecimento, ou durante a cena, em uma ação física. Mesmo quando um movimento cessa, o ‘agir no tempo’ manifesta uma

⁴³ Quando dizemos “tempo da cena” estamos nos referindo à percepção do ator com relação ao andamento dos acontecimentos presentes à cena. Não queremos com isso que ele perceba um andamento, por exemplo, de 115 batidas por minuto, ou saiba então o nome deste intervalo correspondente, no metrônomo.

⁴⁴ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, p. 223

expansão externa, como se do corpo emanasse energia. O intérprete não está parado, está dosando o andamento de sua ação, está como no gerúndio, **parando**, como um diapasão aparentemente estático, porém, vibrante em toda a sua extensão.

2.10 – PAUSA: o ‘Vir-a-Ser’

“Mandou chamar o médico:
- Diga trinta e três.
- Trinta e três... trinta e três...trinta e três...
- Respire.
.....
- O senhor tem uma escavação no pulmão
esquerdo e o pulmão direito infiltrado.”

Manuel Bandeira

“A vida necessita de pausas.”

Carlos Drummond de Andrade

As pausas – e não o silêncio, longo demais – são como o fôlego dos ritmos. Elas são as forças mediadoras, de sustentação de energia para a próxima nota (som) ou movimento (ação). Para Barba,

*“O segredo de um ritmo-em-vida, como as ondas do mar, folhas ao vento, ou as chamas do fogo, é encontrado nas pausas. Essas pausas não são paradas estáticas, mas transições, mudanças entre uma ação e outra. Uma ação pára e é retida por uma fração de segundo, criando um contra-impulso, que é o impulso da ação sucessiva.”*⁴⁵

Já Wisnik classifica assim o caráter complementar da pausa:

⁴⁵ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 211-212

*“Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que ‘nenhum som teme o silêncio que o extingue’.”*⁴⁶

Em consideração a colocação de Wisnik, também o gesto, a ação, tem como complemento o seu oposto, o repouso. Um gesto provoca certo grau de tensão em um conjunto de músculos e em seguida, o relaxamento prepara outro conjunto de músculos, ou talvez o mesmo, para uma nova contração.

As pausas como interrupção de acontecimentos (visuais e sonoros) no espaço e no tempo, quando usadas corretamente, trazem a expectativa gerada pelo seu ritmo antecessor, fazendo ‘ecoar’ pela platéia o seu fluxo contido de energia. Como complemento do som, da fala ou do gesto, a pausa ‘grifa’ no espaço/tempo o caminhar dos acontecimentos. Para Pavis,

*“(...) as pausas contribuem para o estabelecimento do ritmo, estruturam, tonificam e animam a enunciação do ator e da encenação.”*⁴⁷

Já Stanislavski, ao discuti-las em relação ao texto e sua pronúncia, as classifica como pausas *“lógicas e psicológicas”*⁴⁸. A primeira delas *“modela mecanicamente as medidas, frases inteiras de um texto, contribuindo assim para que elas se tornem compreensíveis”*. A segunda *“dá vida aos pensamentos, frases, orações. Ajuda a transmitir o conteúdo textual das palavras”*.

A pausa é caracterizada como um dos princípios de organização rítmica. Dividem, acentuam, enfatizam a ação dependendo do tempo de sua duração. Se as alongamos em excesso ou a utilizamos em pontos inexpressivos, corremos o risco de comprometer o fluxo da ação, tirando-lhe a vitalidade.

Em um exemplo descrito por Wisnik (Faixa 01), percebemos como a pausa cumpre a função de equilibrar-se em relação ao som produzido. Para sua demonstração ele se

⁴⁶ Wisnik, José M. *O Som e o Sentido*, São Paulo, (Schwarcz), 1999, p. 18

⁴⁷ Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*, São Paulo, (Perspectiva), 1999, p. 359

⁴⁸ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, p. 163

utiliza de um aparelho chamado *sampler*⁴⁹. Através do aparelho, Wisnik procura, acima de tudo, ressaltar um fenômeno musical, em que a aceleração rítmica progressiva converte o ritmo em altura, ou seja, em melodia. Em outras palavras, “*a partir de um certo limiar de frequência, o ritmo ‘vira’ melodia.*”⁵⁰ O equipamento revela aos poucos a sentença “*o som e o sentido*” pronunciada pela cantora Ná Ozetti, em pequenos trechos (chamados de *loops* graduais). Ele parte de um tom constante e, gradualmente reduz a velocidade do *loop* até percebermos os espaços, as pausas quase “*psicológicas*” de toda a sentença. Este exemplo reforça a presença importante da pausa até mesmo onde não ousamos percebê-la. Barba aponta um caminho instigante sobre este mesmo ponto, quanto à importância da pausa na construção do vigor rítmico:

*“(…) quando se diz ritmo, fala-se também de silêncios e pausas. Pausas e silêncios são realmente, a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve o ritmo. Não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas, e dois ritmos são diferenciados, não pelo som ou ruído produzido, mas pela maneira como os silêncios e pausas são organizados.”*⁵¹

Uma experiência concreta e diretamente ligada ao reconhecimento da pausa e do silêncio ocorreu numa oficina ministrada pelo ator e diretor Marcelo Lazzaratto, na sede da Boa Companhia, onde tive uma experiência concreta da utilização da pausa e do silêncio em cena. Utilizávamos como sustentação dramaturgica um texto curto do inglês Harold Pinter, intitulado “O Preto e o Branco”. Composto de apenas três páginas, narra o encontro de duas mendigas que se encontram em um albergue, durante as baixas temperaturas do inverno londrino. Sentam-se à mesa, à frente de seus pratos de sopa, depois de muito caminharem e pouco se encontrarem. A primeira diz:

“- *Gosto de comer pão com sopa.*

(Elas começam a tomar sopa. Pausa.)

SEGUNDA - Você viu aquele velho falar comigo no balcão?

⁴⁹ “*Um sampler é um instrumento que grava sons. Quaisquer sons. Um ruído, uma nota, uma palavra. E do mesmo modo que uma vitrola pode tocar um disco em 33 ou 78 rotações, o sampler pode ‘ler’ em várias velocidades o som gravado dentro dele. (...) Um sampler permite fazer loops: repetir indefinidamente um som ou parte dele.*” Hélio Ziskind in Wisnik, José M. *O Som e o Sentido*, p. 259

⁵⁰ Wisnik, José M. *O Som e o Sentido*, p. 20

⁵¹ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 211

PRIMEIRA - Quem?

SEGUNDA - Chegou para mim, disse oi, e perguntou: que horas são no seu relógio? Folgado, ele. Bem na hora que eu estava pegando a sua sopa.

PRIMEIRA - É sopa de tomate.

SEGUNDA - Ele perguntou: que horas são no seu relógio?

PRIMEIRA - Aposto como você respondeu.

SEGUNDA - Eu disse tá bem. Agora, vê se volta para o buraco sujo de onde saiu, tá bem, vê se some daqui antes que eu chame um tira.

(Pausa)

SEGUNDA - Seu pão está bom? (Pausa)

PRIMEIRA - Hein? (Pausa)

SEGUNDA - Seu pão.

PRIMEIRA - Está bom. E o seu? (Pausa)

SEGUNDA - Eles não cobram o pão se você toma sopa.

PRIMEIRA - Mas eles cobram se você toma chá.”

Várias duplas se formaram e alternadamente representamos o texto na íntegra. Este pequeno trecho era o termômetro indicador da nossa desatenção para com as pausas, tão insistentemente colocadas nas rubricas do autor. Pausas estas, reveladoras da condição daquelas mulheres, da necessidade de aquecimento pela ingestão do alimento. Dizíamos as frases, passando por cima das pausas claras, escritas, neste e em outros trechos ao longo do texto. Rapidamente as duplas se revezaram, sem que nenhuma delas sequer tivesse ‘saboreado’ o texto e, verdadeiramente, em tempo real, a sopa a ferver no prato. As pausas descritas por Pinter necessitavam ser mais demoradas e a repetição da cena nos mostrou isso. Eram silêncios intermináveis que traziam a frequência exata da fome por que passavam as mendigas, mas, sobretudo, revelava a cumplicidade e a desconfiança existente em suas relações. Como no trecho em que disputam o pão uma da outra. A *Segunda* pergunta e depois de uma longa espera, a *Primeira* balbucia qualquer coisa em meio ao mastigar tenro e quente da sopa. Novo silêncio. Até que a *Segunda* cria de novo coragem para repetir-lhe a pergunta. Recebe o troco na mesma moeda e novamente o silêncio se instaura. O silêncio revela um acordo mútuo: cuidar do próprio pão, do próprio prato, da própria vida.

Na primeira vez em que representamos a cena, ao tirarmos seus silêncios funcionais, ‘lógicos’ e ‘psicológicos’, excluímos do texto o seu vigor rítmico, a sua base de sustentação. Mais tarde viria a trabalhar muitas vezes com o mesmo texto, em oficinas ministradas a iniciantes, como objeto de investigação do mesmo princípio rítmico.

O silêncio, que afirmamos no início desta discussão, ser longo demais para agregá-lo ao exemplo da célula rítmica, é para nós, condutor de um sentido unificador das pausas presentes à cena. O silêncio engole, canaliza todas as pausas da luz, dos gestos, das falas e esvazia temporariamente os sentidos da platéia.

O silêncio nos parece, portanto, um recurso expressivo. Quando o som desaparece e nada ouvimos, o silêncio ‘grita’ sua ausência no palco. Roberto Gill Camargo acredita que, instaurado o silêncio, “*os ouvidos continuam atentos e o que se tem a ouvir é a falta, a omissão, a recusa, o abandono, ou simplesmente, ausência de som.*”⁵² Camargo cita a atmosfera dramática criada por Samuel Beckett em seu texto clássico, “*Esperando Godot*”. Segundo ele,

*“(...) o silêncio faz parte da existência de Vladimir e Estragon e, o autor faz questão de mencioná-lo nas indicações cênicas, como parte da narrativa. Não é possível encenar essa peça sem dar a devida importância ao silêncio, talvez a melhor forma concreta de expressar a longa espera de Godot.”*⁵³

Outra abordagem possível relacionada com as artes do palco está em que o espetáculo realiza-se a partir da esteira do silêncio, e à medida que é preenchido diante da atenção do público, cria corpo e sentido, forma-se. Enquanto ocorre, sendo impresso no silêncio do palco e da platéia, conjuga um estado de suspensão, abordado por Susanne Langer que toma como base o ensaio filosófico intitulado “*The Nature of Dramatic Illusion*” escrito por Charles Morgan, em que o mesmo aporta a questão da suspensão da forma em cena como criadora da ilusão:

“A ilusão, da maneira pela qual a concebo, é forma em suspenso. (...) Em uma peça, a forma não tem valor em si mesma; só o estar em suspenso da forma tem valor. Em uma peça, a forma não é e não pode ter valor em si mesma, porque enquanto a peça não terminar não

⁵² Camargo, Roberto G. *Som e Cena*, Sorocaba, (Editora TCM), 2001, p. 126

⁵³ Camargo, Roberto G. *Som e Cena*, p. 127

*existe forma. (...) A representação de uma peça ocupa de duas a três horas. Até o final, sua forma está latente nela (...) esse suspenso da forma, pelo qual se quer significar a incompletude de uma conhecida completude, deve ser nitidamente distinguido do suspense comum – o suspense do enredo – a ignorância do que irá acontecer, (...) pois o suspense do enredo é um acidente estrutural, e o suspenso da forma é, como o entendo, essencial à forma dramática em si. (...) Qual forma é escolhida... importa menos do que, enquanto o drama esteja em movimento, uma forma esteja sendo preenchida”*⁵⁴

Assim como na percussão africana se faz importante que o djembê solo preencha as lacunas deixadas na base criada pelos demais instrumentos, é ainda mais importante que ele dê lugar ao silêncio de vez em quando, durante o solo, a fim de poder escutar onde ‘gritam’ as pausas desejosas deste ou daquele preenchimento.

2.11 – ACENTUAÇÃO: ‘Ser E não Ser’

Eis uma questão primordial. O trabalho com a acentuação confere ao ritmo a sua ‘personalidade’, derivada do seu suíngue. Conduz-nos a um enfoque direto no íntimo da estrutura rítmica: o tempo e o contratempo. Toda e qualquer célula rítmica tem no seu percurso tempos e contratempos, o ‘DNA’ do ritmo. O tempo (imaginemos a batida do metrônomo) é a base, onde os ritmos se apóiam depois de terem sido suspensos pelo caráter renovador do contratempo (o ponto equidistante entre duas batidas sucessivas do mesmo metrônomo), que funciona como um impulso invisível, um ‘respiro’ (quando não acentuado) do tempo subsequente.

Onde e como acentuá-los é o que vai diferenciar um ritmo mais vibrante de outro um tanto estável, ‘quadrado’, ainda que tenham o mesmo compasso, o mesmo andamento, o mesmo pulso, executados no mesmo instrumento (vide exemplos nas faixas mais adiante).

As acentuações são geralmente classificadas em ‘fortes’ e ‘fracas’ e a combinação destes dois temperamentos é o que determina a personalidade característica de cada ritmo, representada pelo suíngue.

⁵⁴ Charles Morgan *apud* Langer, Susanne. *Sentimento e Forma*, p. 322

O suíngue consiste, praticamente, no deslocamento da acentuação pelos tempos e contratempos da célula rítmica. Esse deslocamento reforça-lhe o vigor e torna-se ‘energia-em-tempo’⁵⁵. À medida que a execução dos ritmos torna-se familiar, surgem naturalmente outros pontos a serem acentuados a fim de reforçar os já existentes, trazendo um ‘colorido’ maior ao ritmo, característico de sua fluência. A energia primordial do ritmo é, portanto, a afirmação do tempo em conjunto com a negação⁵⁶ do contratempo.

Tomemos um ritmo como exemplo prático: o maracatu. Tiraremos dele a maioria dos grupos de instrumentos para ficarmos apenas com sua construção rítmica básica. Construído em um compasso de 4 tempos, colocamos uma acentuação forte na ‘cabeça’⁵⁷ do 1º tempo; no 3º e no 4º são acentuados tempo e contratempo, simultaneamente. Esta é a ‘cara’ tradicional do maracatu, com o suíngue existente na própria base, a ser desdobrado pelos instrumentos que serão adicionados posteriormente. Se pensarmos um outro maracatu, com acentuações fortes apenas nas ‘cabeças’ do 1º, 3º e 4º tempo, teremos um ritmo ‘quadrado’, ou seja, com uma marcação previsível, pois acentuar no tempo nada mais é do que explicitar o pulso que já existe no próprio ritmo. Como dissemos anteriormente, um ritmo deve apresentar certa dose de descontinuidade para fazer jus ao conceito e, sobretudo, para agregar fluência à ele. Este exemplo de caráter marcado, ‘quadrado’, soa como o pêndulo do metrônomo: preciso, constante, definido e por isso mesmo, ‘mascado’, travado nas ‘cabeças’ de cada tempo. Podemos verificar na mídia

⁵⁵ Barba assinala o conceito de “*ritmo-em-vida*” utilizando três instantes semelhantes aos da ocorrência rítmica: a pausa, o “*contra-impulso*” e o “*impulso*”. Ele diz: “*Uma ação pára e é retida por uma fração de segundo, criando um contra-impulso, que é o impulso da ação sucessiva.*” Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 212

⁵⁶ Acreditamos que os conceitos de afirmação e negação servem para ilustrar a co-dependência existente entre tempo e contratempo. Essa relação sincrônica traz, se consciente, segurança à ação de solar em um instrumento de percussão, por exemplo. Ainda que o solo fuja completamente do tempo - como é o caso da percussão africana - percorrendo milhares de “microrritmos” no contratempo, é fundamental saber onde se localiza o tempo, o “chão” do ritmo. O tempo certo, da ação certa, reside em conhecermos seu impulso anterior, para podermos atacá-lo sem hesitação. Barba coloca a necessidade da busca do ator pela conscientização dos microrritmos e sua função instauradora da atenção: “*Como pode o ator, que conhece a sucessão de ações que devem ser executadas, estar presente em cada ação e fazer a próxima parecer uma surpresa para ele e para o espectador. O ator deve executar a ação negando-a(...) Executar uma ação, negando-a, significa inventar uma infinidade de microrritmos dentro dela. E isso nos obriga a estar cem por cento dentro dela. A ação sucessiva, nascerá como uma surpresa para o espectador e para ele mesmo.*” Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 212

⁵⁷ Na percussão usa-se o termo “cabeça” para referir-se à nota ou batida colocada precisamente no tempo, nem antes, nem depois.

digital os dois exemplos: o maracatu ‘quadrado’ que se descaracteriza completamente (Faixa 02) e o maracatu com as acentuações corretas (Faixa 03).

Quando experimentamos estes conceitos no corpo (ao tocar um instrumento ou dançar o ritmo tocado) memorizamos fisicamente a importância do contratempo como agente retroalimentador do tempo. Percebemos que o contratempo acentuado conduz sua energia – e nossa atenção – em direção à cabeça do tempo, amplificando-o.

Luis Otávio Burnier nos traz um conceito que se apóia sobre o significado da palavra *élan*, a qual tomamos emprestado como leitura análoga das matrizes de tempo e contratempo geradoras da energia-em-tempo:

*“(...) Um élan é traduzido para o português como ‘impulso, arremesso, arrebato, movimento apaixonado, ardor, entusiasmo, ímpeto’. A palavra élan surgiu no século XVI do baixo latim lanceare, de ‘manipular a lança, lançar’. (...) O ê é como se fosse o movimento que prepara o lançamento do impulso para fora, o momento no qual, para se lançar a flecha, faz-se o movimento contrário de preparação, em que as tensões desnecessárias são aliviadas, mantendo somente as interiores, para então deslanchar o impulso rápido que projetará a lança no espaço: o lâ. Todos esses aspectos fonéticos, rítmicos (...), tornam a palavra élan extremamente interessante, pois fazem com que ela não remeta a algo de ‘técnico’, mas de enigmático e vivo.”*⁵⁸

Burnier coloca que seu mestre, o mímico Etienne Decroux, utilizava uma equivalência ao que Barba viria a chamar de contra-impulso. Um contra-impulso para Decroux é *“um impulso que parte no sentido contrário daquele que dirige a ação. Assim, uma ação que leva o sujeito ao chão pode ter um contra-impulso para o alto, o que serve para equilibrar ao mesmo tempo em que dilata a ação.”*⁵⁹

A investigação das matrizes de tempo e contratempo, durante as experiências coreográficas com alunos do teatro e da dança, são extremamente reveladoras, e perceptíveis até para pessoas leigas no assunto. Enquanto teoria, a noção de contratempo às vezes demora a ser compreendida. Porém, o reconhecimento dela através do corpo, em ação, numa coreografia, e posteriormente como espectador da mesma coreografia, em outros corpos, revela-se ainda mais clara. O conceito tornado consciente traz à repetição da mesma partitura coreográfica uma presença cênica visível, uma inteireza na ação do

⁵⁸ Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 40

⁵⁹ Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 42

intérprete, ao conferir-lhe poder de decisão⁶⁰ frente ao tempo. E assim, a energia – assim como a atenção - usada no tempo passa a ser experimentada também junto ao contratempo. Para atuar-se no pulso é necessário conhecer o seu impulso anterior; para expressar-se no tempo é necessário conhecer sua *pré-expressividade*: o contratempo.

Como síntese das considerações acima investigadas, nos debruçamos novamente sobre as palavras de Barba:

*“O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo (...) percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, como se, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o bios de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o bios cênico do ator.”*⁶¹

Assim sendo, o intérprete de um espetáculo que tem na música o seu apoio para a cena, necessita conhecer os princípios que envolvem a acentuação juntamente com suas matrizes de conjugação: o tempo e o contratempo. Ao dominá-los, ele usa os conceitos para realçar os pontos que convêm à sua partitura ou às indicações do diretor.

Igualmente, o diretor tem além da música – base temporal para sustentação da cena – os corpos dos intérpretes para manipular temporalmente. Ele pode, em cada intérprete, combinar diferentemente as acentuações, organizando várias leituras para a mesma base sonora, ou então, formar um único grupo que projeta a partitura em reforços precisos sobre as diferentes acentuações existentes no modelo sonoro.

No teatro, podemos ligar analogamente o princípio de acentuação presente ao ritmo com inúmeros fatores que cercam o intérprete na criação da sua partitura física e emocional. Vários exemplos hipotéticos são possíveis: durante a fala, optando por reforçar uma palavra, para em seguida negá-la fisicamente; na iluminação, a construção de um contraponto imagético com os passos de um intérprete, que caminha para o foco enquanto

⁶⁰ Participação interna do movimento, gerada pelo trabalho exclusivo com o fator de movimento TEMPO, do qual discorreremos mais tarde, juntamente com os demais fatores e conseqüentes participações elaboradas, como integrantes do estudo sobre o movimento elaborado por Laban.

⁶¹ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p.188

este se apaga a cada nova tentativa; numa coreografia, onde passos seguidos de pulos alternem as duas matrizes de acentuação. Em relação à encenação, podemos citar as tradicionais obras de Shakespeare que se utilizam da métrica ditada pelos versos alexandrinos⁶².

Da mesma maneira, ao longo de uma encenação, existem momentos mais rítmicos que outros, com variação entre tempos fortes e fracos, assim como nas acentuações. Uma ópera, um balé, até mesmo um espetáculo de teatro que se valha do uso abrangente da coreografia, como é o caso do espetáculo PRIMUS, pode utilizar-se dos recursos da acentuação para as funções que aqui demonstramos. Ao mesmo tempo, seria um equívoco conferir radicalmente este tipo de análise a todo tipo de espetáculo.

2.12 – COMPASSO e FRASE: Unidades Narrativas da Cena

Quando dizemos compasso, na música, decididamente nos atemos à noção de medida dos tempos, de sua ordem estrutural. Para o ritmo, o compasso procura delimitar um ‘espaço’⁶³ no tempo em que serão definidos os ajustes nos demais princípios rítmicos descritos até agora. Pulso, andamento, pausa, acentuação devem ser ajustados para que ‘caibam’ de acordo com as regras de tempo próprias a cada compasso.

Vários compassos ajustados sucessivamente formarão uma frase rítmica, uma idéia mais completa de um percurso rítmico, mas sobre frase falaremos mais adiante.

Primeiro é preciso que entendamos a importância desta fragmentação. Para o pesquisador e compositor Robert Jourdain, a importância desta divisão em bocados menores, com seus micro-ajustes fundamentais, constituem também um acordo natural que se estabeleceu entre o início da produção musical e a apreensão desta feita pelo cérebro.

⁶² Referente ao verso heróico de 12 sílabas, geralmente com cesura (acento) na sexta (alexandrino clássico), podendo, às vezes, apresentar acento em outras sílabas, modificação introduzida pelo Romantismo [Este verso surgiu no século XII, na canção de gesta francesa, e seu nome se deve ao título do poema (ou ao nome do seu autor) *Le Roman d'Alexandre*, sobre Alexandre Magno, de Alexandre du Bernay.]. Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

⁶³ Estamos aqui nos referindo ao espaço compreendido pela inscrição do compasso no pentagrama; o espaço ocupado por cada compasso, diretamente ligado à uma das concepções fundamentais de ritmo: o metro.

Jourdain considera que o ritmo auxilia o cérebro na compreensão de “*longos objetos sônicos*”, ou seja, de qualquer música. Para compreendê-la, ele necessita quebrá-la em fragmentos menores a fim de poder analisá-la melhor. Segundo Jourdain,

*“O ritmo desenha linhas em torno das figuras musicais. Uma seqüência de marcadores rítmicos diz ao cérebro: ‘Este é o começo, ou o fim, de um objeto musical.’ (...) Sem marcadores rítmicos, o cérebro seria rapidamente esmagado por um aglomerado de observações”*⁶⁴

Os marcadores rítmicos servem analogicamente à nossa experiência com a linguagem que usamos para a comunicação. Compreendemos as palavras soltas ao longo de uma frase sendo dita, mas não o significado da sentença toda até que ela termine. Costumo associar conceito de marcadores rítmicos descritos por Jourdain à idéia de **perímetro rítmico**. Assim como uma casa tem um perímetro definidor dos limites de sua construção, o ritmo também os tem na forma do compasso, como estrutura formada a partir do perímetro mínimo que são os tempos inseridos neste compasso. Vamos nos valer de uma analogia para uma melhor compreensão desta idéia. Digamos que o perímetro rítmico de um compasso de 4 tempos equivalha ao perímetro de uma casa de 4 cômodos. O perímetro mínimo do compasso seriam os ajustes dos princípios rítmicos em cada tempo e contratempo; na casa seriam as disposições dos móveis em cada um dos cômodos. Um conjunto de casas compõe o perímetro de um quarteirão; da mesma maneira um conjunto de compassos compõe o perímetro de uma frase rítmica; o conjunto de quarteirões bem como o de frases comporia, respectivamente, os perímetros do bairro e da composição rítmica.

