



**UNICAMP**

GUSTAVO ANTONIO VALEZI VELOSO

**A COMPOSIÇÃO E O CORPO CÊNICO:  
UM ESTUDO DE ARTES CORPORAIS PARA  
A COMPOSIÇÃO DE UMA CENA HÍBRIDA**

CAMPINAS

2012





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**GUSTAVO ANTONIO VALEZI VELOSO**

**A COMPOSIÇÃO E O CORPO CÊNICO:  
*UM ESTUDO DE ARTES CORPORAIS PARA  
A COMPOSIÇÃO DE UMA CENA HÍBRIDA***

**Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Fabrini Machado de Almeida**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção de título de Mestre em Artes da Cena.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno, e orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Verônica Fabrini Machado de Almeida.

---

**CAMPINAS, 2012**

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

V546c Veloso, Gustavo Antonio Valezi.  
A composição e o corpo cênico; um estudo de artes corporais para a composição de uma cena híbrida / Gustavo Antonio Valezi Veloso. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

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

1. Dança. 2. Teatro. 3. Corpo – Composição.  
I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Composition and the performing body; a study of the performing body in hybrid scene composition.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Dance

Theater

Body composition

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Verônica Fabrini Machado de Almeida [Orientador]

Daniella Gatti

Eduardo Osório

Data da Defesa: 27-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena



**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo Mestrando Gustavo Antonio Valezi Veloso - RA 33168 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Presidente



Prof. Dr. Eduardo Osório Silva  
Titular



Profa. Dra. Daniela Gatti  
Titular



# Agradecimentos

---

Começo por agradecer em especial a Verônica Fabrini, orientadora deste projeto, professora, amiga e diretora, por quem nutro grande admiração e sou muito grato. Ela tem me dado inúmeras oportunidades de crescer na profissão, além de auxiliar-me a compreender sentimentos para o mundo artístico e o profissional, bem como se tornou uma orientadora da vida, da arte e do mestrado.

À Holly E. Cavrell, coorientadora desta pesquisa, por tanta paciência, amor e generosidade com este acadêmico de primeira viagem; a todos os momentos no Starbucks, aos conhecimentos bibliográficos e composicional-corporais, e ao acesso à “Domínio Público” que me deu espaço para dançar.

À Vivian Nuñez Medina, por todo o *movimiento latinoamericano*, suado e intuído, por me ensinar a seguir os impulsos do movimento, a dançar com o corpo conectado e, claro, pela gostosa e calma amizade.

Ao sábio professor Roberto Mallet, cujos ensinamentos repercutem em todo trabalho que faço. Seus ensinamentos sobre arte e vida me fortaleceram, e hoje sou grato por toda sinceridade que usou para comigo e embasou minha formação artística e pessoal.

À minha mãe, Inez Valezi, que com todo amor sempre garantiu todo suporte espiritual, familiar, amigo, e financeiro; que sempre me dá os melhores conselhos e me impulsiona sempre adiante.

Ao meu irmão, Tiago Valezi, por existir, ser meu irmão e estar sempre por aí para bater papo e lembrar-me sempre de religar-me aos divinos mistérios da vida.

Ao meu pai, Benedito Veloso, por todos os papos com cafezinhos e por todos os exemplos.

À pesquisadora Marina Milito de Medeiros, muito amiga e parceira, que esteve ao meu lado o tempo inteiro, compartilhou ideias, colaborou (até me deu broncas quando eu precisei!) e ajudou a entender todo este processo.

A Fernando Seiji Sagawa, talentoso jovem compositor que me deu enorme amparo musical durante a pesquisa, além de compor toda a nova trilha de *O Soldado*.

Ao músico Leonardo Matricardi, sempre presente nos cafés de fins de tarde e nos de repente de explicações musicais quando precisei. Pelo treinamento técnico, pelo desejo constante de ajudar, revisar, e pelo olhar atento à cena que acompanhou do início ao fim do processo, e por me mostrar os detalhes de cada música que nos interessava. Obrigado por todo o *Beat!*

Ao grande, generoso e bem humorado ator Andreas Simma, de quem pude estar ao lado durante o processo de criação da *Trilogia Circo K*, e que veio aos nossos ensaios de *O Soldado* e nos deu um suporte gigantesco quanto à composição da estrutura do exercício cênico, além de clarear muitas ideias deste projeto.