Para entendermos melhor o conceito de frase, é preciso retomar as colocações de Jourdain no item 5 (nota 21), ao abordar a ocorrência do ritmo entre os terrenos da natureza e da cultura. Para Jourdain tais ocorrências definem, às vezes, duas vertentes da compreensão e execução do fenômeno rítmico: o fraseado (vocal) e o metro (instrumental). O metro está ligado a noção de medida do ritmo subordinado ao instrumento; o ‘ritmo das mãos’. O fraseado, subordinado ao ritmo da voz, da canção, e conseqüentemente, da fala

⁶⁴ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 168-169

ou da vocalização gutural (‘ritmo da garganta’). Essa diferenciação existe para demonstrar que um ritmo executado em um instrumento não tem a mesma autonomia ao ser executado por uma emissão vocal, ainda que seja de um locutor de corridas de cavalo ou de futebol. Jourdain ainda ressalta a importância da contribuição das duas vertentes, na música:

*“A música dificilmente existiria sem os dois tipos de ritmo. O metro dá ordem ao tempo. Organiza grupos de notas pequenos e, algumas vezes, maiores, fornecendo uma espécie de grade sobre a qual a música é esboçada. Por outro lado, o fraseado confere à música uma espécie de narrativa. É o mecanismo através do qual uma composição pode desempenhar um grande drama. (...) Sem metro, a música assume a característica estática do canto gregoriano. Sem fraseado, ela se torna repetitiva e banal.”*⁶⁵

Para ele, o metro é o responsável por organizar o tempo na “*pequena escala*”, e a frase na “*grande escala*”. Mas ainda assim suas características de organização diferem quanto à sua assimilação pelo cérebro. Na música, o conceito de frase é um pouco mais complexo, pois como a linguagem falada, forma uma idéia de organização diferente da idéia do metro. Enquanto o metro é uma referência segura, porém “*tirânico em sua regularidade*”, a frase relaciona-se inseparável ao som, como se nos contasse uma história única, composta de vários agrupamentos métricos. A frase executa um percurso mais instável (ainda mais quando se utiliza, além do ritmo, de variações melódicas e harmônicas); ela ‘passeia’, ‘sobrevoa’ a edificação do metro.

De uma maneira geral; ligando estes conceitos à percussão africana, ritmo que permeia em sua maioria o nosso trabalho; quando pensamos em metro, pensamos na base, na sustentação feita pelos instrumentos que mantêm fixas as células rítmicas até uma mudança de coordenação dada pelo solista líder. Enquanto não houver uma mudança no ritmo, ou um clichê que conduza os instrumentos a uma pausa, a regularidade do metro está se efetivando e nenhuma história (idéia) está sendo contada. O que existe, a cada compasso tocado, é uma renovação da experiência sonora anterior. Quando o djembê solo faz sua chamada para ‘falar’ aos demais instrumentos, começa aí um prólogo de abertura, começa uma série de diferentes frases contadas pelo ‘ritmo das mãos’ que se estenderão ao longo da rede de sustentação do metro regular.

⁶⁵ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 168

Os ritmos do povo *malinké* (etnia localizada atualmente na Guiné), em especial, tratam o metro de uma maneira distinta. A polirritmia é o substrato da construção de seus ritmos, o que dificulta ainda mais o aprendizado deste tipo de música por um ouvinte ocidental.



Músicos malinké

A polirritmia da África Oriental chega a utilizar, em um único ritmo, até cinco compassos diferentes ao mesmo tempo, perfazendo um único ritmo amalgamado e de aprendizado delicado. Outra particularidade dessa experiência está no fato do percussionista *malinké*, naturalmente, evitar a batida, o pulso, o ‘chão’, enfim o ritmo marcado, prática comum aos músicos ocidentais. Os solos (frases) não são diferentes, pois o músico africano não aprende, como nós, ocidentais, a dividir a música em compassos. O seu metro bem como seus improvisos (solos) são inspirados pelos cantos e pela fala de seu povo, o que faz com que sua exibição venha a confundir músicos com anos de experiência na área da percussão. Os que não compreendem a cultura, muitas vezes, taxam a experiência rítmica do povo *malinké*, atribuindo-lhe confusão e perda da noção básica de ritmo. Estes ritmos, com constantes acentos ‘fora’ do pulso, no ‘ar’, acabam por confundir o ouvinte ocidental, acostumado com a segurança de onde ‘começa’ e ‘termina’ o ritmo. Isto se deve às estruturas e ao ‘lugar’ onde as notas ‘caem’, com desdobramentos diferentes em muitos lugares na própria África.

Na mídia em anexo, podemos verificar um exemplo da rítmica *malinké* (Faixa 04), com chamadas (clichês), perguntas/respostas e solos vigorosos, de extremo refinamento dos timbres em cada instrumento.

No capítulo 4, ao discorrermos mais especificamente sobre as aplicações práticas dos princípios investigados no atual capítulo, abordaremos um trecho do espetáculo PRIMUS que teve com estímulo uma prática importante da tradição africana: a roda de djembê.

Tradicionalmente, a roda de djembê consiste na experimentação dos ritmos africanos e suas derivações (bases e solos) durante um longo período – cerca de duas a três horas – com o intuito de aprimoramento e troca de conhecimento entre seus integrantes. Reunidos em círculo, sem limites de participação, todos os instrumentos são arranjados em grupos com ‘vozes’ e formatos semelhantes para que haja uma melhor equalização dos sons pelo espaço e para que estes possam escutar-se melhor. Um djembê, dentre os demais, se encarrega de ‘puxar’ o ritmo para frente, mantendo seu andamento e seu vigor. Este é o djembê líder; aquele que sola livremente e introduz os demais instrumentos à mesma prática, se considerá-los aptos à tarefa.

Ligado ao conceito de frase que vimos anteriormente está a crença do povo *malinké* no *dunumfolá*, ou *djembêfolá*. Em outras palavras, *dunumfolá* é aquele que obtém do *dunum*⁶⁶ a sua fala, traduzida em ritmo; o sufixo *folá* representa o exímio percussionista que faz o tambor correspondente ‘falar’. Jourdain também aborda este assunto ao comentar sobre outros tambores que associam seu timbre ao da voz humana:



Dununs

*“O fraseado dos instrumentos musicais pode soar muito parecido com o fraseado do discurso. Todos estamos familiarizados com ocasiões em que os instrumentos parecem ‘falar’. O melhor exemplo é o dos famosos tambores falantes (talking drums) da África Ocidental e Central. Eles são feitos e tocados, habilmente, com o objetivo de se aproximarem dos sons da fala, chegando a igualar a altura, chegando a igualar a altura de diapasão de certas linguagens tonais. Outros instrumentos, como os violinos masengo e endingidi, da África Oriental, podem até imitar o timbre vocal humano, e algumas vezes são usados para comunicar mensagens como se fosse com ‘palavras’.”*⁶⁷

O aprendizado do ritmo, decupado pelas vertentes do metro e da frase, ocasiona complicações de entendimento teórico que, na prática se resolvem a partir das

⁶⁶ Família de ‘tambores’ de 2 ‘peles’, ‘casco’ de madeira em forma cilíndrica, feito na África. Possui três tamanhos de afinações distintas: *dunumbá*, *sangban* e *kenkeni*. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 116

⁶⁷ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 350

aproximações entre linguagem e ritmo. Iniciantes na área da percussão, bem como estudantes de teatro e da dança se colocam diante de barreiras intermináveis de compreensão, quando experimentam o contato com o compasso, o metro e a frase. Um recurso que tenho utilizado com bastante eficácia tem na percussão indiana seu fundamento, mais especificamente no som da tabla⁶⁸.



Tabla

A tabla, considerada a grande prova de fogo para os grandes percussionistas, tem na palavra a sua primeira via de aproximação. Os grandes mestres da tabla ensinam a seus alunos que a melhor maneira de aprender a tocá-la é, antes de tudo, reproduzindo seus timbres com a boca, cuja prática é denominada de “tala”. Com dois bastões de madeira, os professores marcam o tempo, enquanto o discípulo ‘fala’ o ritmo. Os períodos de aprendizado vocal variam conforme a aplicação de cada aluno e, em alguns casos leva-se um tempo considerável até que o mestre o julgue apto à experimentar as ‘vozes’ na pele do instrumento.

No exemplo abaixo, podemos verificar numa partitura, a notação que reproduz o som dos dedos percutidos nas diferentes regiões da tabla. No CD (Faixa 05), podemos

⁶⁸ Nome do par de “tambores” usado na música tradicional da Índia e que se desenvolveu a partir do século XVIII. O menor (que dá nome ao conjunto) é um “tambor” com cerca de 6” de diâmetro amarrado por tiras de couro no “casco” cilíndrico de madeira. A membrana percutida é feita de 3 “peles” superpostas, sendo uma de búfalo, uma de ovelha e um anel de pele de bezerro. No centro (o espaço que sobra do anel da última “pele”) é colocada uma fina camada de pasta feita de trigo ou maiz moída, suco de tamarindo e pó de ferro ou manganês. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 319

acompanhar seu compositor, John Bergamo, apresentando uma prévia vocal das frases que serão executadas no instrumento. Em seguida, a voz e o som da tabla caminham juntas até culminarem num solo único do instrumento.

PIRU BOLE John Bergamo

to Kim Calkins

Unison

3 times

TA DIN TA KI TA TA DIN TA DIN TA KI TA

TA JO NU JO NU TA JO NU JO NU TA JO NU JO NU

3 times

TA DIN TA KI TA TA DIN TA KI TE TA KA TE RE KI TA

THOM KI TE TA KA TE RE KI TA THOM KI TA TA KATE RE KI TA THOM KI TE TA KA TE RE KI TA

3 times Last TA is downbeat of next section. (+)

TA DIN TA KI TA TA DIN TA KI TE TA KA TE RE KI TA THOM TA KI TA TA

+
Solo(s) - Improvise any number of cycles (each cycle = 16 beats).
Any number of players may solo in succession and/or simultaneously. After all solos, continue to line below.

Unison

3 times

TA DIN TA KI TA TA DIN TA KI TE TA KA TE RE KI TA THOM TA KI TA TA (+)

O recurso de reproduzir com a boca o ‘ritmo das mãos’ tem sido de grande valia, adaptado obviamente, à simplicidade dos ritmos praticados junto aos alunos iniciantes de percussão em geral, uma vez que os ritmos indianos são extremamente complexos, como podemos verificar no exemplo anterior.

Quando um aluno encontra-se numa fase adiantada de aprendizado, peço a ele que marque com as mãos as batidas do compasso, o metro regular, e tente experimentar um solo, um improviso com a boca, simulando os timbres do instrumento aprendido. Esta prática tem trazido segurança às execuções nos instrumentos e com o tempo, passam a tornar-se uma ferramenta internalizada do praticante, a qual ele conjuga nos momentos do solo ou até mesmo variando levemente uma base rítmica, reproduzindo mentalmente as notas frações de segundo anteriores ao toque no instrumento.

Experiência semelhante está ligada à primeira oficina que participei abordando o ritmo e sua ligação com o teatro, em 1996, ministrado pela atriz e percussionista Cristina Bueno. Num dos exercícios, ela pedia aos participantes para desenvolverem uma ação pelo espaço até criarem uma situação. Em seguida, dizia para agregarmos à partitura muda uma sonorização vocal, percussiva, de todos os gestos, movimentos e pausas criados até o momento. A experiência parecia amplificar cada gesto, cada fragmento desenvolvido pelo tempo e pelo espaço. Decupávamos certos trechos de acordo com os sons emitidos, ou seja, criávamos idéias, pedaços melódico/percussivos que contavam um traço daquele personagem, emitiam uma opinião, reforçavam um contraponto, ou seja, compunham uma frase rítmica por sobre o compasso métrico, regular, que era o pulso interno do personagem.

É bem verdade que parecíamos crianças brincando com seus aviões imaginários, em suas cozinhas fictícias, imitando seus animais de pelúcia. Como Bachelard bem o diz:

*“A criança é mestre do homem, disse Pope. A infância é fonte de nossos ritmos. É na infância que os ritmos são criadores e formadores. É preciso ritmanalisar o adulto para devolvê-lo à disciplina da atividade rítmica à qual ele deve o florescimento de sua juventude.”*⁶⁹

⁶⁹ Bachelard, Gaston. *A Dialética da Duração*, p. 134

Esse recurso imaginário, esse retorno à idade da fantasia trazia também uma concreta veracidade, presente na infância de qualquer criança, sobretudo na crença dela de que os sons são da situação criada e não propriamente feitos por ela.

Há uma colocação sobre este mesmo assunto, de Stanislavski, associando os conceitos musicais ao trabalho do ator:

“(...) em música, a melodia é conformada em compassos, esses compassos contem notas de diferentes valores e força. São eles que produzem o ritmo. (...) Nossos atos são feitos de movimentos componentes maiores ou menores, cuja extensão e cujas medidas variam e a nossa fala é composta de letras, sílabas e palavras curtas ou longas, acentuadas ou não-acentuadas. Elas marcam o ritmo. (...) Deixem, portanto, que suas sílabas e movimentos acentuados criem, consciente ou inconscientemente, uma linha ininterrupta de movimentos, quando eles coincidirem com a sua contagem interior.”⁷⁰

Atualmente, esta simulação da infância tem sido de grande valia para os estudos baseados no conceito rítmico, pois faz uma ponte com o conceito, também de Stanislavski, do “*se mágico*”, ao convidar o intérprete à colocar-se em situação, como agente transformador da atmosfera cênica, onde

“(...) por meio de uma codificação mental, os atores alteram seu comportamento cotidiano, mudam sua maneira habitual de ser, e materializam a personagem que eles vão retratar.”⁷¹

O intérprete transforma desse modo, o ritmo cronométrico (mecânico) da atividade cênica em ritmo arquetípico (mítico), onde são suprimidos nossos parâmetros (como agentes e pacientes da ação) de tempo cotidiano para dar lugar ao retorno sagrado do mito, ao “*há muitos e muitos anos...*”, ao “*houve uma vez um rei...*”, etc.

Concluindo, e retomando as considerações de Meyerhold – (nota 27) para quem a “*essência do ritmo em cena é antítese da vida cotidiana*” – ao captarmos esta mesma essência rítmica como um acontecimento mecânico, corremos o risco de apreender aquilo a que Octavio Paz classifica como “*sucessão vazia*”⁷². Valemos-nos da instigante

⁷⁰ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, p. 223 (grifos do autor)

⁷¹ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 189

⁷² Paz, Octavio. *El Arco y La Lira*, p. 57

contribuição do poeta mexicano para encerrar este capítulo, na qual ele direciona a função primordial do ritmo para a criação de um sentido:

*“Cada ritmo implica uma visão concreta do mundo. Assim, o ritmo universal de que falam alguns filósofos é uma abstração que apenas mantém relação com o ritmo original, criador de imagens, poemas e obras de arte. O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem perante a vida, não está fora de nós: somos nós mesmos, expressando-nos.”*⁷³

⁷³ Paz, Octavio. *El Arco y La Lira*, p. 61

Capítulo 3 – Movimento

A cena esculpindo a percussão

“Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo.”

Constantin Stanislavski⁷⁴

"O ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo. Concretamente: ele esculpe o tempo em ritmo, dilatando ou contraindo suas ações."

Eugenio Barba⁷⁵

Como dissemos anteriormente, o propósito, no decorrer deste capítulo é o de fazer o percurso inverso ao do capítulo anterior, onde a música ‘emprestava’ seus conceitos e auxiliava o reconhecimento do ritmo presente na cena. Basicamente, trataremos aqui da investigação do corpo como filtro do trabalho com o ritmo: o intérprete a materializar fisicamente o estímulo sonoro.

Para tanto, utilizaremos os conceitos elaborados por Rudolf Laban a partir da análise do esforço físico relacionado às ações corporais, produtores de quatro princípios básicos: peso, tempo, espaço e fluência, sendo este último resultado do equilíbrio entre os demais fatores.

⁷⁴ Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, p. 222

⁷⁵ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, p. 211

3.1 – Um ‘alfabeto’ do corpo

Ao estudar o corpo humano durante a ação física, Rudolf Laban desenvolve um “*alfabeto da linguagem do movimento*”. Nele considera que existem eventos corporais ativos relacionados com períodos precedentes da ação. Tais períodos são classificados como “*fases de esforço mental*” dispostos pela **Intenção, Atenção, Precisão e Decisão** e associados aos eventos corporais, denominados “*fatores de movimento*”. São eles o **Espaço, o Peso, o Tempo e a Fluência**.

Laban não considera as duas codificações apenas como ações que precedem outras ações; ao contrário, segundo ele, são ações acompanhantes de outras ações. Para ele, o intérprete que

*“(…) aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator de esforço-Peso tem Intenção; e quando a pessoa se ajustou no Tempo, tem Decisão. Atenção, Intenção e Decisão são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa. Esta se atualiza quando o esforço, através da fluência do movimento, encontra sua expressão concreta no corpo.”*⁷⁶

Logo, o fator Fluência traz para o intérprete a conscientização da precisão ou progressão da ação, e seu desenvolvimento depende da experimentação prévia dos demais fatores de movimento.

O estudioso húngaro, no decorrer de seus estudos, faz outra colocação, para nós, de suma importância, ao nomear o ritmo como resultado do trabalho com os fatores de movimento, quando estes são organizados em seqüências. Como uma variação dos postulados de Stanislavski, quando este aborda o “*tempo-ritmo*” no movimento e na fala, Laban define uma terminologia própria sobre o estudo dos fatores de movimento regrado exclusivamente pelo ritmo: “*ritmos-peso*”, “*ritmos-tempo*” e “*ritmos-espaço*”. Para ele, o ritmo é a força que dosa o diálogo entre o emprego dos fatores de movimento e seus esforços físicos adequados. As três variantes rítmicas, segundo seus experimentos, operam sempre em mútua associação, podendo em dada ação, apenas uma destacar-se das demais. Para que entendamos a ação do ritmo como condutor dos três fatores de

⁷⁶ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 131

movimento básicos, detalharemos a análise⁷⁷ feita por Laban sobre cada elemento de esforço, sinalizando a mensuração rítmica reguladora da gradação de seus fluxos possíveis:

| FATORES DE MOVIMENTO | | ELEMENTOS DO ESFORÇO | FUNÇÕES OBJETIVAS | SENSAÇÃO DO MOVIMENTO |
|----------------------|--------------|----------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| PESO | Ritmos-peso | Firme ↓↑ Suave | RESISTÊNCIA | LEVEZA |
| | | | Forte ↓↑ Fraco | Leve ↓↑ Pesado |
| TEMPO | Ritmos-tempo | Súbito ↓↑ Sustentado | VELOCIDADE | DURAÇÃO |
| | | | Rápida ↓↑ Lento | Longo ↓↑ Curto |
| ESPAÇO | Ritmos-espço | Direto ↓↑ Flexível | DIREÇÃO | EXPANSÃO |
| | | | Direta ↓↑ Ondulante | Flexível ↓↑ Filiforme |

Na prática dos conceitos adotados por Laban aliamos o trabalho percussivo que faz uso de células rítmicas referenciais para a criação de uma partitura mínima de movimentos. Desse modo podemos experimentar, por um longo período, o reconhecimento de uma estrutura temporal mínima (um compasso que se repete) para que durante o seu curso, executem-se variações ligadas aos fatores descritos na tabela acima, sempre tendo como medida básica o ‘perímetro’ sonoro criado pelo compasso rítmico. Em linhas gerais, uma vez apreendido sensorialmente o compasso rítmico, seja por uma acentuação forte na primeira nota registrando o início do compasso, seja pela compreensão da estrutura como um todo, o intérprete experimenta, a cada novo compasso, uma nova combinação dos referidos princípios, tendo como ‘norte’ a métrica rítmica, gerando um trabalho de investigação que tem como objetivo final a fluência do movimento. A experimentação

⁷⁷ Ver maiores detalhes no capítulo 3.3 in Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 112-131

rigorosa das possíveis combinações de esforço regradas pelo estímulo rítmico culminam, portanto, na criação de uma partitura equilibrada, onde os esforços físicos são dosados no curso de uma atmosfera prática em um **espaço sonoro** durante um **tempo cênico**.

Interessa-nos essa possível abordagem dos estudos feitos por Laban, na medida em que partimos de um conceito rítmico ligado à música, como um estímulo ao movimento e condicionamo-lo, na prática das ações, a um outro plano de dosagem rítmica.

3.2 – O invisível tornado visível

Nos anos em que atuei como percussionista em aulas nos Departamentos de Dança e Teatro (na UNICAMP), percebi como existiam significantes diferenças na qualidade de criação do movimento durante a criação de uma coreografia, baseado tanto em um modelo sonoro gravado quanto numa execução feita no instante da aula, para a aula e, sobretudo, com a aula.

Além das diferenças óbvias, como a qualidade sonora (concreta) dos dois eventos, havia o limite que a música pronta, editada, estabelecia para a criação ao eximir o estímulo visual (o corpo) do curso de sua execução. A música tocada ao vivo possibilitava uma interação maior entre as necessidades do professor e a resposta dos alunos, e era comum ajustarmos andamento, compassos e pausas até que o movimento ‘casasse’ com a música.

Geralmente, durante as aulas, as coreografias são experimentadas, tomando-se como base um metro intermitente, sem muita variação. O corpo do intérprete deve sentir-se confortável e para tanto é necessário que ele reconheça um ‘fio’ que seja, para se sustentar, para manter o ritmo. A repetição do compasso procura, nesse sentido, ‘contar uma história’, delimitar um pequeno período (perímetro), propiciando para quem cria, uma nova partitura de movimento, a fixação de uma estrutura de tensões musicais conectada à um esboço, no corpo, de outras tensões a serem verificadas pelo **espaço**, com **peso** e no **tempo**. Em outras palavras, para desenvolver os ajustes necessários em cada fator de movimento, o intérprete necessita ‘imprimir’ no corpo a música tocada, decifrá-la com ossos,

articulações, músculos, etc., para que a visualização de uma estrutura segura o torne apto a desdobrá-la tanto como ritmo quanto movimento. Para Laban,

*“O ator-dançarino deverá ser capaz de observar seus próprios atos de movimentação, assim como os de seus companheiros. O estudo dos movimentos efetuado por um ator é uma atividade artística e não um mecanismo para descobrir fatos. Tentará este condensar, por via de seus estudos, as fases do esforço em ritmos e formas definidas.”*⁷⁸

Paralela a esta colocação está o ponto de vista de Willems a respeito do papel didático do movimento rítmico:

*“Os movimentos humanos não só geram ritmo, mas constituem um meio direto, útil e até indispensável na pedagogia para o desenvolvimento do instinto rítmico.”*⁷⁹

Sutilmente, como espectador de situações como esta, observei em que momento a emissão do som (invisível) encontrava sua recepção (visível). A ocasião em que o intérprete descobria um ‘norte’ dentro da estrutura musical, com o passar do tempo, tornava-se mais concreta, mais clara, tanto para quem observava o movimento quanto para quem o fazia. E o que denunciava isso era a nítida qualidade de esforço aplicada durante os fatores de movimento enunciados por Laban. Em outras palavras, ao dar literalmente ‘corpo’ ao estímulo instaurado, ‘escrever’ visivelmente no espaço a invisibilidade do ritmo, o intérprete libertava-se de certas travas de entendimento racional para lapidar a música em cena, apreendida no corpo, em situação de performance. Para Rodrigues,

*“Quando um pulso está bem instaurado⁸⁰ (há rituais onde o pulso é trabalhado por um longo tempo) evidencia-se uma forte presença de todo o corpo, como se o pulso o deixasse pronto para a entrada e saída dos impulsos, fluxos e pontuações.”*⁸¹

Um olhar atento aos desdobramentos desenlaçados pelo diálogo entre o estímulo ouvido e o estímulo sentido proporcionava um diagnóstico prematuro da apreensão do ritmo pelo corpo, por que passavam os intérpretes, assim como Laban enuncia:

⁷⁸ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 144

⁷⁹ Willems, Edgar. *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical*, Buenos Aires, (Eudeba), 1969, p. 43

⁸⁰ Entendemos haver um paralelismo com o sentido de ‘confortável’ abordado no capítulo 2.9.

⁸¹ Rodrigues, Graziela E. F. *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: Processo de Formação*, p. 77

*“As formas e ritmos configurados a partir de ações de esforço básico, de sensações de movimento, de esforço incompleto e do ímpeto para o movimento, informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seus mundos interno e externo.”*⁸²

O primeiro fator que nos chamava a atenção naquele que se conectava ao ritmo era o abandono das tensões – talvez conseqüência de uma ampliação exacerbada das próprias tensões existentes na construção rítmica básica – que pareciam ‘sujar’ o movimento; eram elas resultantes de esforços físicos exagerados, trazendo ao intérprete uma espécie de ‘cegueira’ temporária da **ação**. Ele as executava, mas não sabia qual o seu sentido⁸³. Um simples caminhar no tempo, ‘temperado’ com uma tensão muscular desnecessária, nos parecia custar-lhe um dispêndio substancial de energia. Neste caso os fundamentos da percussão como analogia do movimento seriam de grande auxílio, pois encontrar a fluência de um ritmo no instrumento também gera tensões desnecessárias, traz a noção equivocada de força onde se faz mais necessário o ‘modo’⁸⁴.

Também em analogia à percussão estava um segundo fator que nos inquietava, o qual relacionamos com o ritmo-peso. A pele de qualquer instrumento de percussão funciona como uma membrana, na qual uma força empregada sobre ela é devolvida na mesma intensidade até que progressivamente seu movimento desaparece por completo. No corpo, o tímpano executa esta vibração ao ser estimulado pelo som. Consultando um dicionário, verificamos que a palavra tímpano⁸⁵ refere-se tanto ao *“instrumento de percussão membranofone de afinação determinada, utilizado em orquestras sinfônicas, dotado, modernamente, de pedais que afetam a afinação de suas membranas”* quanto à *“membrana fina e tensa que constitui o limite entre a orelha externa e a orelha média; tambor”*. Pois bem, na percussão existe um recurso relacionado com o toque do instrumento, chamado de ‘rebote’, no que se refere ao toque da mão com a pele, e serve

⁸² Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 168

⁸³ Para Laban, os fatores de movimento bem como as fases de esforço mental são também determinantes de um sentido. Para ele, “onde”, “o quê”, “quando” e “como” são as forças de sentido resultantes, respectivamente, da investigação do movimento relacionado com a Atenção pelo Espaço, a Intenção do Peso, a Decisão no Tempo e a Progressão da Fluência. (Vide tabela ilustrativa em Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 186)

⁸⁴ Numa linguagem mais popular, ‘jeito’ seria o termo mais apropriado.

⁸⁵ Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

para que se consiga produzir uma mesma qualidade sonora, porém, com metade da força que deveria ser empregada para tal feito. Uma vez que a pele constitui-se como uma membrana tensionada e elástica, é necessário que desfiramos apenas os golpes de contato com a pele, pois a força empregada fará com que a pele naturalmente afaste a mão do contato com sua superfície, ou seja, estaremos empregando 50 % da força necessária para obtermos o mesmo resultado. Em situações em que é ignorada essa técnica, vemos ocorrer uma duplicação da força, da condução do peso das mãos, incapacitando o percussionista de executar um andamento mais acelerado durante um longo tempo. E o que traz esse aspecto para o trabalho com o corpo?

Numa oficina realizada em 1999 pelo diretor e estudioso de teatro Francisco Medeiros, participei de um exercício que, corporalmente, era similar ao conceito conferido pelo rebote. O exercício consistia em caminhar pela sala até que palmas sinalizavam o término da caminhada a fim de levar o corpo à posição horizontal. A partir das palmas eram contados em voz alta 16 tempos para se chegar ao chão e mais 16 tempos para retornar a verticalidade e continuar a caminhada. Com o decorrer do exercício, subdivisões em compassos de 8, 4, 2 e 1 tempo ditavam uma velocidade cada vez mais rápida de alternância entre a verticalidade e a horizontalidade do corpo. Quanto menor o tempo, mais rápido precisávamos chegar ao chão e vice-versa.

O rebote consiste em realizarmos a força apenas quando levamos a mão de encontro à pele. No caso do exercício, depois de certa prática, a força empregada era manifestada no sentido inverso, ou seja, usávamos a gravidade para chegarmos ao chão (pele) e da força nos utilizávamos para voltar a vertical, tomando o chão como ‘parceiro’, como costumava chamar Medeiros. Com a repetição do exercício, tanto praticantes quanto observadores conferiam o abandono de tensões desnecessárias que ‘podavam’ o percurso fluente à cada posição desejada. Consideramos instigante imaginar a analogia entre o chão e a pele igualmente como parceiros da realização rítmico-corporal, onde o foco central é também direcionado ao diagnóstico e ao conseqüente abandono das tensões. Novamente nos deparávamos com o ‘jeito’ x força; era necessário um ‘como’ e não um ‘quanto’ para chegar-se ao objetivo.

3.3 – *Habeas corpus*: o tempo liberto

“O profano olha. O sábio vê. O liberto percebe o ritmo dos ritmos.”

Provérbio oriental

Ao trazer o conceito de “*ator-bailarino*” enunciado no capítulo anterior (capítulo 2.1, nota 4) e a descrição de Gordon Craig sobre o ator Henry Irving, o qual havia dançado no palco ao invés de andar, pretendemos demonstrar que o movimento, ancorado e cênscio da referência rítmica, liberta-se, por exemplo, da gravidade ou de uma execução automática, apenas regrada por uma batida constante pouco variável. O movimento natural, mecânico, aos poucos cede lugar ao gesto dançado, ‘desenhando’ no espaço uma outra qualidade de energia. Corroborando nossa suposição, Susanne Langer diz ser esta ‘libertação’

*“(…) um efeito direto e potente do gesto ritmado, realçado pela postura distendida que não só reduz as superfícies de fricção do pé, mas também restringe todos os movimentos corporais naturais – o livre uso de braços e ombros, as viradas inconscientes do tronco e especialmente as respostas automáticas dos músculos da perna em locomoção – e, destarte, produz uma nova sensação corpórea, em que toda tensão muscular se registra como algo cinesteticamente novo, peculiar à dança. Em um corpo disposto de tal maneira, nenhum movimento é automático; se alguma ação avança espontaneamente, ela é induzida pelo ritmo erigido na imaginação e prefigurado nos primeiros atos, intencionais, e não pelo hábito prático. Em uma pessoa com pendor pela dança, essa sensação corpórea é intensa e completa. (...) É a sensação de virtuosismo, afim ao senso de articulação, que distingue o músico ou executante talentoso. O corpo do dançarino está pronto para o ritmo.(…) Dois compassos, quatro compassos, os pés começam a bater, os parceiros a conjugar seus movimentos, e o êxtase aumenta na repetição, variações e elaboração, sustentado por um pulsar de som que é mais sentido do que ouvido.”*⁸⁶

O reconhecimento do metro aos poucos dá passagem à liberdade do fraseado, que acentua um apoio em um dos pés, sustenta a energia num impulso para o alto, dobra a

⁸⁶ Langer, Susanne. *Sentimento e Forma*, p. 212

quantidade de movimentos em relação ao tempo (metro), enfim, proporciona ao intérprete a conjugação do ritmo e do movimento em um desenvolvimento uno.

Num primeiro momento, o de reconhecimento da estrutura rítmica, alguns alunos optam por buscar deslocamentos que tem no pulso o apoio básico, enquanto outros não se atêm a ele, experimentando uma movimentação mais livre e irregular. Enquanto uns preferem o metro, outros recorrem ao fraseado do ritmo. Estão, em suma, tateando-se interna e externamente, procurando desenhar no espaço a ‘leitura’ do que os sentidos experimentam: os ouvidos à escutar o som, a pele à sentir a vibração (sobretudo quando a música é executada ao vivo), os olhos a verificar outras leituras do mesmo ritmo. Porém, verificávamos que o equilíbrio entre metro e fraseado, no mesmo corpo, necessitava ser mais estimulado. Laban, tomando o trabalho do bailarino, na mesma situação, coloca que:

*“Até certo ponto, é verdade que as pernas e pés do bailarino preferem a função métrica; mas os pés, braços e mãos deveriam ser igualmente capazes de expressar as qualidades de um ritmo temporal livre. Na verdade, o corpo como um todo deveria ter condições de exprimir as vibrações e as ondas regulares e irregulares do movimento.”*⁸⁷

Para compensar essa deficiência, uma das opções que oferecíamos aos alunos era o acompanhamento melódico, seja por um instrumento de percussão com escalas tonais tocado concomitantemente à um tambor, seja por outro instrumento, como por exemplo o violoncelo, usado em algumas de nossas experiências. A tentativa era a de termos os dois estímulos musicais temperando diferentes reconhecimentos corporais. Enquanto o pulso vigoroso do tambor ditava uma marcação precisa do metro, o som melódico do violoncelo tanto acompanhava a medida dada pelo djembê quanto apostava em frases mais extensas que ultrapassavam os limites do compasso (Faixa 06). A música ali gerada produzia em nós, intérpretes, um movimento mais completo, pois nosso intuito e indicação eram de que o pulso rítmico fornecesse um acento vertical durante o percurso, conectando-nos à ‘terra’, enquanto a melodia nos instigasse a trabalhar um desenho horizontal do movimento, ligando-nos a uma suspensão no ‘ar’. Laban nos traz uma visão relativa à estes estímulos

⁸⁷ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p 197

proveniente da cultura grega. Para os gregos havia 6 ritmos fundamentais (Troqueu, Iambo, Dáctilo, Anapesto, Peão e Jônio), assim

*“(...) consideravam que todos os demais ritmos eram variantes destes seis fundamentais. Estes ritmos, denominados de medidas, eram organizados em versos, estrofes e poemas. Consideravam eles que o ritmo é o princípio ativo da vitalidade. Em relação à música, investiam o ritmo de um princípio masculino e a melodia de um feminino. As combinações destes ritmos detinham associações especiais na mentalidade grega (...)”*⁸⁸

Do ponto de vista rítmico, nossos horizontes ampliavam-se no sentido de reconhecer outro caráter de execução do instrumento percussivo, sem torná-lo sonoramente maçante, ‘picado’ em suas transições. Na contramão desse aprendizado, a leitura do movimento dava deusas precisas das necessidades rítmicas para cada partitura. As indicações de desenvolvimento do movimento em seus mais variados sentidos passavam a ser uma espécie de pentagrama escrito no espaço com mesclas de movimento e ritmo, nos fazendo refletir sobre a possibilidade de transformação das qualidades corporais em pulsos rítmicos durante as ocorrências artísticas, as quais seriam mais tarde esclarecidas por Rodrigues, que esboça um panorama⁸⁹ ligado às diversas formas de trabalho com os pulsos espaciais, – em que julgamos haver uma ponte com o enunciado de Laban acerca dos ritmos-espço – geradores de atividades diferenciadas do movimento e suas manifestações ritualísticas.

| “RITMO-ESPAÇO” | MOVIMENTO | MANIFESTAÇÃO RITUAL |
|----------------------------|--|-------------------------------|
| Pulso na vertical | Acentuação do eixo-mastro. ⁹⁰ | Moçambique (MG), Ciranda (PE) |
| Pulso na horizontal | Associado a algumas danças de orixás femininos, nas quais ocorre o movimento da bacia em infinito. | Canbombe (MG) |

⁸⁸ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 199 (grifos meus)

⁸⁹ Rodrigues, Graziela E. F. *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: Processo de Formação*, p. 76-77

⁹⁰ Ver maiores detalhes em A Estrutura Física - Rodrigues, Graziela E. F. *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: Processo de Formação*, p. 43-50

| | | |
|--|--|---|
| <p>Pulso pendular laterais</p> | <p>Sustenta o centro do corpo de tal forma que possibilita o movimento das pernas nas laterais sem que haja a transferência do peso.</p> | <p>Caboclinhos (PE)</p> |
| <p>Pulso pendular frente e trás</p> | <p>As partes anterior e posterior do tronco são igualmente acentuadas durante o movimento.</p> | <p>Os Caboclos no Boi de Matraca (MA)</p> |

Laban⁹¹, por sua vez, afirma ser o ritmo-espaco a derivação do “*uso de direções relacionadas entre si*”, resultando em “*formas e configurações espaciais*”, dentre as quais destaca aspectos importantes, mas que relacionados com nosso raciocínio, tomamos emprestado apenas um: “*o desenrolar sucessivo de direções variantes*”, que “*em termos de comparação com a música (...) seria o equivalente à melodia.*”

Tanto Laban quanto Rodrigues nos fazem retomar a questão dos estímulos sonoros como determinantes dos desenhos pelo espaco. A nosso ver, seus postulados apontam caminhos que sugerem o aperfeiçoamento corporal em harmonia com padrões musicais diferenciados.

Acima de tudo, a experiência que praticamos em sala de aula serviu para demonstrar-nos – além da eficácia do estímulo melódico e do encontro entre dois instrumentos distantes (um djembê africano rústico e um violoncelo europeu clássico) – a necessidade de agregar ao metro ou ao fraseado rítmico uma condução ainda mais fluente, como que na tentativa de ‘tirar’ melodias, timbres outros do embate entre a mão e a pele do instrumento.

Nesse momento foi que nos servimos do estudo da percussão árabe, em especial, de instrumentos oriundos do Irã e do Egito, por possuírem uma característica de toque mais sutil, uma técnica mais elaborada e de timbres que se diferenciavam dos do djembê.

⁹¹ Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 195

Esse recurso trouxe ao trabalho coreográfico outra referência sonora e uma mudança sutil nas transições entre as seqüências de movimento, retirando a ênfase existente no pulso durante as primeiras experiências. Outra contribuição que acredito ser relevante para o processo de aprendizado foi uma espécie de ‘contaminação’ dos timbres e técnicas dos diferentes instrumentos utilizados em aula. A manulação, o peso do golpe desferido contra a pele, enfim, as técnicas peculiares a cada instrumento passaram a criar entre si um desdobramento técnico para uso geral. Esse dado serviu para tornar o vigor



Derbak

métrico do djembê um tanto mais ‘macio’, enquanto que as sutilezas do zarb e do derbak⁹² ganharam uma acentuação mais presente. Os movimentos corporais conseqüentemente foram contaminados, por um lado pela mescla das técnicas e instrumentos, por outro, pela segurança maior dos alunos no exercício da conscientização rítmica.

Outros recursos nos auxiliaram a tornar o ritmo um pouco mais fluente e por sua vez os movimentos e coreografias ligadas à ele. Sobre este assunto trataremos no próximo item.

3.4 – Passos em outros compassos

“Nenhum passo, nenhum gesto do ator, deve ser realizado sem a ajuda de um ouvido interior prestado à música.”

Paul Claudel⁹³

⁹² ‘Tambor’ de uma ‘pele’, ‘casco’ de madeira em forma de taça, semelhante à *darabuka*. Usado na Grécia, Turquia, Egito e Síria. É chamado também de *greek drum* ou *míriam drum*. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 107

⁹³ Paul Claudel in Aslan, Odette. *O Ator no Século XX*, p. 44

Anterior ao processo de ‘contaminação’ descrito anteriormente foram feitas algumas alterações, ainda prematuras, no desenvolvimento do compasso rítmico. Costumeiramente trabalhávamos com compassos básicos, pares na sua maioria e, como variação, por vezes, lançávamos mão de um compasso ternário, simulando uma valsa.

Como relatamos no item anterior, quando as aulas eram apenas assistidas por tambores e a ênfase era calcada exclusivamente no ritmo, percebíamos um desenho nos corpos dos intérpretes que tendiam a uma execução vertical do movimento, com deslocamentos pontuados, realçando em demasia os pulsos do ritmo, tornando a ação, por vezes, ‘quebrada’. Essa verticalidade parecia estar conectada ao reconhecimento do ritmo pelos ossos e articulações do corpo, e estes, ‘escreviam’ no espaço linhas retas, percursos ‘quadrados’, sobretudo quando os ritmos desenvolviam compassos também ‘quadrados’⁹⁴.

Nas experiências com ritmos em compassos de 3 tempos, o desenho oblíquo e pontuado do movimento ganhava uma leveza maior, parecia estar mais ‘azeitado’ em seu curso. Nesse caso, os ossos e as articulações aparentavam estar acompanhados dos músculos e estes contribuía para movimentos que agregavam às linhas verticais desenhos mais sinuosos, circulares, com curvas e contornos até então inexistentes. Os intérpretes ganhavam um deslocamento horizontal mais significativo, usufruíam de uma lateralidade do movimento, com os braços e o tronco buscando avançar, desprender-se da força gravitacional que os ‘sugava’ para o chão.

Na medida em que me especializava em outras técnicas percussivas, em especial ligadas à música oriental, trazia para a sala de aula os compassos decorrentes dessas culturas. Compassos em 5, 7, 9 e 11 tempos traziam desconforto ao movimento e os alunos relatavam que os ritmos pareciam ser ‘mancos’, sem apoio certo. Estavam com a razão,

⁹⁴ Recurso comumente utilizado num primeiro momento, em aulas introdutórias, porém insistentemente mantido, como única referência rítmica ao movimento. Acreditamos ser esta uma decorrência da prática rítmica que ocorre em demasia no Ocidente, que se utiliza de ritmos binários e seus múltiplos na confecção de suas músicas. O movimento, ao se utilizar da música ocidental como base de realização, tende a conferir-lhe contagens em 2, 4, 8 tempos ou mais, situação que verificamos ser recorrente principalmente em aulas de dança, em especial em academias. Este ‘vício’ metodológico acaba conferindo dificuldades futuras no trato com outros compassos.

pois estas células tinham em comum o fato de não apresentarem uma resolução final em suas medidas.

Para esclarecer o que quero dizer com resolução, me valho de uma experiência prática. Ao trabalharmos com um compasso par, de 2 ou 4 tempos, por exemplo, e se, marcarmos cada tempo com cada pé, teremos uma acentuação recorrente, ou seja, se marcamos o 1º tempo com o pé direito e o seguinte com o esquerdo teremos esta configuração ‘segura’ de deslocamento *ad infinitum*. Num compasso de 3 tempos isso não ocorre. A cada compasso teremos uma alternância do 1º tempo para cada pé, para cada passo. Esse último evento traz uma concreta sensação de estarmos mancando literalmente.

Com os demais compassos aos quais nos referimos (5, 7...) acontece o mesmo. Para um ‘ouvido brasileiro’, culturalmente acostumado ao samba (binário), ao maracatu e ao frevo (quaternários), um ritmo em 5 tempos traz a necessidade natural de resolução, de completude da célula com mais 1 tempo.

Para Jourdain, essa dificuldade de percepção está ligada à uma questão matemática:

“Nossa percepção do metro depende dos números primos. Lembrem-se de que número primo é aquele que não pode ser dividido igualmente por nenhum outro número completo (com exceção do 1). O número 3 é primo e não pode ser subdividido, então captamos o metro de três batidas por inteiro: UM-dois-três, UM-dois-três. Mas o 4 é divisível por 2, então tendemos a ouvir o metro de quatro batidas como dois grupos de duas batidas, com uma acentuação no início da segunda parêntese: UM-dois-TRÊS-quatro, UM-dois-TRÊS-quatro. E o metro de mais de quatro batidas? O número 5 é também um número primo, então não pode ser subdividido igualmente. Um cérebro, ao perceber cinco batidas como duas seguidas por três, ou três seguidas por duas, terá de se esforçar constantemente para reajustar sua esfera de ação. Assim o cérebro tenta captar as cinco batidas como um todo. Mas cinco batidas se estendem por bem mais tempo que os períodos de duas e três batidas aos quais estamos acostumados⁹⁵, e muitos ouvintes não conseguem fazer isso. Queixam-se de que a música escrita no tempo 5/4 ‘não tem ritmo’.”⁹⁶

Jourdain revela ser o metro de 7 batidas ainda mais desafiador e relata uma experiência ligada ao movimento, quando a peça de balé “Daphne e Cloé”, de Ravel estreava. Segundo ele, haviam longas passagens em 5/4 e os bailarinos mantinham o tempo

⁹⁵ Jourdain esquece de referir-se a nós, ocidentais, ao tratar de nosso hábito auditivo. No Oriente, em países como a Índia, o Paquistão e tantos outros, o metro prolongado (5, 7, 9, 11 compassos; e ainda mais extensos) é um hábito, está intrinsecamente ligado à cultura local.

⁹⁶ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 172

pronunciando alto o nome do próprio empresário, dividindo suas sílabas: “*Ser-ge Dia-ghi-lev*”.⁹⁷

Durante algumas oficinas que tenho ministrado com a Boa Companhia, procuro ilustrar a diferença entre um compasso de 2 e outro de 3 tempos, aproximando-os de ocorrências fisiológicas involuntárias. Para tanto, tomamos como referência primeira a respiração, que respeita o padrão simples da inspiração e expiração. Se transformarmos esse movimento num compasso rítmico, teremos uma batida equivalente à inspiração, e outra respectivamente à expiração, perfazendo então aquilo que chamamos de compasso binário, similar à um samba executado extremamente lento, ou seja, UM-dois, UM-dois.

Aproveitando a mesma análise utilizada para a respiração, se voltarmos a atenção para a pulsação cardíaca, notaremos, ao contrário do que habitualmente se percebe, a existência de três batidas ao invés de duas, reflexos dos movimentos de contração e dilatação (sístole e diástole) do músculo cardíaco, com uma pausa de equivalente duração entre os dois movimentos. A investigação desse procedimento é simples. Basta um leve pressionar dos dedos junto à carótida⁹⁸ para que se perceba um compasso terciário, semelhante à uma valsa, ou seja, UM-dois-três, UM-dois-três.

Ao término dessa introdução peço aos participantes da oficina que procurem bater o compasso binário com a mão esquerda, e o compasso terciário com a mão direita, atentando para que ambas as mãos iniciem as primeiras batidas sempre juntas. Muitos não conseguem acompanhar, porém os que o fazem, seguem apenas o polirritmo criado pela conjunção dos dois compassos, ao contrário de entender o que se passa com cada mão, distintamente.

Cada indivíduo realiza, involuntariamente, padrões rítmicos desde que nasce, e ainda que estes sejam irregulares em seu curso, constituem referenciais concretos das variações de temperamento em constante troca de informação com o mundo externo. A investigação e detecção de algumas dessas variações em seus estados mais latentes já

⁹⁷ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 173

⁹⁸ Cada uma das duas artérias que irrigam o pescoço e a cabeça, o ramo direito se origina no tronco braquiocefálico e o ramo esquerdo diretamente do arco aórtico. Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

significa um passo importante para a compreensão, por exemplo, durante uma coreografia, de um corpo que se desloca pelo espaço e conecta um ritmo externo à ele com seus pulsos internos, a fim de que pulsem juntos, corpo e música, desenvolvendo um movimento fluente.

Nesse sentido, a dança e a percussão na África traduzem essa interação entre corpo e ritmo claramente. Num documentário intitulado “Djembefola” (1982), produzido na Guiné, existe um exemplo relevante a esse respeito. O filme mostra o retorno de Mamady Keita – um dos grandes mestres da percussão na Guiné (Faixa 07) – à sua aldeia natal, depois de 26 anos afastado. Nesse percurso, Mamady reencontra os integrantes do Balé Nacional Djolibá, grupo com o qual excursionou durante 22 anos de sua carreira, por diversos continentes. Num determinado trecho, o percussionista executa seus solos extremamente vigorosos e de estilo único, enquanto vários bailarinos se revezam à sua frente em coreografias distintas. Com algum tempo de observação, percebemos que a interação entre o ritmo e o corpo tende a confundir os sentidos do espectador desacostumado. O som do djembê parece surgir do movimento do bailarino enquanto o percussionista é quem aparenta executar o balé. Esse estímulo mútuo convoca uma imagem coreográfica onde músico e bailarino ‘respiram’ juntos, no mesmo pulso, ora em fraseados extensos compreendidos internamente, ora em ‘breques’ sutis coordenados externamente por gestualidades precisas.