Ao Fernando Leal, que mesmo tendo aparecido no último mês do mestrado, tornou-se referência para mim; seus ensinamentos já se converteram em grande aprendizado no trabalho cênico que realizo.

À *Boa Companhia* cujos membros, ao me inserir no seu cotidiano, me ajudaram a ver e a entender um lado mais humano e gostoso do teatro, e muito contribuíram na expansão do meu conhecimento sobre criação poética da cena, em especial Eduardo Osório, ator que admiro muito, e que com muita generosidade dividiu muito da sua experiência comigo ao longo de muitas viagens teatrais.

À *Cia. Domínio Público*, que me convidou para dançar na companhia de jovens talentosos bailarinos, ao lado de quem entrei oficialmente no mundo da dança.

À Esther Rosado pelo capricho e pela generosidade ao realizar a correção ortográfica e gramatical deste trabalho.

À Luciane Pandolpho, minha professora de inglês, por ter aberto as portas de sua escola quando eu tinha apenas cinco anos. Graças a esse gesto, hoje pude acessar com facilidade materiais em inglês e espanhol que foram necessários para esta pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro concedido nos três últimos meses de pesquisa que foi essencial para finalizar o trabalho.

Às produtoras da *Boa Companhia* (Cassiane, Érika e Isa) e da *Cia. Domínio Público* (Mariana, Claudinha e Sara), por garantirem meu sustento por dois anos e três meses de pesquisa.

Aos *Geraldos* amigos e parceiros, meu primeiro grupo de pesquisa e criação, com o qual tenho crescido junto mesmo quando separadamente: Maíra, Júlia, Douglas, Carolzinha, Marina, Gisele e Jaqueline.

À *UQ Criações Artísticas* que comprou a ideia do projeto e reiniciou seus trabalhos com a montagem deste mestrado: *O Soldado*

Pela disponibilidade e dedicação ao participarem das bancas de qualificação e de defesa, aos Doutores Sayonara Pereira na qualificação, Daniela Gatti em ambas e Eduardo Osório na defesa.

Aos amigos André Checchia, pelas pizzas, papos, canções, filmes e gravações; André Batiston, por gentilmente ajudar na filmagem do DVD; Bruno Garcia, pela parceria na iniciação à biomecânica, pela companhia de sempre, pelas visitas, e pelos nossos *couchsurfings* produtivos; Dr. David Newman pela ajuda em algumas traduções; Flavia Cassiano e Daniela Zuliani nas consultorias inesperadas em dança clássica; Itana Coutinho e o querido casal Maíra Coutinho Herrissé e Remy Herrissé que ajudaram na tradução do libreto original *A História do Soldado*; Laura Françoso pela consultoria sobre o pensamento composicional plástico dos elementos cênicos do exercício cênico a obra, e pela filmagem do DVD anexo; Rafael Barzagli que esteve junto conosco no início do processo artístico; e Ricardo Harada, '*Le gran magicien*', que possibilitou realizarmos os efeitos mágicos que imaginamos no processo artístico.

A todos os meus amigos, que me proporcionaram momentos de vida importantes para o amadurecimento pessoal. Antes parecia apenas diversão, mas hoje esses momentos fazem parte da minha herança corporal, transformaram a maneira de encarar o mundo e, conseqüentemente, o refletir no trabalho artístico.

Aos funcionários do Instituto de Artes, em especial ao Vinícius Moreno, que sempre me auxiliou prontamente em todas as minhas necessidades permeadas pelas as burocracias do mundo dos projetos acadêmicos.

À Coordenadoria de Pós Graduação em Artes e em Artes da Cena pelo apoio financeiro concedido, que tornou viável a viagem para Ipatinga-MG.

Aos funcionários da Secretaria de Pós Graduação do Instituto de Artes por toda ajuda nas burocracias da academia.

Aos integrantes e colegas do GICHi por abrirem espaço, compartilharem conhecimentos e servirem de público e referência para as investigações práticas iniciais.