Esse ‘respirar’ junto entre músico e bailarino africanos talvez seja um indício da existência de um conhecimento, aquém da pele do corpo e além da pele do instrumento, que nos confunda, como na litografia⁹⁹ de Escher onde não percebemos seu início nem desfecho, mas sim o processo, o percurso, nos levando a perguntar: “*Quem desenha quem?*” Para Rodrigues,

*“o toque do instrumento (...) e a linguagem de movimentos que criam danças fundem-se em ações expositoras de um único percurso interno. Muitas vezes nos percebemos em meio às celebrações ouvindo o corpo e vendo o som.”*¹⁰⁰

⁹⁹ Dessiner (Desenhar), 1948, Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

¹⁰⁰ Rodrigues, Graziela E. F. *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: Processo de Formação*, p. 89

Em nosso caso, durante o ‘diálogo’ entre o percussionista e o bailarino poderíamos indagar: “*Quem toca quem?*” A pergunta, ao final da coreografia, permanece – sempre que revisito a performance – suspensa no ar, como a latência de uma pausa bem colocada, cabendo à imagem-sonora da Guiné responder o que as palavras não são capazes.



Dessiner – Max Escher



Criança guineana dança
ao som dos tambores

3.5 – Repetição: da decupagem do gesto à amnésia do movimento.

“Quando nada parece ajudar, eu vou e olho o cortador de pedras martelando sua rocha talvez cem vezes sem que nem uma só rachadura apareça. No entanto, na centésima primeira martelada, a pedra se abre em duas, e eu sei que não foi aquela a que consegui, mas todas as que vieram antes.”

Jacob Riis

*“Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo”*

Manoel de Barros



Para o ator, pedagogo e pai da mímica moderna, Étienne Decroux, a mímica era “*um retrato de trabalho*”. Com isto queria dizer que seu aperfeiçoamento dependia de dedicação extrema e treinamento disciplinado. Uma ação completa requeria um fracionamento gestual rigoroso, em que pudessem ser verificadas as qualidades de esforço do movimento em quaisquer dos momentos onde, por ventura, a ação se extinguisse. Fracionar a ação ou decupá-la era resultado de um exaustivo trabalho de experimentação em diversos matizes de força e duração amparados pela dinâmica da repetição.

Ao repetirmos nossas ações, seja na arte, seja na vida, apuramos sua execução emprestando à ela a qualidade necessária do movimento, nem mais, nem menos. Escovar os dentes, calçar um sapato, tocar um instrumento, saltar acrobaticamente; todas estas ações requerem uma contínua visita aos seus desdobramentos no espaço e no tempo para tornarem sua execução fluente, e conseqüentemente, precisa. Sobretudo nas artes do palco, onde representamos ações que não estão sujeitas aos nossos ânimos diários, mas sim aos da personagem.

No trabalho com a percussão, é a repetição o alimento íntimo do apuro técnico, em que cada compasso nos faz refletir melhor sobre as deficiências do compasso anterior. No trabalho com o corpo a repetição age da mesma maneira, pois constitui uma ação em si que deve ser praticada, como dita o seu significado, inúmeras vezes.

Assim como a ação disciplinada de Decroux, o trabalho de reprodução da ação conduz-nos ao que costumo chamar de ‘amnésia’ do movimento. O significado clássico da patologia em questão centra-se na perda de memória temporária ou permanente. Tirado de um treinamento com ritmos africanos a ocorrência desse conceito se dá quando

executamos dois ritmos distintos – uma polirritmia – ao mesmo tempo. Inicialmente, torna-se tarefa difícil demais canalizarmos toda nossa atenção aos dois ritmos, portanto, é preciso que elejamos apenas um e o repetamos até que ele passe a tornar-se parte de nós, como um sistema involuntário que realiza ações em nosso organismo sem que precisemos manter sua execução consciente. A ‘amnésia’ se instaura quando conseguimos conversar livremente, sobre qualquer assunto, principalmente aqueles que nos fazem utilizar a memória, ou seja, enquanto tocamos o ritmo, respondemos à várias questões relativas a acontecimentos passados: o que comemos no dia anterior, que roupa vestimos, a que horas acordamos. Esse tipo de internalização inconsciente se revela eficaz quando o ritmo permanece preciso, inalterável, enquanto respondemos às perguntas sem hesitação; quando esquecemos por alguns instantes do movimento repetitivo que está sendo executado com alguma parte de nosso corpo e temos nossa atenção liberta para outros tratos que a necessitam.

Da mesma maneira coordenamos outras ‘amnésias’ de movimento em nossa vida cotidiana, como ao dirigirmos um carro: enquanto usamos as marchas, equacionamos os pedais, posicionamos os retrovisores, trocamos de música e ainda conversamos com o passageiro ao nosso lado. Aos poucos, pela repetição dessas ações, nos familiarizamos com a execução e coordenamos melhor suas conduções.

A **independência** de cada uma das tarefas executadas no exemplo anterior é uma terminologia análoga à utilizada na música, em que tempos distintos são coordenados por partes diferentes do corpo do músico, criando uma fluência específica dessas unidades de coordenação rítmica.

Em uma linha progressiva de raciocínio, a fluência de um evento se dá ao custo da repetição exaustiva e disciplinada das independências próprias de cada fator (como vimos no item anterior), alicerçadas por equivalentes amnésias de movimento praticadas em separado, uma a uma, como na mímica de Decroux. O gesto fluente, na mímica, esconde as unidades menores de conscientização muscular, óssea e articulada do movimento, num

estudo dinâmico da ação. Decroux¹⁰¹ chama esse estudo de “*dinâmicas de ritmo*” ou “*dinamoritmo*”.



Decupagem: o mímico Etienne Decroux apanha uma flor no chão.

Vários estudiosos, no decorrer da prática do mímico francês procuraram definir o dinamoritmo, das quais destacamos duas interpretações:

*“(...) estudo da velocidade ou da lentidão do deslocamento de um órgão, do grau de intensidade da contração e relaxamento.”*¹⁰²

*“O dinamoritmo é a inter-relação de força, quantidade, duração e intensidade. Poderíamos, no entanto, defini-lo de uma outra maneira, menos técnica e talvez menos precisa (...), mas que pode ser mais estimulante para o ator: o dinamoritmo é a musicalidade ou a densidade musical do movimento.”*¹⁰³

As idéias de um corpo que produz uma musicalidade vêm de encontro com nossas inquietações na medida em que coloca o intérprete como um instrumento transformador do conceito rítmico tradicional, gerado pela teoria musical. Mesmo a música, de qualquer espécie, desprovida deste temperamento natural do corpo, produzida em estados apenas técnicos, virtuosísticos de criação e produção, converge-nos à apreciações enfadonhas do acontecimento artístico. Para Jourdain

¹⁰¹ Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 46

¹⁰² Corinne Soum *apud* Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 46

¹⁰³ Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 46

*“Um pianista que toca metronomicamente também se movimenta metronomicamente. Só vê-lo já nos adverte que nossos ouvidos seriam mais felizes em outro lugar.”*¹⁰⁴

Decroux sabia disso e procurava amenizar o caráter fragmentado do treinamento decupado cantando para seus alunos:

*“Com efeito, as aulas de Decroux eram todas cantadas. Para a execução dos exercícios, desde os ginásticos até os de expressão, ele cantava velhas canções populares francesas ou inglesas, cuja musicalidade determinava a dinâmica de ritmo dos movimentos.”*¹⁰⁵

Para Burnier, a repetição diária deste treinamento sonoro, trouxe, anos mais tarde, em um encontro com seu mestre, um regresso ao trabalho solfejado no corpo:

*“(Decroux)...cantou aquelas canções das quais minha memória já não se lembrava, mas que estavam ancoradas em meu corpo, em meus músculos.”*¹⁰⁶

Concluindo, acreditamos que a investigação (consciente) do ritmo, fruto de seu caráter instigativo (inconsciente), – e daí o título de nosso trabalho – a descoberta de um ritmo-em-vida, talvez seja um dos caminhos possíveis para tornar o ritmo um elemento puramente humano, concreto, de realização física diária, desmistificando-o de ocorrências ligadas apenas à fenomenologia musical e, portanto, cercado dos obstáculos teóricos de sua linguagem. Para Pitoëff,

*“O ritmo está em nós, é a base do sentimento e este, como a melodia, só ilumina. O ritmo é uma força que permite exprimir o inexprimível; força que nos permite por em ordem e no ritmo os movimentos secretos de nossa alma, os quais privados desse guia ficariam em estado de caos. (...) Para que o homem em cena possa descobrir o ritmo interior de sua alma, é preciso antes de mais nada que seu corpo seja iniciado no segredo do ritmo. (...) O corpo que ignorar o ritmo existente nele nunca poderá dirigir sua alma (...)”*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 195

¹⁰⁵ Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 46

¹⁰⁶ Burnier, Luis O. *A Arte de Ator*, p. 46

¹⁰⁷ George Pitoëff *apud* Aslan, Odette. *O Ator no Século XX*, p. 45

Capítulo 4 – Composição Cênica

Re-percussão dos fundamentos

“Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa.”

Claudiney Carrasco¹⁰⁸

Nesta parte do trabalho trataremos de analisar o espetáculo PRIMUS tendo como base os fundamentos discutidos ao longo dos capítulos 2 e 3 desta dissertação.

Estreado em outubro de 1999, PRIMUS representa um marco divisório em minha maneira (e acredito que do grupo Boa Companhia igualmente) de enxergar a arte cênica. Resultado de uma intersecção de linguagens mimetizadas durante sua confecção e execução, o espetáculo agregou ao seu curso o uso da percussão em cena e, mais do que isso, possibilitou-me um redimensionamento do conceito de *ritmo cênico*. Os questionamentos advindos dessa prática constituem alguns dos motivos que nos levaram a propor este projeto de mestrado.

Pois bem.

O espetáculo tem como ponto de partida o conto “Comunicado a uma Academia” do escritor tcheco Franz Kafka. Narrado em primeira pessoa pelo protagonista, “Pedro, o Vermelho”, apresenta ao leitor a trajetória de um macaco capturado na Costa do Ouro africana e trazido à civilização por caçadores. Ao ser entregue ao seu primeiro amestrador, Pedro percebe duas possíveis saídas: o jardim zoológico ou o *show business*. Escolhe a

¹⁰⁸ Carrasco, Claudiney R. *Sygkronos – A Formação da Poética Musical do Cinema*, São Paulo (Tese de Doutorado, ECA), 1998, p. 23

segunda e torna-se um astro famoso. Todo esse percurso ‘evolutivo’¹⁰⁹ é relatado à uma platéia repleta de cientistas.

Para o estudo e composição corporal do personagem protagonista utilizamos referenciais gravados (vídeos da National Geographic, estudos de etologia registrados em VHS), bem como textos e ensaios que circundam o universo comportamental dos macacos. Ainda que rascunhado, chegamos a uma primeira partitura de ações, uma espécie de tradução corporal resultante dos referenciais escolhidos, do próprio texto em que nos baseávamos para o processo criativo e daquilo que se intuía sobre a movimentação desses animais em questão. Num primeiro momento trabalhamos com a idéia de apenas experimentarmos o registro do macaco, personagem-narrador no conto de Kafka e ao qual acabamos por denominar de **1ª matriz corpórea**¹¹⁰.

Fazia-se necessário seu desenvolvimento, pois o estágio em que se encontrava havia sido alimentado, na sua maior parte, por referenciais visuais. O foco dos intérpretes, até então, estava direcionado para uma leitura visual, ‘espelhativa’ do comportamento primata, buscando reproduzir formas de locomoção e gestualidade.

Num segundo momento, gestos percutidos, grunhidos e vocalizações guturais¹¹¹ foram nossa primeira aproximação do universo sonoro dos macacos. O ‘ritmo da garganta’ bem como algumas séries de pancadas contra o peito constituíam-se como a percussão natural do corpo do macaco e começavam, nesse momento, a instaurar outra linguagem de comunicação entre o elenco iniciando, sobretudo, a modificação da matriz corpórea esboçada até aquele momento.

¹⁰⁹ A estética do espetáculo procura questionar os meandros dessa ‘evolução’ pela qual passa o personagem protagonista e metaforicamente, propõe a reflexão sobre o universo do artista em relação à mídia.

¹¹⁰ Chamo aqui de 1ª matriz, pois com o aprofundamento da pesquisa para a criação do espetáculo acabamos por desenvolver mais outras três matrizes corpóreas (Marinheiro, Homem Comum, Popstar) que somadas ao protagonista (Macaco) completavam uma escala evolutiva física em paralelo ao percurso, também evolutivo, da sonoridade da peça (a analisarmos no item 4 deste capítulo).

¹¹¹ Durante os laboratórios de criação, utilizávamos acentuações guturais somente com as vogais, umas seguidas das outras. **Gutural** adj. 2g.: Diz-se de som rouco, grave ou profundo que provém da garganta, de qualidade áspera. Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

4.1 – Há caso que casa

Em fevereiro de 1999, aprofundava meus estudos na área da percussão e por conta de uma mostra relacionada ao assunto, organizada pelo SESC e tendo João Carlos Dalgalarrondo como curador (que viria no futuro a ser meu professor e parceiro na realização da Mostra Internacional de Percussão ocorridas em 2000 e 2002), acabei por ter o contato iniciático com a percussão africana em uma das oficinas oferecidas, a qual também possibilitou meu encontro com os futuros integrantes do Zaouli¹¹², grupo que viria a ter como principal interesse o aprofundamento da pesquisa da linguagem percussiva africana.



Máscara Zaouli

No entremeio desse mesmo ano, que compreendia os ensaios dos dois grupos dos quais eu participava, sugeri um provável encontro de ambos, a fim de utilizar a pesquisa e execução sonora dos ritmos africanos como estímulo ao desenvolvimento do esboço da matriz corpórea.

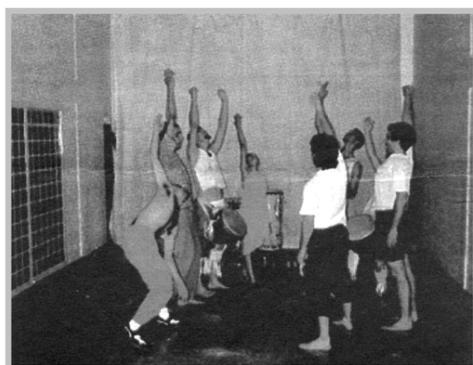
Esse laboratório foi filmado e fotografado, com o intuito de que, posteriormente, pudéssemos avaliar a validade da experimentação.

Já nos primeiros compassos dos ritmos africanos, pude notar (uma vez que nos vinte minutos iniciais do laboratório apenas toquei os ritmos) que o estímulo sonoro agregava ao deslocamento dos intérpretes uma outra qualidade física, como se o *habitat* daqueles animais tivesse sido trazido ao espaço de trabalho. Aos poucos foram somadas à essa qualidade física as acentuações guturais, que por sua vez, dialogavam com o ritmo tocado nos tambores. Em contrapartida, nós intérpretes, éramos estimulados à encontrar

¹¹² No continente africano, ZAOULI é o nome dado ao “Dançarino da Máscara Surpreendente”, da etnia Guro, na região de Zuenula, Costa do Marfim.

uma lacuna no compasso rítmico para inserir as vocalizações, trazendo ao esboço daquela matriz um novo traço de composição da personagem.

Pela primeira vez o cansaço, em virtude da pouca prática e das posições de locomoção dos macacos, parecia não incomodar. A sensação como espectador era de uma genuína alteração da percepção espaço-temporal, ou seja, a qualidade do movimento parecia perdurar por mais tempo que o habitual bem como a capacidade de visualização da atmosfera do comportamento símio parecia ter tido um ganho substancial para os intérpretes.



1º ensaio de PRIMUS com o uso da percussão africana – Boa Companhia e Grupo Zaouli (julho/99)

Quando inverti a execução e pus-me a trabalhar as posições e deslocamentos do macaco, constatei o que havia observado e, sobretudo, pude verificar que o cansaço que parecia se alojar nos primeiros minutos de realização dava lugar a uma excitação muscular causadora de uma frenética experimentação de saltos, enfrentamentos, grunhidos agudos e altos ainda maiores, que culminavam numa catarse de sonoridades e gestos. Em seguida havia um decréscimo na atividade que era retomada gradativamente até atingir o clímax novamente. Esse fluxo sempre mantinha a mesma dinâmica durante a execução de cada ritmo e trazia ao grupo uma sintonia de realização até então nunca experimentada desde o início dos ensaios.

A dinâmica energética ligada ao ritmo, se assim a podemos chamar, parecia ter conexões diretas com o teatro japonês, em especial ao trabalho de Motokyo Zeami (1363-1443), criador do teatro nô. Ao unir dois estilos de interpretação populares, o Sarugaku¹¹³ e o Dengaku¹¹⁴, Zeami percebeu dentre diversos padrões de interpretação uma estrutura rítmica denominada *jo-ha-kyu*¹¹⁵, a qual é descrita pelo ator e diretor Yoshi Oida da seguinte forma:

*“A palavra **jo** significa literalmente “começo” ou “abertura”, **ha** significa “intervalo” ou “desenvolvimento”, e **kyu** guarda o sentido de “rápido” ou “clímax”. Nessa estrutura começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro **jo-ha-kyu**. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou no ato sexual, em busca do orgasmo. Quase todo ritmo das atividades físicas tenderá a seguir esse padrão se deixadas à sua sorte. (...) **Jo-ha-kyu** é um ritmo que o corpo conhece e gosta. Não se trata de um padrão imposto.”*¹¹⁶

Ao citar o mesmo princípio rítmico, Barba acrescenta uma espécie de conflito, uma relação de opostos dentro do mesmo conceito ao argumentar que:

*“(…) a expressão **jo-ha-kyu** descreve as três fases nas quais cada ação executada por um ator ou dançarino está dividida. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (**jo** = deter); a segunda fase (**ha** = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (**kyu** = rapidez), quando culmina a ação. Liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência. No teatro clássico japonês, a frase rítmica **jo-ha-kyu** é relacionada não apenas com as ações do ator ou dançarino, mas também é parte de vários níveis de organização da representação.(…) Em todo caso, é essencial que os aprendizes de atores e dançarinos estejam familiarizados com o **jo-ha-kyu**, pois isto os ensina a incorporar o ritmo em seu trabalho desde o início de seu aprendizado.”*¹¹⁷

Analisando o laboratório que fizemos à época, percebi existir certa similaridade relativa ao postulado de Zeami, no que diz respeito à fluência das ações produzidas. Durante o trabalho com o estímulo rítmico africano, executávamos essa dinâmica inúmeras

¹¹³ “Música do Macaco”; uma forma popular de entretenimento, que se servia de brincadeiras, humor e acrobacia. Oida, Yoshi. *O Ator Invisível*, São Paulo, (Beca), 1992, p. 60

¹¹⁴ “Música do Campo”; tinha sua origem nas canções e danças que eram executadas como parte de um ritual agrícola. Oida, Yoshi. *O Ator Invisível*, São Paulo, (Beca), 1992, p. 60

¹¹⁵ Conceito citado no capítulo 2.9, ao abordamos o princípio de andamento.

¹¹⁶ Oida, Yoshi. *O Ator Invisível*, São Paulo, (Beca), 1992, p. 61

¹¹⁷ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*, pg. 214

vezes; no curso do mesmo ritmo proposto, muitas vezes sem variação, semelhante à um mantra (que conserva na repetição seu efeito catártico) gerador de uma espécie de transe, ora nos esquecíamos das dores nas mãos, coluna e nos pés (pelo desconforto do deslocamento), ora não nos atentávamos ao cansaço vocal. Conforme retornávamos a um andamento estável de movimentação, tendíamos a perceber, como um só corpo, quando iniciava o gradativo aumento da velocidade (andamento), e em sintonia ajustávamos o seu decréscimo, ou seja, o retorno gradual ao tempo estável. O tempo cronométrico (mecânico), da convivência cotidiana, ao dar lugar ao pulso trazido pelas batidas dos tambores, proporcionava a nós, intérpretes, um tempo mítico (orgânico) de realização: interna, geradora de um estado alterado de consciência que instigava a realização externa, ligada ao universo da peça, ao jogo com o outro e ao ritmo propriamente dito.

Posteriormente, ao examinarmos o material gravado em VHS, percebemos que a atividade física era ainda maior do que a suposta durante a realização do movimento. Em outras palavras, o salto qualitativo fora maior do que o esperado. Ao executarmos um pulo vertical, intuíamos realizar uma impulsão ‘x’; na verificação em vídeo, esta mesma impulsão revelava-se ‘3x’.

A partir deste momento os compassos africanos e seus desdobramentos passaram a fazer parte do aquecimento do grupo, bem como iniciava ali a inclusão, ainda tímida, de alguns períodos métricos como ilustração de algumas cenas. Cabia definir o uso de algum instrumento de percussão, e caso houvesse, qual seria.

4.2 – O quinto elemento

“O djembê se comunica com a água. Se comunica com a árvore. Com o fogo, com a montanha. E o djembê se comunica com os mortos.”

Mamady Keïta
djembêfolá guineano

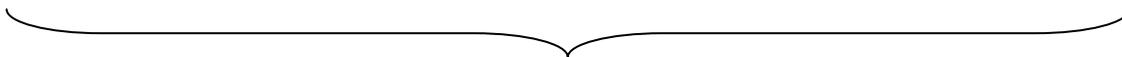
A grande dúvida em relação à utilização de um instrumento em cena era no que dizia respeito à sua funcionalidade sonora e ao mesmo tempo cênica. Era preciso um instrumento que tivesse uma versatilidade em sua sonoridade e que ao mesmo tempo também pudesse adequar-se ao universo poético descrito por Kafka. Depois de experimentarmos diversos instrumentos de percussão em alguns laboratórios, tais como ganzás, chocalhos, guizos e dununs, optamos por utilizar o mesmo instrumento – o djembê – trazido aos laboratórios pelos integrantes do grupo Zaouli, e do qual eu possuía certo domínio.

O djembê se adequava perfeitamente ao universo que trabalhávamos, por possuir uma versatilidade de timbres graves, médios e agudos, por ser de origem africana (como a do macaco capturado) e por possibilitar o deslocamento espacial durante sua execução, uma vez que preso à cintura proporcionava desde a postura ereta até a posição agachada apoiada nas mãos, própria dos macacos.

Após um ensaio aberto do espetáculo para convidados, entre eles o percussionista João Carlos Dalgalarondo que aprovou de imediato a escolha, encerramos a busca e agregamos definitivamente o mais novo integrante ao convívio da cena. O djembê era naquele momento o ‘eco’ perfeito do personagem criado por Kafka, presentificado na figura de um macaco capturado: um tambor rústico cavado num tronco inteiriço de madeira, coberto por pele animal (geralmente de cabra) e amarrado com cordas que lhe conferem o timbre característico. Genuinamente, por meio do toque na pele, o djembê representava a voz do animal, a voz do primitivo, o grito primal.

Para os grandes mestres do djembê na África, tocar o djembê ou qualquer instrumento construído a partir de elementos oriundos da natureza nada significa se não existe intrínseco a ele uma consciência relativa ao sacrifício: do animal que doa a pele, da árvore que doa o tronco, do músico que dá sentido a esses materiais transformando-os em ritmo:

| | Forma Bruta | Matéria-Prima | Emissor (fonte) | |
|-----------------|--------------------|----------------------|------------------------|----------------|
| Natureza | árvore | madeira | corpo | Cultura |
| | animal | pele | voz | |
| | homem | ação | sentido | |



R I T M O

Este **sacrifício** nada mais é do que o resultado (de certa maneira etimológico) do **sagrado ofício** de construção do instrumento. Para o percussionista africano, a escolha da árvore, o tempo de preparo do corpo e da pele do instrumento, a espera pela secagem do tronco escavado e da pele molhada, sua amarração e afinação estão diretamente ligados a um ritual de passagem, momento em que o conhecimento unifica Vida e Arte num único objeto.

Wisnik ratifica nosso raciocínio ao descrever o aspecto ritualístico advindo da construção dos instrumentos:

“Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima).”¹¹⁸

Ao trazermos aquele instrumento para a cena, percebíamos que essa atitude significava mais do que tocar um instrumento que sonorizasse a cena, como eu já o fizera nas aulas da dança e do teatro. Cada vez mais o djembê ganhava ‘corpo’, ‘voz’ própria e já não cabia mais a nós decidir sobre o seu aproveitamento ou descarte. A cena dependia dele

¹¹⁸ Wisnik, José M. *O Som e o Sentido*, p. 35

e vice-versa; estavam ligados a um imaginário sonoro coletivo que ampliava a força já existente no texto de Kafka, sublinhando igualmente para nós, intérpretes, as possibilidades advindas do seu uso.

Há algum tempo, durante a pesquisa sobre processos criativos a partir de estímulos externos, assisti a um documentário sobre a produção e realização do filme “Amadeus”, de 1981, dirigido pelo tcheco Milos Forman. O filme narra sob a ótica de um compositor da corte – Antônio Salieri – a inveja por ele vivida, decorrente da habilidade do prodígio Mozart e sua ascensão na Viena do século XVI. Forman afirma a certa altura do documentário a dificuldade em retratar a imensa obra de Mozart e a árdua tarefa de priorizar certos trechos de sua música e ter de descartar tantos outros. Revela que durante o processo de pré-produção, quando da elaboração do roteiro adaptado, percebe a necessidade de alçar a música de Mozart à condição de personagem narrativo, descartando sua funcionalidade apenas como ambientação do enredo.

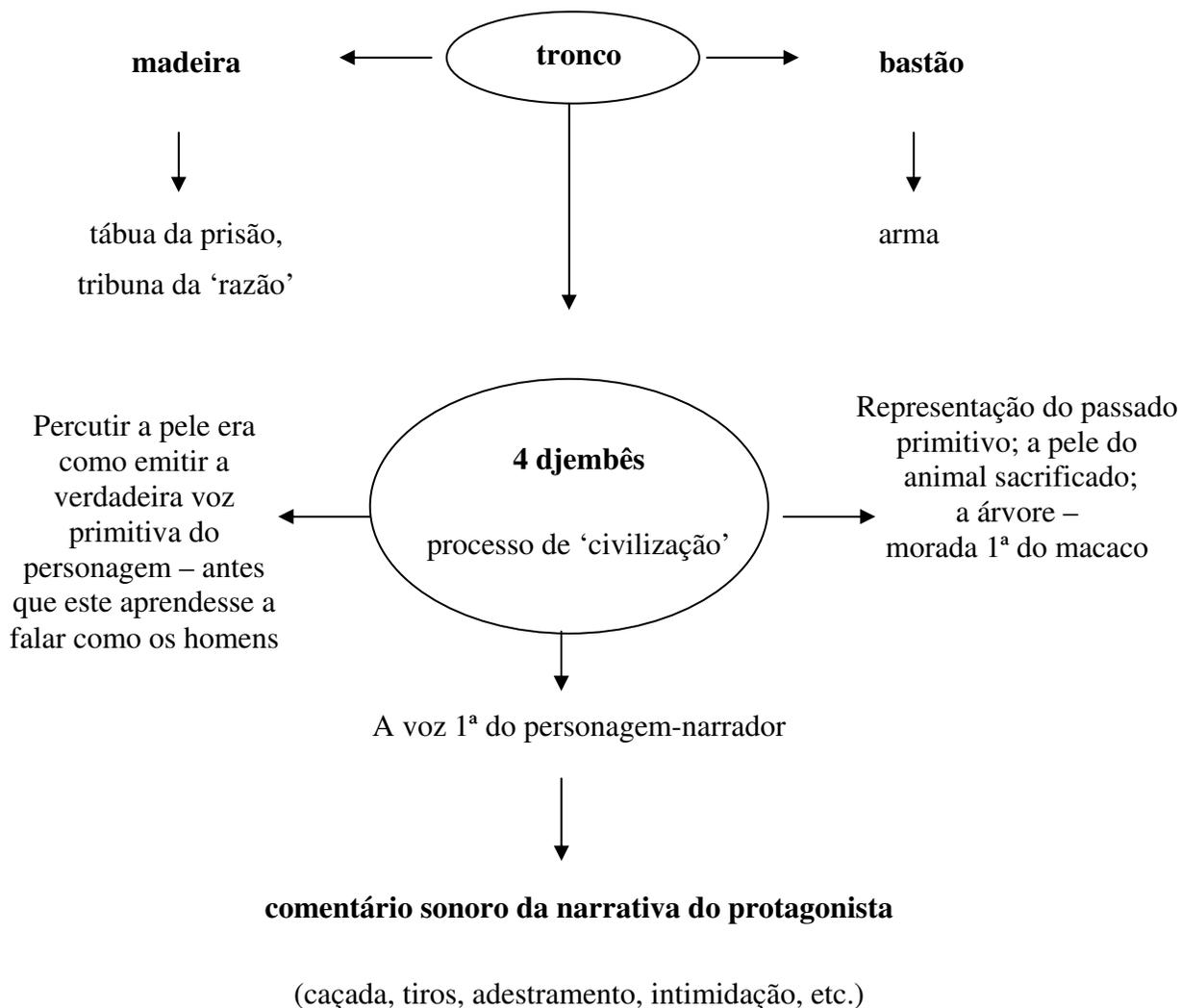
Acreditamos que a percussão, e principalmente, a ‘voz’ do djembê em PRIMUS pode ser caracterizada como uma opção similar ao processo de construção cinematográfica do exemplo acima, guardadas as devidas proporções quanto à dimensão dos projetos e obviamente, da diferença das linguagens. Se analisarmos a cenografia do espetáculo, verificaremos uma opção metafórica no uso de alguns objetos cênicos indicada pela direção e executada pelos intérpretes:

- **intérpretes** ➤ 4 matrizes corpóreas ➤ personagens¹¹⁹
- **caixas** ➤ tribunas da academia ➤ jaulas ➤ pódio
- **bastões** ➤ grades das jaulas ➤ armas ➤ pedestais com microfones

Além de seu uso como instrumento de percussão permeando toda a peça, o djembê nos parece ter sido o responsável pela criação de uma atmosfera cênica, um estímulo que

¹¹⁹ Cada matriz corpórea é representada pelos intérpretes, ora simultaneamente, ora individualmente, num recurso utilizado no meio teatral conhecido como “Curinga”.

viria a ditar uma dinâmica própria do espetáculo. Adicionar o djembê à cena, que a princípio parecia uma dificuldade, passou a ser um recurso recorrente, que posteriormente viria tornar o instrumento mais do que um elemento de cena, mas também uma metáfora sonora ligada à África. Desse modo, o instrumento africano constituiu um objeto de cena igualmente representativo de uma semiologia particular:



Barba cita o mesmo procedimento de aproximação de seu grupo (Odin Teatret) com os instrumentos musicais na proclamação da cena e de seus personagens:

*“Em 1972 (...) entraram em nosso teatro os primeiros instrumentos musicais, mas sem que nossos atores soubessem tocá-los. Tentamos utilizá-los sem seguir leis específicas de linguagem musical preestabelecida, porém seguindo dois caminhos particulares. O primeiro caminho: transformar o instrumento em uma voz, tentar fazê-lo ‘falar’, fazê-lo emitir um discurso controlado, lírico, pedante ou sentimental. (...) Num exercício vocal deste período, um ator usava um instrumento musical como voz, fazendo-o falar, enquanto outro ator usava sua própria voz como **instrumento musical**, para acompanhar, melodicamente, com sonoridade e de forma precisa, as ‘palavras’ e ‘frases’ do instrumento. O segundo caminho: teatralizar a música, ou seja, a ação de tocar e seu resultado sonoro. Tocar – usar um instrumento musical – não se reduz para o ator a emitir somente música. O instrumento musical se transforma num acessório, numa parte de seu corpo, de sua **persona**, numa prótese ou num novo membro do corpo, um elemento teatral extremamente importante na composição visual, ou seja, na composição das ações e das reações cênicas.”*¹²⁰

Lembro-me que tornar o instrumento parte do acontecimento cênico – teatralizá-lo – fazia parte das indicações da direção e essa opção era para nós extremamente difícil, na medida em que não nos sentíamos confortáveis tanto em relação à percussão africana quanto no domínio do movimento do macaco. Atentamos-nos em trabalhar as partituras em separado, a fim de adquirir segurança em suas práticas e uni-las posteriormente, em improviso, sob uma perspectiva de decisão mais apurada.

Trabalhar com a percussão (essencialmente rítmica e sem muitas limitações melódico/harmônicas) trazia-nos uma justa e precisa qualidade do movimento, ligada ao fundamento proferido por Laban referente ao padrão de movimento Fluência (ver **Capítulo 3.1**).

Ao fazer uso dos instrumentos como elementos de teatralização da cena, Barba comenta, depois de várias experimentações melódico/harmônicas, a opção em centrar os estudos numa ênfase rítmica advinda da percussão:

“Quando fomos, em 1974, a Carpignano (...) continuamos trabalhando com instrumentos musicais, tentando superar nossos limites: não saber tocar corretamente. Concentramo-nos no que para nós era mais acessível: o ritmo. Naquele período, nosso treinamento era acompanhado pelo ritmo de instrumentos de percussão. Neste trabalho sobre o ritmo, queríamos desenvolver ainda mais a possibilidade de transformar o instrumento musical em acessório cênico, teatralizá-lo, transformá-lo em parte integrante da ação dramática do ator.

¹²⁰ Barba, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*, Campinas, (Ed. UNICAMP), 1991, p. 79 (grifos do autor)

*Um exemplo é o tambor de Iben em **O Livro das Danças**, espetáculo que mostra claramente todos os traços de nossa busca. Este trabalho sobre o ritmo nos fez encontrar algumas dificuldades muito frutíferas: como entrelaçar a acentuação da música com os acentos enérgicos das ações dos atores. É exatamente sobre este princípio que se baseiam todas as formas de teatro oriental, nas quais as ações do ator estão em precisa concomitância com o ritmo da música: os acentos musicais sublinham, reforçam e ampliam os acentos das ações dos atores (...) Em nível de efeito dramático, o ritmo preciso fazia ressaltar as ações do ator obrigando-o todo o tempo a uma precisão extrema. Daí o uso do ritmo como disciplina, rigor.”¹²¹*



“Teatralização” do instrumento.
Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret).
“**O Livro das Danças**”
Itália, 1974



Else Marie Laukvik (Odin Teatret) utiliza simbolicamente um pandeiro de tarantella como chapéu. – “**O Livro das Danças**”
Lima, Peru, 1978

Nesse sentido acreditamos que o djembê, além de sua função natural como instrumento, eleva-se a uma condição de ‘narrador rítmico/sonoro’ do espetáculo PRIMUS, assim como a música de Mozart acompanha sua própria narrativa. Somada à sua utilização concreta durante o espetáculo, e não como trilha sonora pré-gravada, estamos convencidos de que possa haver uma analogia, ainda que proporcional, ao relato de Milos Forman, em “Amadeus”.

¹²¹ Barba, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*, p. 80

4.3 – Metrônomo Sapiens: sintonizando o senso rítmico

Nos períodos de ensaio, havíamos ganho uma dinâmica de trabalho em certo ponto sustentada por uma dinâmica rítmica. Previamente ao espetáculo, durante o aquecimento, procurávamos fazer exercícios preparatórios para as linguagens que utilizávamos em cena: capoeira, acrobacia, malabarismo, sapateado, percussão africana e canto. Tínhamos um período de 3 horas diárias de ensaio, divididos aproximadamente da seguinte maneira: cerca de 40 minutos destinados para o aquecimento corporal (alongamentos e aquecimento muscular); 10 minutos para exercícios de acrobacia ou capoeira (variando-os pela semana); 20 minutos para a percussão e 30 minutos para aquecimento vocal e ensaio das músicas. O restante do tempo era destinado ao ensaio geral do espetáculo e apontamentos finais da direção.

Desde o primeiro encontro com o grupo Zaouli, e também por experiência própria, procurávamos, durante o trabalho com a percussão, exercitar uma prática comum aos músicos que elegem a percussão africana como objetivo: a roda de djembê. Durante os 20 minutos destinados à percussão, por muitas vezes nos utilizávamos da roda para aprimorarmos alguns ritmos, visando um ganho na autonomia da execução e também uma ‘limpeza’ relacionada às posturas mais adequadas das mãos, revelando assim timbres diferenciados uns dos outros.

Na medida em que nos sentíamos mais confortáveis em relação à prática dos ritmos, parecia ao mesmo tempo, pouco necessário o uso da palavra para o início da roda bem como de seu desenvolvimento em convenções rítmicas. A linguagem utilizada então era igualmente sonora, mas a palavra era o ruído produzido entre o choque das mãos com a pele, sinalizando a chamada inicial (clichê) para a abertura da roda.

Esse treino constante, diário, parecia contaminar todo o aquecimento prévio, anterior ao ensaio da peça, proporcionando uma ordenação temporal mais apurada e uma alternância dos exercícios de alongamento e aquecimento, em similaridade ao treino da percussão, quanto à repetição intervalada dos ritmos praticados.

Existia a possibilidade de estarmos criando uma conduta rítmica de trabalho, fortemente influenciada pela roda de djembê, pelos ritmos em si? Até que ponto o

reconhecimento da consciência rítmica organizava outras etapas de preparação do trabalho dos intérpretes?

O que me fez refletir a esse respeito foi o modo como organizávamos os exercícios em cada etapa de preparação. Ao menos para mim, havia uma percepção clara do tempo destinado a um exercício, de um dia a outro. Não nos tornávamos escravos de um pêndulo cerebral, tampouco éramos ‘britânicos’ no uso do tempo de ensaio, com início e fim sempre precisos. O que me inquietava era a possibilidade de surgimento de um senso temporal aparente, até mais presente durante o ensaio geral do espetáculo, no qual parecíamos intuir sobre sua duração. Questionamentos que não encontraram resposta, mas que propuseram inquietações práticas: a partir de um determinado período, relatávamos entre nós, ao fim de cada apresentação, como havia sido o espetáculo, a impressão de cada intérprete.

Em espetáculos que se utilizam de várias linguagens, simultaneamente, faz-se necessário encontrar pontos de transição que conduzam as cenas à uma fluência natural. Nesse sentido, ficava evidente para cada intérprete os momentos em que o ritmo da peça estava afetado em seu andamento, e esse palpite parecia ser o resultado do trabalho cada vez mais apurado com o ritmo. Em outras palavras, se percebíamos uma quebra no ritmo do espetáculo, ao menos seu ritmo estava sendo percebido.

Os questionamentos a que chegávamos traziam reflexões que me parecem interessantes quando anexadas ao tema de nossa pesquisa. O primeiro questionamento era relativo ao **senso comum** de que o espetáculo havia sido realizado ora num tempo vigoroso, condizente com nossas pretensões, ora num tempo dilatado, lento, oposto ao nosso desejo. A questão aí era a de estarmos percebendo, como coletivo, o andamento de um trabalho durante a sua realização; uma **impressão rítmica** concordante.

A segunda conclusão por nós experimentada era relacionada a esta mesma impressão, porém em desacordo, para cada intérprete, ou grupo de intérpretes. Enquanto alguns alegavam ter percebido um vigor rítmico, outros discordavam e relatavam ter percebido exatamente o contrário. Qual impressão seria a mais correta em meio a tantas opiniões? A solução que me ocorreu dessa experiência foi a de investigar se o resultado da

dinâmica rítmica do espetáculo poderia estar diretamente relacionado a dois momentos complementares e específicos do acontecimento cênico:

a) o momento anterior à sua realização, em que o intérprete procura desnudar-se de um ritmo cotidiano para vestir outro, perceber outra pulsação, não mais sua, mas de um novo personagem, de um novo espetáculo a ser executado, em um outro dia, para uma nova platéia, em um outro lugar.

b) outro relativo ao acontecimento cênico em si, gerado pelos corpos dos intérpretes, ‘metrônimos’ independentes, em busca da afinação necessária a uma impressão rítmica adequada a um outro dia, para uma nova platéia, em um outro lugar.

Para ilustrar primeiramente a questão “a”, buscamos as colocações de Stanislavski, que apontam algumas possibilidades:

*“Nos bastidores, pouco antes do início de uma peça, muitas vezes ouvimos dizer: hoje não precisamos nos preocupar com o espetáculo, pois fulano vai representar. O que quererão dizer com isso? Isso quer dizer que até mesmo um ou dois atores podem atrair todos os demais e a peça toda com eles. Pelo menos era assim que acontecia. Diz a tradição que os nossos grandes antecessores, Schchepkin, Sadovski, Shumski, Samarin, sempre chegavam aos bastidores muito antes de entrarem em cena, para terem bastante tempo de captar o andamento da representação que estava se efetuando. É esse um dos motivos pelos quais, ao entrarem em cena, traziam para ela uma certa vivacidade, veracidade e davam a nota certa para a peça e os papéis que representavam. Não pode haver dúvida de que o conseguiam não só porque eram grandes artistas que haviam preparado cuidadosamente as suas entradas, mas também porque eram conscientes ou, intuitivamente, sensíveis ao tempo-ritmo e o utilizavam a seu modo. É claro que guardavam na memória uma noção do andamento rápido ou lento, da medida rítmica da ação de cada cena e da peça em geral. Ou então é também possível que cada vez recomçassem a descobrir o tempo-ritmo da representação, ficando longo tempo sentados na coxia antes de entrarem em cena, acompanhando de perto o que se passava no palco. Desse modo se afinavam, consciente ou inconscientemente, com o tempo-ritmo.”*¹²²

A cada apresentação; para platéias jovens e conseqüentemente eufóricas; para uma audiência de meia-idade, mais comportada em suas manifestações; procurávamos estar prontos para o aquecimento cerca de duas horas antes do espetáculo, como nos ensaios na sede do grupo, numa concentração que consistia na preparação dos figurinos e na colocação dos mesmos em cena, na verificação da contra-regragem, no reconhecimento do espaço pelo corpo e pela voz, no aquecimento corporal e vocal. Procurávamos estar mais

¹²² Stanislavski, Constantin. *A Construção da Personagem*, p. 240/241

atentos ao andamento das coisas que precediam a realização da peça. Esse ritual, sagrado e gradativo, proporcionava uma crescente segurança quanto à performance a ser realizada, porém esse procedimento não eliminava a realização de apresentações em desacordo com o pretendido, opostas ao nível de preparação ocorrida antes do espetáculo.

Conseguíamos perceber que a unanimidade quanto à impressão rítmica produzida durante o espetáculo era para nós cada vez mais freqüente, e esta mesma impressão era derivada de um senso rítmico instaurado ainda quando o público estava em casa e o intérprete no teatro (sua residência de trabalho). Na contramão dessa sintonia estava o efeito rítmico, igualmente instaurado por nós, que o espetáculo imprimia na platéia, gerador de reações (coletivas) adversas ao nosso estímulo cênico/rítmico.

A quantidade de público bem como a presença de novas platéias, diferenciadas em sua essência, era nossa matéria-prima de trabalho a cada noite: ora solícita em momentos chave, preenchidos por gargalhadas ou aplausos em resposta a uma vigorosa partitura rítmica; ora desinteressada nos mesmos momentos.

Apesar de termos consciência desse diálogo a realizar-se com a platéia e da necessidade de reinventá-lo toda noite, tínhamos a intuição de estarmos realizando apenas cenas, fragmentadas, sem encadeamento rítmico necessário, com transições confusas, quebrando um fluxo natural da mensagem a ser comunicada. Parafraseando o texto de Shakespeare, nos sentíamos como “*joguetes do destino*” nas mãos de uma platéia desconhecida. Tínhamos poucos minutos para conhecer o público intimamente e reverter, se preciso, o jogo a nosso favor.

Com a repetição das apresentações, o ritmo impresso durante o espetáculo (nas imagens, na movimentação, na percussão, no texto, nas músicas, etc.) ganhava uma dinâmica própria e nos dava referenciais precisos. À medida que nos tornávamos mais confortáveis nas execuções das linguagens, o espetáculo ganhava sua fluência natural e conseguíamos estabelecer com o público um diálogo mais imediato.

Lição conquistada no aprendizado dos ritmos pelo corpo durante o trabalho com a percussão, por vezes fazíamos uso da ‘amnésia’ do movimento: esquecendo-se de uma ação e de seu conseqüente pulso, a fim de direcionar parte da atenção a outro segmento da peça.

A preocupação de ‘quando fazer o quê’, decorrente de uma insegurança natural das primeiras apresentações, dava lugar ao ‘fazendo’ da cena, fruto da repetição dos ensaios e da peça propriamente dita, trazendo-nos um domínio rítmico do público e da cena um pouco mais eficazes.

Ainda assim isso não nos eximia, e não nos exime até hoje de uma apresentação insatisfatória. Perceber o *timing*¹²³ da cena e do espetáculo é, para nós, uma investigação sensível, que caminha entre o domínio técnico e a energia-em-tempo, e da qual necessitamos uma pesquisa mais aprofundada. Frequentemente ouvimos indicações sobre o ‘tempo da comédia’, em que a pergunta (piada, *gag*) do intérprete dialoga alternada à resposta (gargalhada) do público. Esse constante compasso de tempo e contratempo requer um treino sistematizado, assim como a densidade exigida pelo ‘tempo do drama’, em outras combinações de pergunta/resposta.

Completando o raciocínio acima, ainda relacionando-o com a questão “a”, Stanislavski alerta, pela voz do diretor Tórstsov aos seus alunos:

*“Vocês também devem se esforçar por serem o artista capaz de **contagiar** o elenco inteiro com o tempo-ritmo adequado.”*¹²⁴

O ‘contágio’ à que ele se refere, se assemelha à contaminação proposta por Artaud e sua ‘peste teatral’¹²⁵, e nos faz refletir sobre a capacidade de transformação do espetáculo propagado por um único intérprete, apto a disseminar um ‘vírus’ rítmico que ajuste o espetáculo ao vigor de que ele necessita. Sabemos da importância dessa função para o espetáculo, mas também sabemos o quanto essa conscientização continua distante do ideal enunciado por Stanislavski no começo do século passado (vide citação de abertura do

¹²³ Sensibilidade para o momento propício de realizar ou de perceber a ocorrência de algo, ou senso de oportunidade quanto à duração de um processo, uma ação etc. Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

¹²⁴ Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, p. 241

¹²⁵ Artaud faz uma analogia entre o teatro e a peste negra que assolou a Europa entre os séculos XIV e XVII. Em sua metafórica visão, empresta da peste suas derivações sociais e religiosas, públicas e privadas, e as sobrepõe a um necessário impacto que o teatro deveria suscitar. Diz ele: “*Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.*” Artaud, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, São Paulo, (Max Limonad), 1985, p.27

capítulo 2), fato que nos valem para ressaltar a importância de um aprendizado rítmico disciplinado.

A roda de djembê encerra em si uma prática que busca trazer esse efeito contagiante do ritmo: sempre que um integrante executa qualquer ritmo sem vigor, apenas mecanicamente, o andamento tende a criar estagnação e é aí que entra o trabalho de percepção/impressão rítmica. O mesmo problema acontece quando um integrante executa o ritmo sob influência da ansiedade e acelera-o antes do momento adequado. Geralmente o ritmo, na percussão africana, é pensado sempre para ‘frente’, com a intenção de que não esteja apenas acomodado no pulso. O djembê líder, ao identificar o ritmo destoante, tem como função reconduzi-lo, por meio do próprio ritmo, ao andamento adequado, ‘puxando’ o ritmo à frente, quando acomodado, ‘freando’ sua execução, quando acelerado. Sem o uso da palavra, é o som que desvenda aos demais integrantes o retorno aos ‘trilhos’.