A Deus por todas as bênçãos que, junto com meus antepassados e com a história, lembra-me do meu pequeno tamanho no mundo, e me indica os melhores caminhos a trilhar.

Às festas proibidas da Unicamp e de Barão Geraldo, onde sempre encontrei um refúgio para o peso das responsabilidades e um alívio para os estresses semanais, bem como a todos os encontros e desencontros proporcionados por tais eventos nos quais pude desenvolver as melhores ideias e parcerias ao longo do processo de graduação e pós-graduação.

# Epígrafe

---

*“Tudo ajuda a vida, Erixímaco, para que a vida nada conclua. Isto é concluir apenas a si mesma... Não é ela esse movimento misterioso que, pelo desvio de tudo o que acontece, transforma-me incessantemente em mim mesmo, e que me devolve bastante rápido a este Sócrates para que eu o reencontre, e que imaginando necessariamente reconhecê-lo, **eu exista!** – (...) como não podemos ir ao infinito, nem no sonho, nem na vigília, ela [a mulher que dança], de modo semelhante, reconverte-se sempre a si mesma; deixa de ser floco, pássaro, ideia; - de ser enfim tudo o que a flauta quis que dela fosse feito, pois a mesma Terra que a mandou a convoca, e entrega-a toda palpitante à sua natureza(...)”.*

Sócrates (VALÉRY, 2005, p15)





# Resumo

---

Esta pesquisa realiza uma análise reflexiva sobre a construção poética da movimentação corporal dentro de uma “cena híbrida”, esta entendida como uma cena que busca integrar diferentes linguagens artísticas. O estudo contempla três frentes sequenciais: a primeira, um estudo teórico a partir da investigação sobre a vida e a obra dos artistas *Vsevolod Meyerhold*, *Rudolf Von Laban*, *Kurt Jooss* e *Doris Humphrey* – que desenvolveram estudos sobre a poética da movimentação do corpo em cena. O diálogo com os quatro artistas se deve à necessidade artística comum de problematizar o corpo em cena, compondo com as demais linguagens e movidos pelo contexto de sua época. *Vsevolod Meyerhold* (Rússia) por recuperar a teatralidade da cena como um todo e pelo conceito de trabalho corporal apoiado na precisão biomecânica do movimento. *Rudolf Von Laban* (Alemanha) pelo estudo minucioso sobre as qualidades do movimento, seus significados e seu desenvolvimento no espaço, os quais *Kurt Jooss*, seu discípulo, herda e compõe o paradigmático balé com tema político, *A mesa verde*. *Doris Humphrey* (Estados Unidos) também foi inovadora em relação à arte de seus antecessores ao buscar, no corpo dos seus bailarinos, uma movimentação legítima que pudesse responder às questões do seu local e de sua época, assim como incorpora na dança a noção estrutural de *composição* para organização da cena. A partir desta noção, surge a segunda frente da pesquisa: A investigação se desenvolve sobre os princípios gerais da composição, e referentes a cada uma das linguagens expressivas escolhidas (teatro, dança, narração, música e iluminação) e sobre sua aplicação em uma cena híbrida. Para desenvolver o conceito de composição em outras linguagens expressivas, foram estudados compositores como *Schoenberg* na música, *Humphrey* na dança, *Horst* em ambos e *Williams* no design gráfico. E, por fim, a terceira frente de caráter prático, desenvolvida concomitantemente com as outras duas, onde foram levantadas cenas da *História do Soldado* (1918), de *Igor Stravinsky* e *C.F. Ramuz*, com a finalidade de problematizar e entender a composição e o desenvolvimento corporal e composicional em uma cena híbrida pelo viés do intérprete que compõe de dentro da cena.