Stanislavski relata ainda uma experiência pessoal, quando dirigia uma ópera com grandes chances de sucumbir, e em que seriam necessários atores experientes para papéis complexos e de grande dramaticidade. Na contramão de sua expectativa, o resultado revelara-se surpreendente, por todos possuírem certo domínio do tempo-ritmo, como músicos e cantores que eram. Segundo ele, o tempo-ritmo auxiliara os cantores, *“cuja psicotécnica ainda não era muito avançada, a terem uma percepção e domínio verdadeiros dos aspectos interiores de seus papéis.”*¹²⁶

Retomando as inquietações que deram origem a esses desdobramentos e procurando ilustrar a questão “b”, nos debruçamos novamente sobre as considerações de Stanislavski, quando o mesmo compara a referência rítmica existente para as peças musicais e para as peças teatrais, procurando demonstrar a dificuldade do ator em manter-se fiel ao tempo-ritmo de uma encenação. Ele diz:

“Sorte tem os músicos, os cantores, os dançarinos! Eles têm metrônimos, regentes de orquestra e de coro! Seus problemas de tempo-ritmo já estão resolvidos. Até certo ponto está garantida a exatidão de sua execução musical, isto é, ela está determinada, do ponto de vista do compasso e ritmo certos. Estas coisas estão registradas nas suas partituras musicais e são sempre reguladas pelos regentes. Já para nós atores, o caso é diferente! Só na forma versificada é que se estuda cuidadosamente a medida. Quanto ao resto, não contamos com

¹²⁶ Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, p. 240

*leis, nem metrônomos, nem notas, nem partituras impressas, nem regentes. É por isso que a mesmíssima peça pode ser representada, em ocasiões diferentes, com tempos e ritmos completamente diversos em cada uma dessas ocasiões! Nós atores não podemos recorrer a nenhum auxílio nessa questão do tempo-ritmo e no entanto precisamos muitíssimo de socorro!”*¹²⁷

Concordamos com Stanislavski quanto à difícil tarefa do ator em diagnosticar o tempo-ritmo adequado, a cada apresentação. A criação do espetáculo PRIMUS, com suas linguagens por vezes trabalhadas justapostas numa mesma ação, serviu para demonstrar-nos uma necessidade latente pela consciência e sintonia rítmica.

Julgamos serem importantes aliadas na verificação do ‘pulso’ do espetáculo as referências sonoro-imagéticas, e como um apoio para o intérprete, podem auxiliá-lo na retomada de uma dinâmica rítmica perdida. Acrescente-se a esses referenciais externos uma noção interna do intérprete, em que ele ajuste o andamento necessário da personagem na sua relação com a cena e não estaremos sujeitos a um único parâmetro de percepção rítmica.

Como explica o encenador russo, existe considerável discrepância entre o ofício do ator em comparação àqueles profissionais que se utilizam exclusivamente da música como referencial de atuação. Como solucionar o problema? Como oferecer uma ferramenta útil e capaz de trazer um direcionamento seguro a quem necessita de fluência durante a performance, pois não é esta mesma fluência filha dileta do ritmo?

O próprio Stanislavski sugere um caminho ao proferir que

*“A melhor saída, numa situação dessas é aprender a sentir o tempo-ritmo, como fazem os bons regentes de orquestra. Diga-lhes qualquer índice de velocidade do metrônomo e eles são capazes de regê-lo. Se ao menos houvessem alguns atores dotados de um senso de tempo-ritmo tão absoluto como o dos regentes! Imaginem só o que se poderia obter deles!”*¹²⁸

Acreditamos que uma saída possível a esta instauração sensorial do tempo-ritmo seja a percussão, intrínseca ao ritmo, independente de um conhecimento musical mais apurado (ligado à melodia ou à harmonia), mas que, no entanto, é a base de sustentação de qualquer música existente. Ligado à percussão, além da aproximação com a percepção

¹²⁷ Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, p. 237/238

¹²⁸ Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, p. 239

rítmica, está o aprendizado de um instrumento, ou de uma variedade deles, o(s) qual(is) oferece(m) grandes possibilidades de utilização, tanto cênica quanto sonora, conforme a necessidade de cada espetáculo.

Para o protagonista de nosso espetáculo, Pedro, o Vermelho, o caminho encontrado para a sobrevivência está na busca de outro tempo-ritmo:

*“Não me atraía a idéia de imitar os seres humanos. Se os imitei foi porque procurava uma saída.”*¹²⁹

Para Dalcroze, a saída está no corpo, como instrumento vivo capaz de subsidiar-se ritmicamente:

*“Um dia o corpo não necessitará mais de auxílio de instrumentos que lhe ditem seus ritmos porque todos os ritmos estarão nele e se exprimirão em movimentos e posturas com naturalidade”*¹³⁰

Já para Stanislavski, com o qual concordamos, a saída também está nos corpos dos seres humanos, ou melhor, na essência de todos eles: a música.

4.4 – Evoluindo com a bateria

“Modernizar o passado é uma evolução musical / Cadê as notas que estavam aqui / Não preciso delas / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos (...)”

Chico Science

¹²⁹ Kafka, Franz. *Comunicado para uma Academia in Ênio Silveira, Franz Kafka: Contos, Fábulas e Aforismos*, Rio de Janeiro, (Civ. Bras.), 1993, p. 64

¹³⁰ Emile Jacques Dalcroze in Aslan, Odette. *O Ator no Século XX*, p. 44

O percurso evolutivo por que passa o personagem principal da obra de Kafka também é pontuado em PRIMUS por uma evolução da trajetória musical.

Conforme ressaltamos no início deste capítulo, o espetáculo busca justamente questionar os meandros e méritos dessa evolução, em que o homem civilizado e tecnológico parece distanciar-se de um ideal de inteligência, retornando a estágios de comportamento equivalentes ou inferiores aos do animal, o qual julga irracional e rudimentar. Nesse mesmo sentido, oferecemos ao espectador diversas possibilidades de reconhecimento vocal e musical, as quais buscam expor um pensamento sobre a transformação operada nestas duas linguagens, como reflexos de uma suposta evolução.

Ao longo da peça percebemos uma ‘evolução’ musical decupada em dois segmentos: a musicalidade da voz (como fala e como canto) e o refinamento da percussão.

Ao analisarmos as quatro matrizes corpóreas, verificamos uma paulatina evolução musical, denotativa de uma gradação feita tanto no âmbito vocal quanto percussivo. Na tabela abaixo descrevemos estes exemplos:

| MATRIZES | ‘INSTRUMENTOS’ | RÍTMICA |
|----------------------|---------------------------------|---|
| Macaco | Voz Corpo Djembê | Vocalização Gutural / Cântico africano Pancadas no Peito Cانبomblé / Africana |
| Homem Rústico | Voz / Corpo / Caixas de madeira | Africana / Funk Carioca |
| Homem Comum | Voz Corpo Djembê | Canto popular Metrônomo / Objetos esquecidos Rap |
| Pop Star | Voz Sapatos | Canto lírico Jazz/Sapateado |

A percussão africana, portanto, evolui ora como metáfora sonora de um tambor primitivo, ora como polirritmia refinada – a roda de djembê.

Desse modo acreditamos existir uma relação análoga das transições evolutivas das matrizes, das vozes, do canto e da música de PRIMUS num sentido semelhante aos efetuados pelo metro e pelo fraseado na ocorrência rítmica.

Permita-me explicar melhor essa idéia. Como vimos no capítulo 2, metro e fraseado estão ligados numa estrutura rítmica, apesar de terem desempenhos distintos. Para Jourdain

“Em contraste com os blocos de construção pequenos e um tanto quadrados do metro, o fraseado assume qualquer forma e tamanho. Metro é tijolo; fraseado, concreto despejado.”
131

Pois bem, quando tratamos do percurso musical evolutivo das matrizes corpóreas, vemos adicionados ao seu curso uma transição que se inicia nas vocalizações guturais, pancadas no peito, ritmos quadrados (regularidade métrica) e que aos poucos ganha ‘corpo’ no canto lírico, na polirritmia e no sapateado (fluência do fraseado). Não queremos dizer com isso que um modelo seja melhor¹³² ou mais ‘evoluído’ que outro. Lembre-se que optamos por utilizar a percussão num sentido de sua completude musical (vide capítulo 2.7). Portanto, ousar dizer que a percussão africana é apenas primitiva seria incorreto, um equívoco primário. Da mesma maneira, afirmar que a música tida como erudita pode ser apreciada apenas por cérebros igualmente eruditos pode constituir um engano infrutífero. Apenas optamos em utilizar modelos que serviriam de ilustração do adestramento cultural por que passava o macaco capturado. E para tanto, os princípios do metro e do fraseado nos parecem compor uma analogia instigante como análise desta evolução.

Numa outra linha de pensamento, igualmente evolutiva, no processo de transformação do espetáculo, gostaríamos de ressaltar o papel da música e da cena como fatores de retroalimentação criativa da peça PRIMUS. O trabalho da Boa Companhia desde a sua fundação tem sido centrado, como havíamos dito, na pesquisa de uma linguagem cênica a partir do trabalho do ator. Para tanto, sempre que iniciamos um novo processo de montagem, temos como diretriz primeira a ‘lapidação’ do texto no corpo. Desse modo, muitas vezes, uma música, um pequeno pedaço de pano, uma frase do texto, ou até todos

¹³¹ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 176

¹³² Discorreremos mais sobre este assunto quando tratarmos das “guerras de ritmo”, item participante do Apêndice 1.

eles juntos podem servir de estofos para que o corpo encontre um sentido direcionado ao universo pesquisado. Em PRIMUS, música e cena evoluíram mutuamente. A tabela anterior relaciona algumas dessas cooperações sem explicitar a origem do estímulo. Houve casos em que a cena pedia o reforço proporcionado pela música; em contrapartida, músicas que eram experimentadas em laboratórios de improvisação acabaram por ser determinantes na criação e manutenção das cenas. Por exemplo:

| Cenas preenchidas pela música, percussão ou canto | |
|--|--|
| CENA XIV: “Os Macacos procuram uma saída.” | Canto africano (Senzenina) (Faixa 08) |
| CENA XV: “A liberdade e a saída.” | Percussão Africana (Faixa 09) |
| CENA XVIII: “Pedro é uma estrela do show-business.” | Sapateado |

| Músicas que geraram cenas | |
|----------------------------------|---|
| Selva (Faixa 10) | CENA I: “Macaco bebe água.” |
| Zapping (Faixa 11) | CENA VIII: “Pedro diz ‘olá’.” |
| “Quem sabe” Carlos Gomes | “Saudade da terra natal” (Fim do espetáculo) |

Em suma, esse processo de cooperação de linguagens parece ter selecionado naturalmente uma via de construção do espetáculo, dinâmica que a princípio nos limitava criativamente, mas ao mesmo tempo, dava-nos a chance de apropriar-se das regras do jogo, do qual participávamos a cada dia, com mais segurança e domínio.

4.5 – A captura d(n)a partitura

Destinamos este item a uma descrição mais apurada e detalhada, da criação de um trecho do espetáculo PRIMUS a partir do estímulo rítmico e seus desdobramentos, fragmento este que será apresentado como prática interpretativa desta reflexão.

A primeira cena do espetáculo mostra os instantes precedentes a captura de um macaco (personagem-protagonista) à beira de um rio, entrecortada a sua explanação para uma academia de cientistas relembrando tanto sua captura, quanto seu processo de adestramento e humanização civilizada. No conto original de Kafka, ele assim a descreve:

*“Sobre minha captura, disponho apenas do testemunho de terceiros: uma expedição de caça promovida pela Companhia Hagenbeck – com cujo líder, a propósito, cheguei mais tarde a esvaziar incontáveis garrafas de excelente clarete – postara-se certa noite de emboscada, às margens de um rio. Quando me aproximei da água na companhia de um bando, para matar a sede, vários tiros foram disparados e eu fui o único a ser atingido. Duas balas me derrubaram”*¹³³

A direção havia me pedido que coordenasse uma sonorização rítmica para o intérprete que realizaria o papel do macaco capturado, estabelecendo alguns compassos básicos apenas como referência temporal.

Num compasso de 4 tempos, com uma acentuação grave e forte marcada no 1º tempo, esboçávamos a partitura corporal e musical ao mesmo tempo. Iniciávamos uma primeira forma de trabalho, ainda intuitiva, com uma dinâmica estimulativa: ritmo e movimento buscavam um diálogo de interdependência ajustando-se a cada célula tocada. Um *perímetro rítmico* básico havia se estabelecido e com ele a possibilidade da célula expandir-se a ponto de formar uma frase, um período maior.

No caso da partitura corporal, minha primeira sugestão buscava deixar claro ao intérprete que a realizava um apoio no pulso básico (seguro e sem muita variação). O estímulo sonoro sugestionado (pergunta) reverberava em seu corpo na forma de acentos verticais no solo (resposta), ilustrando o tempo forte produzido.

¹³³ Kafka, Franz. *Comunicado para uma Academia in* Ênio Silveira, Franz Kafka: *Contos, Fábulas e Aforismos*, p. 61

As várias repetições da partitura tornaram os compassos confortáveis e o repertório de ações esboçadas anteriormente nos laboratórios com a percussão africana era utilizado para preencher as lacunas deixadas pelos tempos fracos da célula (tempos 2, 3 e 4 do compasso). No caso da partitura musical (resposta ao preenchimento físico desenvolvido pelo intérprete), optei por aumentar o número de notas/batidas, criando algumas variações da base sugerida, sem deixar que o pulso principal da célula desaparecesse.

A cada ensaio, o intérprete procurava experimentar quais gestos e movimentações tinham uma ‘leitura’ adequada aos estímulos sonoros sugeridos, que por sua vez, aprimoravam-se em parceria com o movimento. Uma vez definido e incorporado o gesto (estimulado pelo som), cabia ali uma reelaboração da célula rítmica, já compreendida e decupada muscularmente pelo ator-bailarino. Os gestos esparsos, ainda sem referência sonora específica foram os motes para a introdução de acentuações menores e mais rápidas, conhecidas na percussão como pujatura¹³⁴ (Faixa 12) e rulo¹³⁵ (Faixa 13), e estes mesclados (Faixa 14) entre si formaram uma espécie de prólogo rítmico.

Havia certa dificuldade em prever os momentos em que apareceriam esses gestos e, para inserir as acentuações, procurei ater-me em especial a um gesto que me chamava atenção e que parecia estar sendo uma resposta latente a uma tímida sugestão minha: o coçar as pernas e as pujaturas. Percebi que quando as executava o intérprete esforçava-se em realizar esse gesto, que ele associara ao som, consciente ou inconscientemente, porém com certo *delay*¹³⁶ em relação ao ponto de execução do floreio. A repetição da célula e o exercício da escuta colocaram partitura física e sonora em sincronia dali em diante.

Um pouco mais elaborada, a cena ganhara ritmo sonoro e visual temperada por uma vigorosa fluência pelo espaço, e entre os intérpretes parecia haver uma comunicação, pareciam falar uma mesma ‘linguagem’ corporal. Somaram-se a essas linguagens a da projeção de slides que num primeiro momento buscava trazer a ambientação do *habitat*

¹³⁴ Pujatura é o termo técnico designado na percussão para pequenos floreios, próprios aos instrumentos de maior dificuldade, como é o caso do zarb (Irã), do derbak (Turquia) e da tabla (Índia).

¹³⁵ Termo brasileiro. O mesmo que ‘rulo simples’. Técnica utilizada para executar o maior número possível de batidas no instrumento de modo que simule a produção de um som contínuo. Conhecido também como ‘rufo’ ou ‘trêmulo’. Frungillo, Mário D. *Dicionário de Percussão*, p. 281

¹³⁶ Termo de origem inglesa, utilizado com frequência na linguagem cinematográfica para explicar o atraso decorrente entre o acionamento do botão de gravação da câmera e sua resposta real.

selvagem do macaco e, posteriormente procurava compor com a célula rítmica outra sincronia imagética.

Depois de alguns ensaios, verificamos que os outros dois intérpretes poderiam compor vocal e fisicamente uma partitura adjacente à base até então estruturada. Foi sugerido pela direção que eles fizessem o papel de dois cientistas folheando livros e gritando com os macacos (eu e o outro intérprete), numa alusão à domesticação por que passariam esses animais. Utilizando acentuações guturais que demonstravam ordens imperativas de adestramento, aliadas ao folhear das páginas de uma enciclopédia, os cientistas chegaram a um denominador comum com os macacos, estabelecendo uma partitura rítmica que transcendia os limites do sonoro, mas que o tinha como fio de sustentação.

Sugeri então que o ato de folhear as páginas deixasse de acontecer em momentos esparsos a cada repetição da partitura e preenchesse um tempo específico. Como todos os tempos do compasso quaternário já estavam preenchidos com o som do tambor e das vozes, propus que os contratempos da 2ª e 3ª batida do pulso básico fossem a representação do folhear das páginas.

Isso não significava que o ritmo que executávamos com o tambor e com as vocalizações não se utilizasse também de contratempos, muito pelo contrário; porém a intenção quanto à opção pelo folhear no contratempo era a de que não cobríssemos com mais notas os espaços no tempo já preenchidos em demasia pelas notas do tambor e das vozes. O primeiro ritmo da cena estava criado e acabei por denominá-lo de Bruneo (Faixa 15). Algum tempo depois a direção pediu-me que inserisse antes do início de bruneo, um outro ritmo de transição, mais frenético, e de preferência, usado entre os ritmos brasileiros. Optei por experimentar o *barravento* (Faixa 16), próprio do candomblé, numa dinâmica crescente, como que a sugerir uma ‘imagem-sonora’ de tambores soando ao longe, se aproximando junto com a luz e com o início da cena, representando um *fade in* sonoro. A junção dos dois ritmos criou um período extenso que compreende a introdução (Faixa 17) do espetáculo.

Muitas notas, gestos e vocalizações compunham um universo sonoro/visual que remetia à caçada do macaco em seu *habitat*, na Costa do Ouro. Faltava o elemento que

viria a sugerir a percepção do macaco em relação àquele que o caçava ao mesmo tempo em que poderia proporcionar um ‘respiro’ à intermitência de sons que decorria desde o começo da cena. Esse elemento era a pausa, que criava uma suspensão do tempo (visual e sonoro) e que podia ser preenchida, bem ao fundo, com breves ruídos e guinchos curtos para uma ambientação da selva em questão.

Por mais que preenchêssemos estas lacunas vazias, ainda existiriam pausas infinitas a serem cobertas. Ainda sentimos que há ainda muito por preencher sem que se sobrecarregue a audição da platéia. A começar pelas pausas já ocupadas, que a todo o momento, em toda publicação, aqui e ali, variam de posição. Ou até mesmo aquelas que arrastam o texto e levam consigo o sentido e o vigor. Também devemos estar atentos quando aparentemente não mais as localizarmos, pois talvez estejamos contraindo em demasia os ‘músculos’ já fatigados da platéia.

Pois bem, ao fim do ritmo *bruneo* uma breve pausa seria logo preenchida por um novo ritmo, também em quatro tempos, porém acentuando-se apenas o contratempo do 4º tempo e a cabeça do 1º tempo (Faixa 18). As pausas abundantes ampliavam a sensação de espreita, de caçada do macaco. A cabeça do 1º tempo servia como base para as pontuações do movimento do caçador (coreografia por mim realizada) e os tempos restantes (sem som) insinuavam uma movimentação silenciosa na procura pelo animal. Essa dinâmica mantinha-se por cerca de três compassos, ao que um dos intérpretes iniciava uma leve acentuação vocal, primeiramente ‘dobrando’ a cabeça do 1º tempo e depois gradualmente, preenchendo os demais tempos, desenvolvendo outra idéia rítmica, no intuito de traduzir ao espectador a diminuição da distância entre caçador e macaco. Ao fim da partitura como caçador, adicionamos mais notas aos tempos 2, 3 e 4, na tentativa de simular a caçada, a luta entre o homem civilizado e o animal primitivo.

O ritmo se intensifica em quantidade de notas, e passa a ser tocado por dois intérpretes. Um deles procura acentuar vocalmente o compasso como se estivesse dando ordens aos seus soldados, à tropa que caça o animal. O outro acentua com guinchos cada vez mais acelerados a iminência de sua captura.

A realização desta partitura conjunta serve de exemplo para demonstrarmos a importância da consciência rítmica. É necessário que diferenciemos os dois intérpretes para

uma melhor explanação da idéia. O intérprete A é o caçador e B é o macaco; enquanto A dá as ordens aos caçadores, B demonstra o acuação pelos seus algozes em guinchos cada vez mais altos. Durante a partitura rítmica (base de apoio das vocalizações) percebi que A apoiava suas vocalizações apenas nas cabeças de cada tempo, quase nunca variando a escolha. Com base nesta referência, como B, pus-me a segui-lo igualmente em todos os tempos, porém diferenciando-me dele apenas no último tempo, na ‘virada’ para o começo do novo compasso. Esse traço de composição tinha a intenção de sublinhar as manifestações de ambos os personagens, tirando o caráter de superposição de notas (vozes) ocorrido na maioria da célula rítmica, realçando assim a dominação de A presente na cabeça do 4º tempo e enfatizando no contratempo a seguir o sofrimento de B.

Sem um treinamento rítmico adequado, esta opção seria de difícil execução, pois neste trecho da partitura B executava um ritmo com as mãos e outro com a voz, ainda que a diferenciação ocorresse apenas em um tempo do compasso. Desse modo opera-se o conceito de independência, relatado com mais detalhes no capítulo 3.5 deste trabalho.

Próximo aos últimos compassos desse ritmo um clichê avisa a todos a chegada da transição, o encontro com uma pausa importante. Clichê. Pausa do som, da movimentação, da luz. Duas batidas intercaladas por outras pequenas pausas narram à platéia dois tiros disparados contra o macaco. Dois tapas agudos e abafados desferidos contra a pele do djembê procuram simular o som de disparo da arma. A cada tiro o macaco salta e grita ao ser atingido, iluminado por um espasmo de luz que invade o blecaute. Nova pausa até que um dos macacos dirige-se a uma tribuna localizada a frente do palco e diz:

*“Excelentíssimos Senhores Acadêmicos: os senhores concederam-me a honra de convidar-me para que apresentasse a essa Academia um relato sobre minha vida anterior, quando macaco.”*¹³⁷

Em seguida, um cântico africano antigo é entoado enquanto os macacos caminham em direção ao proscênio, com os djembês já amarrados na cintura. O cântico é reforçado por marcações fortes dos quatro djembês, que realçam em coro a sustentação do canto,

¹³⁷ Kafka, Franz. *Comunicado para uma Academia* in Ênio Silveira, *Franz Kafka: Contos, Fábulas e Aforismos*, p. 59

procurando ilustrar a captura. Ao fim do cântico um clichê ‘avisa’ a chegada do Lendi (Faixa 19) – ritmo tradicional africano – e de uma roda de djembê estilizada, numa partitura rítmica **parcialmente livre**¹³⁸.

A roda de djembê é realizada, obviamente, sob o prisma da encenação do espetáculo e, como tal, procura narrar uma história no decorrer de sua execução. Essa ‘narrativa sonora’ busca transmitir a platéia os instantes finais da captura do animal pelo homem civilizado. Para tanto, transitamos entre três matrizes (macaco, homem rústico e homem comum) destacadas ao longo desse ritmo, e utilizamos brechas na manulação para inserir codificações gestuais, as quais simbolizam posturas de dominação, reverência militar e **estereotípias de cativo**¹³⁹. Um clichê final, em conjunto, convoca todos a se prepararem para o fim dessa cena. Os instrumentos são depositados no chão e o espetáculo



segue seu curso natural, apoiado em outros referenciais rítmicos.

Desde a entrada dos intérpretes em cena até esse instante, o ritmo, ditado na sua maioria pelo djembê, conta exatamente (na forma rítmica) a história de Pedro, o Vermelho e sua ‘fala’ comenta o que estes tantos parágrafos não conseguiram expressar, ainda que nos esforcemos em tentá-lo. Ele é o ‘personagem’, assim como a música de Mozart, que costura a ação dos intérpretes e canaliza a atenção do espectador, até mesmo quando o que ouvimos é o silêncio posterior ao extinguir de seu som.

¹³⁸ Quando dizemos ‘parcialmente livre’ estamos nos referindo a uma condução rítmica comandada por vários clichês sinalizadores de pausa, de mudança de ritmo, de volta ao ritmo anterior, de solo e de outras convenções estabelecidas durante os ensaios.

¹³⁹ “*Estereotípias de cativo são padrões comportamentais repetitivos, invariantes e sem uma função óbvia. Tais padrões são observados em animais em cativeiro, criados em espaços limitados e/ou isolamento social, e animais sob efeito de drogas.*” Almeida, Maria I.F. *Estereotípias Comportamentais em Macacos-aranha no Cativeiro*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP, 1996, p. 2

Analisando essa extensa frase rítmica, composta de diversas porções métricas (cenas), percebemos na composição inúmeros desdobramentos rítmicos distribuídos entre as várias linguagens que compõem o espetáculo: som, palavra, imagem, pausa, voz, gesto, movimento, fluência, silêncio, etc.

Tais desdobramentos tornar-se-iam uma tônica dominante na execução e aprimoramento do restante do espetáculo, e serviam naquele momento, em especial para este orientando, a uma reflexão, ainda que tímida, sobre as potencialidades da realização artística sob o viés rítmico, experiência esta que serviria mais tarde de estofo, de estímulo para a proposição de um projeto junto ao plano deste mestrado.

4.6 – Percussionista: um intérprete que busca o ‘confortável’?

Aqui expomos algumas das generosas palavras escritas por jornalistas e estudiosos que assistiram às apresentações de PRIMUS desde a sua estréia, em outubro de 1999, em matérias publicadas em diversos jornais por onde o espetáculo tem passado. Nosso intuito está longe de soar como um desfile de elogios e aprovações do objeto cênico. Optamos por apresentar apenas os trechos que tem relação com nossas investigações, e que representam um eco de nossas suposições, um *feedback* importante sobre o material que talhamos no vento, muitas vezes sem a referência habitual da razão, apoiados apenas no instinto que uniu o intérprete-criador ao primata capturado.

“Com suas vozes trabalhadas e potentes, interpretam belamente composições de Manu Chao, Villa-Lobos e até Carlos Gomes, além de tocarem os djembês com muito ritmo, chamando atenção para o lado primitivo do personagem.”

Carlota Cafiero, Correio Popular, Campinas/SP – 10/08/2000

*“O quarteto canta e dança também. E na música os atores transitam do batuque africano, feroz e primitivo, para o pop americano, apresentando, por exemplo, uma hilariante versão da clássica canção **Don’t Fence me In.**”*

Alberto Guzik, Jornal da Tarde, São Paulo/SP – 22/09/2000

“Com a diretora Verônica Fabrini, os atores, também ótimos percussionistas, aludem ainda à noite de horror imposta à África pelo conjunto das nações.”

Álvaro Machado, Folha de São Paulo, São Paulo/SP – 29/09/2000

“O espetáculo dá toda a ênfase ao físico e ao cênico, usa recursos de projeção de tudo o que é consagrado como imagem de opressão e arbitrariedade, e apresenta quatro atores, Alex Caetano, Daves Otani, Eduardo Osorio e Moacir Ferraz, que não só tem excepcional domínio corporal como são também ótimos percussionistas – pois toda a ação é ritmada por eles mesmos.”

Barbara Heliodora, O Globo, Rio de Janeiro/RJ – 02/05/2001

“Inconfundivelmente brasileiros, tocando soberbamente quatro grandes tambores com desenvoltura de fundo acrobático, a Boa Companhia de Campinas mostrou sua versão do ‘Comunicado a uma Academia’ de Kafka.”

Oliver Schill, Erlanger Nachrichten, Erlangen/Alemanha – 10/07/2002

“Alexandre Caetano, Daves Otani, Moacir Ferraz e Eduardo Osorio mostram-se atores de generosa expressividade e apurada técnica, conformando um elenco de rara harmonia, sincrônica respiração de palco e senso de conjunto.”

Edécio Mostaço, A Notícia, Florianópolis/SC – 22/11/2003

“O fato de os quatro atores alternarem-se nos papéis de macaco e homem acentua as impressões do símio sobre a humanidade que o cerca e seu comportamento sempre igual. Da mesma maneira, o uso extensivo de percussão, mais do que criar música de fundo ou ambientar a África, serve para sublinhar a necessidade permanente que todos tem de andar no mesmo ritmo dos demais.”

Fábio Bianchini, Diário Catarinense, Santa Catarina/SC – 22/11/2003

▼ VOLUNTÁRIOS

Receita faz doação aos bombeiros

Vários lotes de equipamentos e mercadorias apreendidas em operações de fiscalização de contrabando foram doados pela Delegacia da Receita Federal para a Associação do Corpo de Bombeiros Comunitários. Serão agora comercializados para levantar fundos para manter os bombeiros voluntários. **PÁGINA 4**

▼ CAPTURA

Polícia Civil prende foragido no Mato Grosso

José Rogério Werner, ex-policial rodoviário federal, estava foragido da Justiça desde 1987. Ele é acusado pelo assassinato de Delvir Zanqueta em 1985. A polícia o localizou na cidade de Nova Xavantina, no Mato Grosso. **PÁGINA 8**



José Rogério Werner

▼ 26º FETEL

FESTIVAL FOI ABERTO ONTEM COM PEÇA DE GRUPO PAULISTA

A Associação Lageana de Teatro abriu ontem o 26º Fetel, que acontece até sábado, no Teatro Marajoara, com a participação de grupos de vários locais do país. O primeiro a se apresentar é o Grupo Boa Companhia, de São Paulo, com a peça "Primus". Além dos espetáculos adultos, haverá apresentações de peças infantis e teatro de rua, a partir de hoje.

PÁGINA 6



Correio Lageano, 27/09/2003

Duas impressões me chamaram a atenção, mais precisamente quando tratam os intérpretes como “ótimos percussionistas”. Sempre que me deparo com essa mesma impressão manifestada por pessoas que nos cumprimentam ao fim do espetáculo, experimento uma sensação que é um misto de dever cumprido e de surpresa. Surpresa, por não ter sido o objetivo tornarmo-nos percussionistas, quanto mais ótimos. Penso que essa impressão causada no público é fruto de uma instauração rítmica iniciada com o djembê, posteriormente transformada pela cena e devolvida ao instrumento. Em outras palavras, percussão e cena se alimentaram, ajustaram seus tempos e criaram entre si um elo, uma **repercussão ativa** de seus estímulos singulares.

Capítulo 5 - Conclusão

“A verdadeira Viagem do Descobrimento não consiste em procurar novas paisagens, mas em ter novos olhos.”

Marcel Proust

Frequentemente presenciamos artistas que realizam seu trabalho na ‘raça’, sem estudo, pesquisa ou treinamento. Fazem-no por ‘amor’ à arte. São poucos os que conseguem extrair do terreno árido da ignorância um substrato capaz de insuflar em seu trabalho artístico a sutileza do conhecimento. Aqueles que o conseguem são os verdadeiros mestres, pois encontram um caminho forjado na prática diária, criando um ‘alfabeto’ próprio, que os mantêm respirando mesmo quando estão submersos nas leis específicas que sustentam as convenções artísticas.

No entanto, quando nos lançamos na busca pelo conhecimento, é preciso que proporcionemos ao nosso convívio inúmeras maneiras de experimentar esse ‘conhecer’. Picasso costumava dizer que havia levado toda uma vida para aprender a desenhar como uma criança. Por subtração de traços o pintor espanhol chegou à essência do desenho. Entendemos que essa ‘subtração’ a que nos referimos deve ser lida como uma ação irmã da investigação, da curiosidade aguçada pela perspectiva de um novo ponto de vista.

A prática, o treinamento, a repetição são alguns dos caminhos que buscamos disseminar ao longo de nosso trabalho. Inúmeros estudiosos procuraram ao longo da humanidade munir o intérprete da cena de utensílios preciosos que o conduzissem a essência do fazer artístico. Em nosso caso, propusemos uma aproximação com o ritmo, gerúndio de nossa vida ativa, relegado, pela maioria dos intérpretes, às pulsações secretas de seus organismos.

Entendemos que o percurso sugerido, análogo à percussão, é uma tentativa externa de sensibilização e conscientização de processos que desenvolvemos a todo tempo, internamente.

Produzir sons derivados do choque entre o ‘corpo’ do instrumento e materiais adicionados (interna ou externamente) a esse corpo é uma das possibilidades de toque usada na percussão, denominada ‘chacoalhar’. Do mesmo modo, chacoalhar¹⁴⁰ significa “*sacudir, revolver, descompor, incomodar*”, etc. Para nós, idealmente, esse é o verbo e o ato que acorda o intérprete, conecta sua atenção, torna-o ciente da manifestação rítmica; de um instrumento externo ao instrumento interno ‘alfabetiza-se’ a consciência, tornando ambos os instrumentos uma fonte singular, geradora de sentido.

Muniz Sodré, professor-titular da Escola de Comunicação da UFRJ, defende um ponto de vista “integrador” do ritmo e ressalta a importância dos instrumentos de percussão como orientação. Para ele

*“(...) o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte.”*¹⁴¹

Igualmente, as reflexões sobre nossa prática apontaram alguns sentidos, dentre os quais pensamos ser o ritmo uma das centelhas que instigam e aguçam a percepção temporal do artista. Ao ser investigado, transcende a fronteira musical e infecta a cena em desdobramentos dos mais diversos. O ritmo cria.

Essa hipótese procura descrever o que acreditamos ser uma concreta possibilidade da criação da cena a partir do ritmo, seja ele sonoro estimulativo do movimento, seja ele corporal (visual), alimentando e coordenando o toque do instrumento. O aparecimento de uma terceira figura de linguagem, fusão desses estímulos mútuos, nos faz refletir a respeito de um caráter **multidimensional** do fenômeno rítmico, que rompe a fronteira que o associa

¹⁴⁰ Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

¹⁴¹ Sodré, Muniz. *Samba, O Dono do Corpo*, Rio de Janeiro, Mauad, 1998, p. 23

tradicionalmente a uma terminologia musical, para agregá-lo às diversas linguagens próprias das Artes Cênicas, como por exemplo, à luz, à sonoplastia, à música ao vivo, à coreografia, à voz, ao gesto, ao movimento, etc.

O ritmo de um espetáculo é construído levando-se em consideração sua atmosfera sonora – música, texto, ruídos, silêncio – somada ao desenvolvimento visual praticado.

As pulsações revelam o universo rítmico da estrutura cênica na medida em que alternam-se entre si na forma de tempos fortes e fracos e em paralelo a um percurso visual. Ao mesmo tempo, em uma encenação, alternam-se os momentos em que as pulsações (visual e sonora) – convergindo – tornam a cena mais precisa, sucedendo com maior exatidão temporal momentos fortes e fracos ou – divergindo – trazem aos sentidos outras percepções, sem que estas, ao não apresentarem as alternâncias anteriores, percam seu caráter igualmente rítmico.

Ao abordar o universo teatral sob o prisma dominante do visual e do sonoro, Camargo coloca que

*“Essa inter-relação entre o que se vê e o que se ouve, estabelece no palco um tal jogo de dependência, que é quase impossível falar de um elemento isoladamente, sem citar o outro. O gesto, por exemplo, pode ser motivado pelo som, o qual por sua vez, pode estar subordinado a um outro gesto, que está determinado pelo movimento, o qual aparece recortado pela luz. É como se fosse um processo de cooperação entre dois códigos, o visual e o sonoro e a conseqüente inter-relação entre seus subcódigos, se é que podemos chamá-los assim (cenário, luz, música, ruído, palavra, etc)”*¹⁴²

Essa “cooperação” abordada por Camargo nos faz pensar a respeito da funcionalidade de um **ritmo multidimensional** como ferramenta de criação do intérprete para a cena e, sobretudo, para aquele que ‘rege’ o espetáculo: o diretor.

Supomos haver alguns níveis de encaminhamento, estágios de assimilação e propagação do fenômeno rítmico. Organizamos assim nossas suposições:

Nível 1 – A percussão como ferramenta de conscientização rítmica.

Nível 2 – Analogias entre a cena e outros fenômenos rítmicos; o ritmo

¹⁴² Camargo, Roberto G. *Som e Cena*, p. 55

ampliando o ‘olhar’.

Nível 3 – O ritmo como visão de mundo.

Nível 4 – O ritmo como peste: o corpo rítmico em paralelo com a estrutura da cena rítmica.

Em suma, acreditamos ser possível a ‘orquestração’ do acontecimento cênico a partir de sua dinâmica rítmica, e para tanto, a percussão, como elemento de pesquisa e composição, constitui para o intérprete, uma ‘cor’ fundamental na paleta de criação da cena espetacular.

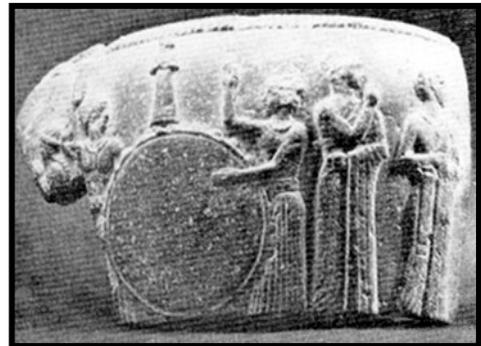
Apêndice 1 – Percussão

Breve panorama histórico

A palavra percussão¹⁴³, oriunda do verbo percutir, significa “*bater ou dar pancadas, produzindo sons; ecoar; ressoar; repercutir*”. O termo foi integrado ao universo da música na Idade Média, período em que os ‘clínicos do corpo’ percutiam os corpos de seus pacientes na busca de sons que pudessem elucidar algumas doenças ou princípio das mesmas, prática que até hoje ainda é feita pelos médicos.

Ao nos reportamos à história da humanidade podemos verificar que a percussão, como uma ocorrência específica, está intrinsecamente ligada às primeiras manifestações artísticas de que se tem notícia. Evidências materiais apóiam essa hipótese:

- provas arqueológicas, escavações, objetos petrificados, etc.
- representações de desenhos em cavernas, esculturas e escritos em cascas de árvores (papiros preservados por povos primitivos).



Tambor grande, de mão.
Suméria, 3000 – 2200 a.C.

A1.1 – As primeiras células

“O primeiro instrumento é a voz e o melhor é o nosso corpo.”

Naná Vasconcelos

¹⁴³ Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

As teorias sobre as primeiras experimentações rítmicas do homem primitivo distribuem-se entre várias correntes. Uma delas afirma que a voz e em especial os grunhidos foram a síntese desse primeiro momento. Outras afirmam que o bater palmas com certa cadência representaram as primeiras aproximações com o ritmo. Em achados arqueológicos verificou-se que algumas pedras possuíam tamanhos semelhantes com formas convexas, adaptando-se à empunhadura da mão humana, provavelmente para serem golpeadas umas contra outras, produzindo-se som. Esse mesmo raciocínio de análise se aplica a pedaços de pau, bastões e ossos de animais.

Outros dados arqueológicos relatam pegadas humanas fossilizadas e sincronizadas. As pegadas deixadas no solo possuíam uma acentuação mais incisiva em um dos pés, simbolizando uma espécie de marcha ritualística.

Como evidência de instrumentos foram encontrados:

- troncos de árvore ocos que se transformavam em excelentes meios de comunicação, os chamados tantans africanos.
- alguns frutos que depois de secos, soltavam suas sementes transformando-se em chocalhos.

Dos instrumentos primitivos de percussão foram achados os chamados idiofones, objetos e utensílios que repercutiam seus sons naturais quando batidos como o crânio de animais, a concha e a clave.

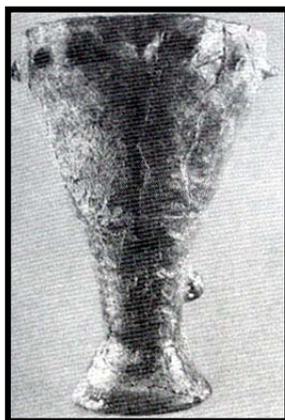
A1.2 – Os primeiros tambores

Os tambores começaram a aparecer durante as escavações arqueológicas do período Neolítico. Tambores encontrados numa escavação da Moravia foram datados como pertencentes à um período de 6000 anos antes de Cristo e na antiga Suméria outros tantos com cerca de metade dessa idade (3000 a.C.). Tambores com peles esticadas foram descobertos dentre artefatos egípcios, com datação de 4000 a.C.

Presume-se que os primeiros tambores constituíam-se de um pedaço de tronco de árvore oco (furado), cobertos nas bordas com a pele de algum réptil ou couro de peixe e

percutidos com as mãos. Mais tarde, com o descobrimento de peles mais resistentes, aparecem as primeiras baquetas.

Muitos métodos foram utilizados para fixar as peles. Nos tambores de uma pele eram usados pregos, grampos, cola, etc. Nos tambores de duas peles, cordas passavam por furos feitos em suas superfícies, esticando-as. Os tambores europeus medievais geralmente tinham a pele colocada entre dois aros de ferro, um contra o outro, facilitando sua manipulação e afinação, aliás, método herdado e empregado até os dias de hoje.



Tambor primitivo. (período eneolítico)

A1.3 – Da utilização

Em geral os instrumentos de percussão, quanto à sua maneira de tocar, podem executar os seguintes movimentos:

- **CHACOALHAR:** produção de sons derivados do choque entre o ‘corpo’ do instrumento e materiais adicionados (interna ou externamente) à esse corpo.
- **SOCAR:** produção de sons em um buraco com pés ou as mãos ou em um tubo oco;
- **CONCUTIR:** produção de sons oriundos do golpe entre dois objetos semelhantes (madeira, pedra, osso, etc)

- **BATER:** produção de sons batendo-se em uma ou mais peças de um material sonoro com bastões ou ossos.
- **RASPAR:** produção de sons esfregando-se dois objetos de superfícies não lisas ou resultado da fricção da mão contra a pele do instrumento.

A1.4 – As primeiras peças escritas e a percussão hoje

Uma grande evolução da percussão, assim com da música popular em geral, aconteceu no século XX, com a aproximação dos povos e culturas pelos modernos meios de comunicação e transportes, o que criou através de migrações, manifestações musicais híbridas e expandiu as possibilidades da percussão, principalmente as folclóricas e grupais.

Até o século XIX a percussão era vista como instrumento menor, mera coadjuvante de instrumentos de sopro e corda das músicas eruditas. Era o ‘fundão’, a ‘cozinha’ da orquestra, numa expressão usada até hoje. Era uma época em que a música clássica predominava e a música popular era considerada profana pela Igreja e restrita a minorias religiosas. À medida que evoluiu foi incorporando instrumentos, e qualquer outro que soa forte e contundente, que raspa, fricciona ou bate (o nome "bateria" vem do verbo) passou a ser considerado de percussão, seja um sino, guizo, chocalho, marimba, prato, tambor, surdo ou suas variações e efeitos sonoros.

Mas mesmo compositores clássicos famosos, como Beethoven, Stravinski e Ravel já abusavam dos efeitos da percussão em suas músicas. Os primeiros registros de peças escritas para a percussão surgem no Barroco entre 1400 e 1500; antes somente os instrumentos considerados clássicos possuíam escrita. Conta Wisnik que no século IV, Santo Agostinho, durante um sermão:

*“(…) compara Cristo a um tambor, pele esticada na cruz, corpo sacrificado como instrumento para que a música (ou ruído) do mundo se torne a cantilena da Graça, holocausto necessário para que soem as aleluias.”*¹⁴⁴

¹⁴⁴ Wisnik, José M. *O Som e o Sentido*, p. 35

Atualmente a percussão é uma família com inúmeros instrumentos, que produz enorme variedade de ritmos e gêneros, muitas vezes com apresentações grandiosas e exclusivas de seus recursos, como baterias de escolas de samba, ou apenas com predominância parcial, como é o caso das modernas bandas marciais. A percussão, diferentemente de tempos passados, emprega no seu feitio estudos mais elaborados de melodia e harmonia, utilizados no passado somente em instrumentos de sopro e de cordas.

A1.5 – “Guerras de ritmo”

A percussão executada atualmente rompeu os limites da simples execução musical tradicional. Desde o início do século XX, a percussão e seus instrumentos ligaram-se ao teatro, à dança e às artes plásticas e tornaram-se indissociáveis: as cores e texturas dos instrumentos; a fala do intérprete ‘duelando’ com as notas de um tambor; o movimento sugerindo um ritmo que sugere outro movimento e vice-versa; etc.

Na música, existe uma espécie de luta entre os compositores clássicos (defensores da supremacia da harmonia e da melodia sobre o ritmo) e os percussionistas de vocação (defensores da complexidade rítmica categorizada como música). Jourdain chama esse acontecimento de “guerras de ritmo”:

*“De um lado, devotos do metro protestam, dizendo que a música artística foi privada de toda uma dimensão, roubando-se ao ouvinte um tipo de prazer rítmico que, para muitos, tornou-se o esteio da música. Do outro lado, os devotos da música clássica queixam-se de que a obsessão com a batida banaliza tudo que toca, apelando, como a comida gordurosa, para nossos instintos mais baixos. Onde um lado vê acerto nos padrões métricos, o outro encontra um metrônomo de idiota, uma incessante algazarra que não faz mais sentido artístico do que desenhar um papel quadriculado. Onde um lado encontra a suprema felicidade musical na arquitetura da forma ampla, o outro lado se queixa de estéril superintelectualização.”*¹⁴⁵

Acima de tudo, a percussão é predominantemente uma música grupal, talvez tão grupal quanto o teatro, que agrega influências indígenas, negra, asiática, árabe, numa grande variação de ritmos, e também semelhanças pelas influências compartilhadas. Como

¹⁴⁵ Jourdain, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 205

o inverso da torre de Babel, que misturou línguas e confundiu a comunicação, a música integrou povos e partilhou a alegria através da percussão.

A mistura percussiva do erudito e do popular revelou gênios como Hermeto Pascoal, Zakir Hussain, Mamady Keita, Naná Vasconcelos, Trilok Gurtu e Egberto Gismonti. O caráter eclético dos efeitos sonoros da percussão torna essa modalidade de som indispensável para a música popular no mundo todo, e também para diversas manifestações artísticas, como o teatro, a dança e o cinema. O reconhecimento do percussionista como músico, no entanto, está longe de ter a mesma consideração que a percussão vista nas suas manifestações culturais. Ainda é considerado um profissional que não precisou estudar música teórica, como se a formação acadêmica superasse o talento.

Susanne Langer relê sabiamente o caráter pejorativo que se destinou e ainda se destina à percussão:

*“O tambor tem sido empregado com belíssimo efeito para cativar o ouvido, para empurrar para um lado, por assim dizer, o mundo do tempo prático e criar uma nova imagem de tempo no som. Em nossa própria música, o tambor é um elemento subsidiário, mas existem discos de música africana em que seu poder construtivo é insuperável: por exemplo, Victor P10-12 (89b), ‘Secret Society Drums, Bini Tribe’ (5 tambores). É costume entre europeus chamar de ‘primitiva’ toda música de tambores; mas esta não é primitiva, em absoluto – é altamente desenvolvida, produto sofisticado de uma tradição viva. Se se comparar tal música africana de tambores com os acompanhamentos de dança com tambores dos camponeses europeus (L’anthologie sonore, 16 ‘Música do Séc. XIII’; b, ‘Séc. XIV’), esta última, em comparação, soará como verdadeiramente ‘primitiva’, isto é, pouco desenvolvida.”*¹⁴⁶

Jourdain também destaca a percussão quanto à sua complexidade quando diz que

*“Entre todos os instrumentos, são os de percussão que fazem os sons mais complexos. Ao contrário das cordas ou das colunas de ar essencialmente unidimensionais, a membrana do tambor estende-se em duas dimensões e vibra de muitas maneiras. Os tambores têm uma frequência fundamental que corresponde à vibração da membrana inteira, para dentro e para fora.”*¹⁴⁷

Enquanto a percussão nos períodos anteriores podia ser identificada por um único e mesmo estilo, comum a todos os compositores da época, a partir do século XX ela se

¹⁴⁶ Langer, Susanne. *Sentimento e Forma*, p. 132

¹⁴⁷ Jourdain, Robert, *Música, Cérebro e Êxtase*, p. 65

mostra como uma mistura complexa de muitas e diferentes tendências: musicais e artisticamente interagente.

A1.6 – A cadência do trabalho

“Ensaboa mulata, ensaboa / Ensaboa, tô ensaboando...”

Cartola

Em várias culturas o ritmo foi, é e continuará sendo o elemento responsável pelo impulso na condução de determinadas tarefas, as quais geralmente são executadas em grupo. Durante o império romano, os drakkars¹⁴⁸ ou galeras romanas como também eram conhecidos, utilizavam o ritmo como estímulo para a força daqueles que manejavam o remo, na maioria escravos. A batida constante de tambores e o seu andamento imprimiam a velocidade com que deveriam ser conduzidas as embarcações em alto mar.

Na África, mais precisamente na Guiné, existe um ritual denominado “*cenèssuilen*”, que consiste no agrupamento dos jovens das aldeias mais próximas no intuito de arar a terra daqueles que estão impossibilitados de fazê-lo, ou por doença, ou pela idade avançada. Enquanto os jovens aram a terra e a deixam apta à semeadura, os mais velhos tocam ritmos próprios de colheita em djembês (instrumentos africanos típicos). Enquanto isso as mulheres da aldeia cantam e limpam o suor daqueles que revolvem a terra.

Como estímulo à atenção e na tentativa de sublimação do cansaço, as práticas de treinamentos dos exércitos de várias nações tem no ritmo o seu apoio fundamental. Horários de descanso e vigília, marchas compassadas acompanhadas de hinos cadenciados são alguns dos exemplos em que verificamos a existência do ritmo. Funciona igualmente

¹⁴⁸ **Drácar:** Nos primeiros séculos da era cristã, embarcação escandinava usada pelos *vikings* em suas expedições (Tinha formato comprido e era impulsionada a remos; tinha como figura de proa a cabeça de um dragão e, imitando-lhe o rabo, um alongamento na popa.) Houaiss, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*.

como um recurso de intimidação e demonstração de força: marcham sem sair do lugar, tendo à frente do corpo escudos, nos quais são desferidos golpes fortemente ritmados numa intenção de ataque.

A1.6.1 – Ritmos geram “Tempos” que transformam o Homem

Com a Revolução Industrial, o corpo e o trabalho ganham outro sentido temporal, ao tornarem-se escravos¹⁴⁹ da produção em série. Chaplin prediz esse momento, em “Tempos Modernos” (1936), de maneira irônica e crítica. No filme, os créditos aparecem superpostos à imagem de um relógio. O tempo marca implacavelmente a vida dos operários da fábrica onde se desenvolve boa parte da ação. Carlitos é um trabalhador em uma linha de montagem, onde com uma chave inglesa, ajusta parafusos à uma velocidade que mal lhe permite parar para coçar-se ou espantar uma mosca que lhe ronda o nariz. Qualquer mínima distração quebra o ritmo de trabalho de seus companheiros, onde o volume de trabalho é desproporcional ao tempo destinado à sua produção.

A idéia do filme surge de uma entrevista dada por Chaplin a um jovem repórter do *World*, de Nova York:

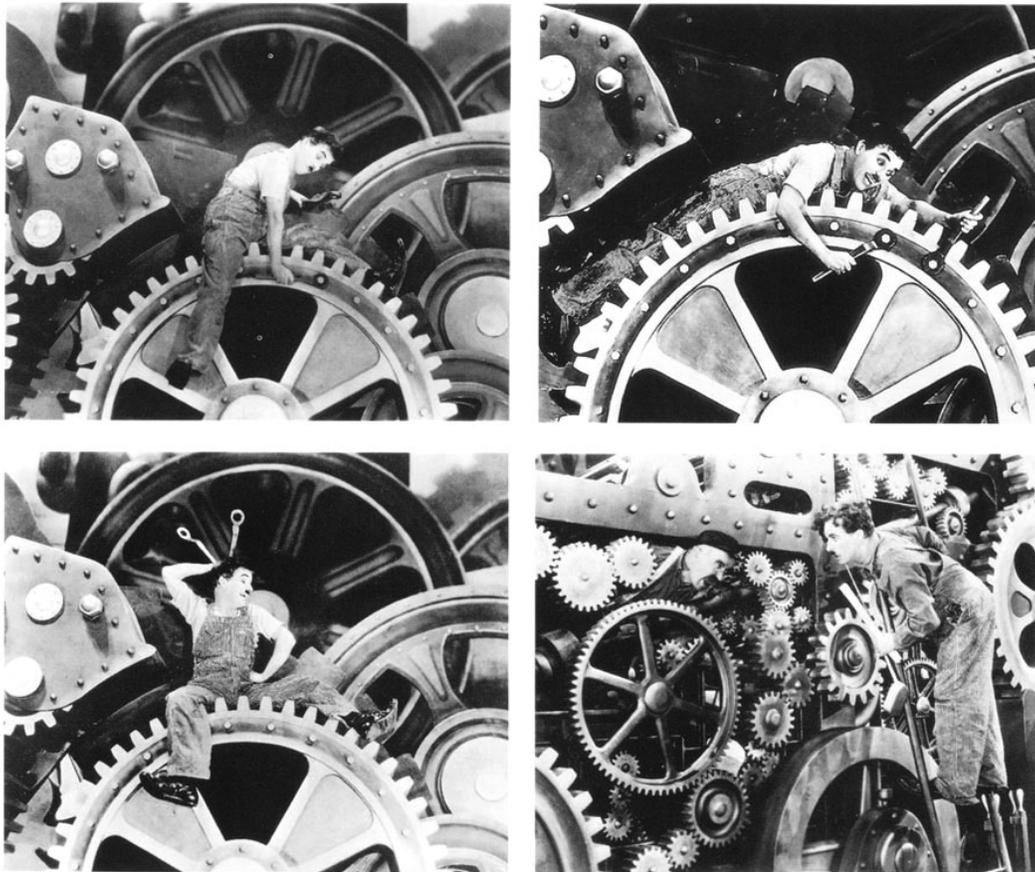
*“Ao dizer-lhe que ia visitar Detroit, explicou-me o sistema de trabalho na linha de montagem dos automóveis – uma história constrangedora da grande indústria, atraindo jovens sádios que deixavam o campo e que, ao fim de quatro ou cinco anos, se viam reduzidos a uns frangalhos nervosos. Foi tal conversa que me deu a idéia para Tempos Modernos.”*¹⁵⁰

Rudolf Laban viria, no mesmo período, a analisar o movimento do operariado de que Carlitos igualmente se utiliza, reconhecendo um novo paradigma rítmico comportamental:

¹⁴⁹ O artesão perde o controle sobre sua produção a partir do momento em que passa a trabalhar nas linhas de produção capitalistas. O produto, então, passa a ter um valor inversamente proporcional a sua durabilidade. O artesão valoriza o trabalho de outro artesão, pois valoriza o aprendizado das técnicas, do conhecimento. Na linha de produção, o artesão não valoriza o trabalho feito por si próprio, pois não tem o conhecimento do início da obra e muito menos de seu término. Ele é agora parte, engrenagem da máquina.

¹⁵⁰ Chaplin, Charles. *Minha Autobiografia*, Rio de Janeiro, (José Olympio), 1964, p. 385

*“As ações dos operários industriais contemporâneos são muitas vezes restringidas a um ou outro dos ritmos fundamentais¹⁵¹. (...) Não expressam eles apenas estados de ânimo, como também criam hábitos de estados de ânimo, se forem repetidos com alguma frequência. Ao se observar os trabalhadores saírem da fábrica, ao cair da tarde, pode-se reconhecer os ritmos que vieram executando ao longo do dia, no fluir de seus movimentos cansados ou excitados.”*¹⁵²



Chaplin em “Tempos Modernos”

¹⁵¹ Ritmos determinados pelos antepassados gregos, citados no capítulo 3.3 (Para maiores detalhes vide Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 197-200

¹⁵² Laban, Rudolf. *Domínio do Movimento*, p. 200

A1.7 – O djembê¹⁵³

Procuraremos aqui familiarizar o leitor acerca do instrumento que utilizamos no espetáculo PRIMUS: sua origem, sua tradição e os mestres que o difundiram pelo mundo. Entendemos que esta atitude é pertinente na medida em que revelamos nossa devoção sagrada e ritualística com a cultura milenar do djembê, descartando sua utilização apenas como objeto emissor de sons.

A1.7.1 – Origem

A história mais remota do djembê é um mistério, mas sua associação com os Numus pode, talvez, explicar sua ‘precoce’ dispersão. Os Numus foram uma espécie de ‘guardiões’ de algum tipo de ‘força’ ou ‘energia’ da cultura africana. Eles eram os escultores das Máscaras Kòmò, carregadas dessa energia, e estas simbolizavam a Sociedade Secreta por eles liderada. No 1º milênio os Numus espalham-se por várias partes da região oeste africana, realizando circuncisões e excisões em crianças, expulsando as energias ‘negativas’ de seus corpos, marcando suas entradas para a vida adulta (ou adolescente). Forjavam também artefatos agrícolas, pois eram conhecedores profundos da arte de manusear o ferro.



Liberiano com djembê do
início do século XX

O djembê é diretamente ligado a essas ocasiões, sendo tocado para a sociedade Kòmò nas cerimônias de excisão, circuncisão, acompanhando o trabalho nas lavouras,

¹⁵³ Os dados referentes a este item tiveram como fonte de pesquisa histórica os livros *Mandiani Drum and Dance* de Mark Sunkett, (Ed. White Cliffs Media), 1995 e *Mande Music* de Eric Charry (University of Chicago Press), 2000. As referências aos estilos de cada percussionista são frutos da pesquisa desenvolvida junto ao grupo Zaouli e fazem parte de um acervo pessoal de estudo e ensino da percussão africana.

celebrando as colheitas, etc. Os Numus são também escultores do corpo do djembê e, ao que parece, os pioneiros na utilização do instrumento.

É comum, na África, que o ‘tocador’ de djembê seja identificado pelo seu sobrenome, ligado a uma linhagem ancestral que difunde sua cultura. Os sobrenomes mais comuns são Susu ou Mandingo. Uma variação de Mandingo ocorre em Gâmbia (Mandinka ou Manika), em Mali (Bambara), Costa do Marfim (Djula), no sul da Guiné, em Serra Leoa e na Libéria (Tomamania e Koniaka) e na grande maioria não procedente de uma linhagem de artesãos (Keita e Konaté). Uma minoria é de origem Jeli (profissionais cujas habilidades foram esculpidas, treinadas com base numa longa tradição familiar).

Os Malinké, pertencentes ao grupo dos Mandingo, ou ‘povo do Mande’ (Mande é uma vasta região que compreende os países Mali, Guiné, Burkina Faso, Costa do Marfim, Senegal e Serra Leoa, principalmente), são artistas excepcionais e desenvolveram, ao longo de séculos, ritmos, técnicas e linguagens muito próprias e complexas no djembê, com total conexão com os vários eventos da sua sociedade, e isso ocorre, em especial, na Guiné.

A1.7.2 – Tradição

A construção do instrumento, na África, é envolta numa prática que mescla a tradição ao ritual. Com a difusão do instrumento pelo mundo, uma demanda consistente vem fazendo com que sua fabricação perca consideravelmente este caráter, e somado a isso, as grandes fábricas de instrumentos musicais agregaram a sua linha de produção a criação do djembê industrial.

Na tradição africana, que ainda se mantém, o ritual tem início na escolha da madeira, que varia de acordo com a região e a disponibilidade. Lenke é a preferida também por haver uma crença sobre sua forte espiritualidade. Os africanos têm de pedir licença ao espírito da árvore ou esperar que ele tenha saído antes de cortá-la e isso é feito com o auxílio de um



Djembê antigo
(século XIX)

oráculo. Caso o espírito responda positivamente, ele protegerá o músico por todo o tempo em que ele tocar o djembê; caso contrário, outra árvore deverá ser consultada. Esse ritual constitui-se como um forte vínculo entre o músico e seu instrumento; em tempos antigos, um músico costumava manter seu instrumento por anos e anos, sem que ninguém pudesse tocá-lo.

Geralmente as peles usadas para a produção da 'voz' do instrumento são de cabra: tratadas, umedecidas, ressecadas e colocadas por sobre a extremidade superior do corpo do djembê (ou a 'boca' do instrumento), usando, para isso, cordas pré-estiradas e alguns anéis de ferro, que prendem as cordas em três locais diferentes do djembê. No passado eram usadas peles de antílope, hábito esse extinguido, por razões óbvias. Igualmente as cordas usadas para sua amarração eram de couro. Hoje, linhas sintéticas desenvolvem a mesma função.



Da esquerda para a direita: os quatro primeiros são de Mali, os dois seguintes da Guiné (um deles com 'orelhas') e o último, do Senegal

O djembê pode ser adornado com o que se chama de 'orelhas', que são placas de metal cortadas nesse formato com anéis por toda a sua volta e que se fixam a ele por uma pequena haste metálica, geralmente, por entre as cordas de seu 'corpo'.

Outro fator importantíssimo é o corpo do instrumento, não só o tipo de madeira, mas a espessura, a maneira como foi tratada, a relação do 'pé' com o resto do 'corpo' e por fim, depois de pronto, o seu tamanho em relação à altura de quem o toca.

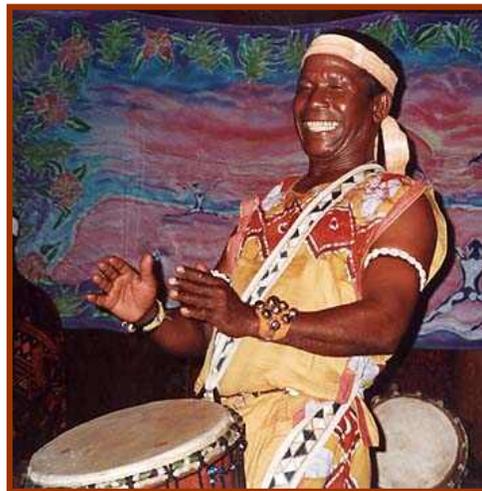
Hoje o djembê está espalhado pelo mundo todo, sendo usado nas mais diversas formas de expressão, embora sua prática e difusão de conhecimento tenham sido severamente diluídas e desconhecidas pelos não africanos. Porém, a cultura *Malinké* ainda é o núcleo de todo o conhecimento, onde o djembê possui verdadeiros mestres que fazem dele não apenas um belo instrumento, com poder de expressão inigualável, mas sim um meio de comunicação, seja com a linguagem musical, seja com a dança ou com o conjunto, como um todo.

A1.7.3 – Os grandes mestres

Famoudou Konaté

Famoudou é considerado a figura mais importante do universo do djembê. Possui uma mão ‘limpíssima’, um toque único, não é violento nem ‘ataca’ a pele com demasiada força.

É capaz de tirar mais de 20 sons (notas) diferentes do djembê e sabe usar diversos efeitos quando necessário. Tudo sob seu comando assume uma faceta mágica, que casa agressividade com doçura.



Uma das características mais impressionantes deste grande mestre do djembê é a sonoridade que ‘transpira’ de sua música. Quando escuta-se Famoudou, é Famoudou e mais ninguém. Facilmente reconhece-se seu estilo.

Adama Dramé



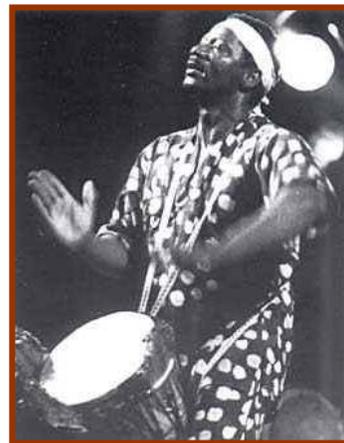
Agressivo, versátil, virtuoso ao extremo e com uma assinatura única, uma das facetas de Adama como solista é a inventividade infinita no djembê. Executa frases cortantes, muito próprias, além de mover-se com rapidez impressionante pelo instrumento. Transita de uma dinâmica fortíssima até a mais suave num piscar de olhos.

Possui um domínio musical extenso e em performances individuais é capaz de inserir pausas enormes em seus próprios ritmos, cada qual num lugar e com um tamanho distintos, sempre regressando ao tempo ‘certo’, com soberania.

Soungallo Coulibaly

Frases totalmente próprias no instrumento, ambidestria admirável, potência, pressão e precisão fazem de Soungallo um dos grandes djembêfolás de nosso tempo.

Na Europa, onde tem se apresentado durante os últimos anos, foi primeiramente conhecido e apreciado como percussionista, mas também desenvolve um trabalho reconhecido como condutor e compositor da tradição africana.



Mamady Keïta



Mamady impressiona aqueles que assistem às suas performances. Possui uma rapidez impressionante, colocações desconcertantes de solos e frases, além de uma notável resistência, precisão e força, muito bem dosadas.

Seu toque é ‘claro’, por vezes seco, com rulos extremamente rápidos, mas musicais. Alguns consideram seus rulos um exagero, mas essa questão acaba por depender do gosto e da concepção de cada ouvinte.

Mamady faz parte de uma escola moderna do djembê e é considerado (ao lado de Famoudou, Adama e Soungallo) um dos maiores solistas que a história do djembê já teve, difundindo o instrumento pelo mundo, sem ceder ao meio comercial da música pop, que por vezes, taxa o que não é americano de *world music*.

Mamady é, ao lado de todos esses mestres aqui citados (além de muitos outros anônimos que espalham a cultura do djembê pelo mundo), um djembêfolá nato.

Apêndice 2 – O CD

Resumo da Ópera

O CD que acompanha este trabalho contém exemplos gravados em formato WAVE (WAV), o que possibilita que ele seja escutado tanto em aparelhos de som caseiros quanto em leitores digitais de microcomputadores.

O CD dispõe de 19 faixas, numeradas em uma seqüência crescente, dispostas da seguinte forma:

- **Cap. 2** – *Ritmo – A pele do tambor impele a cena* ➤ Faixas **01 a 05**
- **Cap. 3** – *Movimento – A cena esculpindo a percussão* ➤ Faixas **06 e 07**
- **Cap. 4** – *Composição cênica – Re-percussão dos fundamentos* ➤ Faixas **08 a 19**

Gostaria de ressaltar que o CD cumpre uma função didática, meramente ilustrativa dos apontamentos textuais. O intuito é proporcionar ao leitor uma aproximação básica do assunto discutido, baseado na trilha sonora do espetáculo PRIMUS, como também em várias fontes de pesquisa que utilizo frequentemente para estudo e ensino.

A seguir, a relação das faixas para um melhor acompanhamento:

- 01** – O SOM E O SENTIDO – Hélio Ziskind (Voz de Ná Ozetti)
- 02** – MARACATU QUADRADO
- 03** – MARACATU CONTRATEMPO
- 04** – RÍTMICA MALINKÉ – Wassa
- 05** – PIRU BOLE - John Bergamo (boca + tabla)
- 06** – TERRA - Mauro Campos – Violoncelo / Alexandre Caetano – Djembê
- 07** – DENNADON KANIN – Mamady Keita
- 08** – SENZENINA (Tema original) – Em PRIMUS cantamos esta faixa num arranjo *a capella*.
- 09** - BALA KULANDIAN* – Ritmo africano
- 10** – SELVA – The Stone Roses
- 11** – ZAPPING – Montagem
- 12** – PUJATURA*

13 – RULO*

14 – TRANSIÇÃO BARRAVENTO P/ BRUNEO* – Rulos + pujaturas

15 – BRUNEO*

16 – BARRAVENTO*

17 – BARRAVENTO + BRUNEO* – Cena de abertura de PRIMUS

18 – HOMEM RÚSTICO CAÇA MACACO* – 2 djembês

19 – LENDI* – Ritmo africano (3 djembês)

Clichê de entrada/pausas/solos/ avalanche/clichê final em grupo.

* Faixas gravadas no Gravina Estúdio

Corpo de djembês – Daves Otani / Eduardo Osorio.

Djembê solo – Alexandre Caetano.

Vozes – Alexandre Caetano, Daves Otani e Eduardo Osorio.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER**, Stella, *Técnica da Representação Teatral*, RJ, Civ. Bras., 1982
- ALMEIDA**, Lúcia F., *Tempo e Otridad nos Ensaio de Octavio Paz*, SP, Annablume, 1997
- ALMEIDA**, Maria I.F., *Estereotípias Comportamentais em Macacos-Aranha no Cativeiro*, Dissertação de Mestrado, SP, USP, 1996
- APPIA**, Adolphe. *La Música y La Puesta en Escena*, España, Asociación de Directores de Escena de España, 2000
- ARTAUD**, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*, SP, Max Limonad, 1985
- ASLAN**, Odette. *O Ator no Século XX*, SP, Perspectiva, 1995
- BACHELARD**, Gaston. *A Dialética da Duração*, SP, Ática, 1994
- BARBA**, Eugênio. *Além as Ilhas Flutuantes*, SP, Hucitec, 1991
- _____ *A Canoa de Papel*, SP, Hucitec, 1994
- BARBA**, Eugênio, *A Arte Secreta do Ator*, SP, Perspectiva, 1992
- e **SAVARESE**, Nicola.
- BARROS**, Manoel de. *O livro das Ignorâncias*, RJ, Record, 1993
- BRECHT**, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*, RJ, Nova Fronteira, 1978
- BROOK**, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*, RJ, Vozes, 1970
- _____ *O Ponto de Mudança*, RJ, Civ. Bras., 1994
- BURNIER**, Luis O. *A Arte de Ator*, Campinas, Ed. Unicamp, 2001
- CAMARGO**, Roberto G., *Som e Cena*, Sorocaba, Ed. TCM, 2001
- CARRASCO**, Claudiney R., *A Formação da Poética Musical do Cinema*, Tese de Doutorado, SP, ECA, 1998
- CHAPLIN**, Charles. *Minha Autobiografia*, RJ, José Olympio, 1964
- CUNHA**, Antônio G., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, RJ, Nova Fronteira, 1982
- DALCROZE**, Emile J., *Ritmo-Musica-Educazione*, Milano, Ulrico Hoepli, 1925
- DAMÁSIO**, Antônio, *O Mistério da Consciência*, SP, Cia das Letras, 2000
- FRUNGILLO**, Mário D., *Dicionário de Percussão*, São Paulo, Ed. UNESP, 2003

- GANDARA, Mari.** *Ritmo - Importância e Aplicação*,
Campinas, Palmeiras, 1986
- GOODRIDGE, Janet.** *Rhythm and Timing of Movement in Performance*,
London, Jessica Kingsley Publishers, 1999
- GROTOWSKI, Jerzy.** *Em Busca de um Teatro Pobre*, RJ, Civ. Bras., 1971
- GUINSBURG, Jakob.** *Semiologia do Teatro*, SP, Perspectiva, 1978
- HOUAISS, Antônio.** *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, RJ,
(Ed. Objetiva), 2002
- JOURDAIN, Robert.** *Música, Cérebro e Êxtase*, RJ, Ed. Objetiva, 1997
- JUNIOR, Matteo B.,** *O Ator-Compositor - as ações físicas como eixo:
de Stanislavski a Barba*,
Dissertação de Mestrado, SP, ECA/USP, 2001
- JUNIOR, Norval B.,** *O Animal que Parou os Relógios*, SP, Annablume, 1997
- KUSNET, Eugênio.** *Ator e Método*, RJ, SNT, 1975
- LABAN, Rudolf.** *Domínio do Movimento*, SP, Summus, 1978
- LANGER, Susanne K.,** *Filosofia em Nova Chave*, SP, Perspectiva, 1971
Sentimento e Forma, SP, Perspectiva, 1953
- MADUREIRA, José R.,** *Delsarte e Dalcroze: Personagens de uma Dança
(Re) Descoberta*, Rev. Bras. de Ciências do Esporte,
set/1999
- OIDA, Yoshi.** *Um Ator Errante*, SP, Beca, 1992
O Ator Invisível, SP, Beca, 2001
- PAZ, Octavio.** *Signos em Rotação*, SP, Perspectiva, 1972
El Arco y La Lira, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- PAVIS, Patrice.** *Dicionário de Teatro*, SP, Perspectiva, 1999
- PSCHETZ, Nicole.** *A Importância do Tempo-Ritmo nas Ações Vocais e
Corporais do Ator*, SP, Iniciação Científica, Unicamp, 2001
- RODRIGUES, Graziela E. F.,** *Bailarino – Pesquisador – Intérprete: Processo de
Formação*, RJ, Funarte, 1997
- SILVEIRA, Ênio.** *Franz Kafka: Contos, Fábulas e Aforismos*,
RJ, Civ. Bras., 1993
- SCHROEDER, Jorge L.,** *A Música na Dança: Reflexões de um Músico*, Campinas,
Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2000

- SODRÉ**, Muniz. *Samba, o dono do corpo*, RJ, Mauad, 1998
- STANISLAVSKI**, Constantin. *A Construção da Personagem*, RJ, Civ. Bras., 1983
- _____ *A Criação de um Papel*, RJ, Civ. Bras., 1984
- _____ *A Preparação do Ator*, RJ, Civ. Bras., 1986
- _____ *Minha Vida na Arte*, RJ, Civ. Bras., 1989
- WILLEMS**, Edgar. *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical*,
Buenos Aires, Eudeba, 1969
- WISNIK**, José M., *O Som e o Sentido*, SP, Cia das Letras, 1989
- ZAGONEL**, Bernadete. *Gesto Musical*, SP, Brasiliense, 1992