Palavras-chave: Dança – Teatro – Cena Híbrida – Composição Cênica – Rudolf Von Laban  
– Vsevolod Meyerhold – Kurt Jooss – Doris Humphrey

# Abstract

---

This research develops a reflexive analysis of the poetic construction of the body's movement within a "hybrid composition", understood as a scene that is composed from different artistic languages. It contains three sequential parts: The first part, a theoretical study of the life and work of *Vsevolod Meyerhold*, *Rudolf Von Laban*, *Kurt Jooss* and *Doris Humphrey* – all of whom developed studies of poetical construction of body movement. The dialog with these four artists comes from a need to reflect about the body within the scene, composing with other languages and inspired by the context of their time. *Vsevolod Meyerhold* (Russia) for the recovery of the theatricality of the scene as a whole, and for the concept of a body training as supported by the biomechanical precision of the movement. *Rudolf Von Laban* (Germany) for the thorough study about the qualities of movement, their meanings and development in space, which *Kurt Jooss*, his disciple, inherited and composed the paradigmatic ballet with a political subject, *The Green Table*. *Doris Humphrey* (United States) is also innovative in relation to the art of her predecessors when she searches for original movements from her dancers that would seek to address the issues of their times in addition to incorporating the notion of *composition* as the organizing factor in structuring dance. From this notion, the second part of the research arises: An investigation into the general principles of composition, related to each one of the chosen expressive languages (theater, dance, narration, music and lighting) and how this is applied in a hybrid scene. To develop composition in relation to other expressive languages, other kinds of composers were studied, such as *Schoenberg* in music, *Humphrey* in dance, *Horst* in both and *Williams* in graphic design. And, at last, the research's praxical third part, concomitantly developed with the other two, where scenes from *Igor Stravinsky* and *C.F. Ramuz's, A Soldier's Tale* were selected, so that a hybrid scene's body and compositional development were investigated and understood from the point of view of the performer who composes from inside the scene.

Key words: Dance – Theater – Hybrid Scene – Scenic Composition – Rudolf Von Laban – Vsevolod Meyerhold – Kurt Jooss – Doris Humphrey



# Sumário

---

<i>INTRODUÇÃO</i> .....	1
<i>CAP I – Contexto histórico e artístico.</i> .....	9
1.1. Panorama Histórico – De dois homens descendem muitos movimentos.....	9
1.2. Vsevolod Meyerhold .....	16
1.2.1. Meyerhold e a biomecânica.....	19
1.3. Rudolf Von Laban .....	23
1.3.1. Laban e o Sistema Effort.....	29
1.4. Kurt Jooss .....	34
1.4.1. O legado de Kurt Jooss.....	40
1.5. Doris Humphrey .....	43
1.5.1. O legado de Doris Humphrey.....	47
1.5.1.1 <i>Theme e Subject Matter</i> , ou Tema e Assunto.....	49
1.5.1.2 Desenho: .....	50
1.5.1.3 Simetria e Assimetria.....	51
1.5.1.4 Oposição e Sucessão.....	51
1.5.1.5 Frases.....	52
1.5.1.6 Espaço do Palco .....	54
1.5.1.7 Outros elementos.....	55
1.5.1.8 Dinâmica.....	56
1.5.1.9 Ritmo .....	57
1.5.1.10 Queda e Recuperação .....	58
1.5.1.11 Motivo e Gestos .....	58
1.5.1.12 Palavras.....	61
1.5.1.13 Música .....	62
1.5.1.14 Cenários e adereços .....	63
1.5.1.15 Formas .....	64
<i>CAP II Conversa com os Mestres</i> .....	67
2.1 Análise comparativa.....	67

2.1.1.	Contexto histórico .....	67
2.1.2.	O treinamento técnico .....	68
2.1.3.	O corpo em cena como um todo .....	70
2.1.4.	As qualidades dos movimentos .....	72
2.1.5.	Forma e Conteúdo .....	73
2.1.6.	O vocabulário gestual.....	75
2.1.7.	Objetivo e Tema.....	77
2.1.8.	Os ciclos e a dramaturgia.....	80
2.2	A caminho da obra: composição cênica .....	82
2.2.1	Estrutura.....	84
2.2.2	Sequência .....	87
2.2.3	Unidade .....	88
2.2.4	Proporção.....	90
2.2.5	Ênfase.....	91
2.2.6	Outros elementos composicionais.....	92
2.3	Portas para o Hibridismo .....	94
2.3.1	Necessidade histórica.....	94
2.3.2	Pensamento sobre uma composição híbrida em linguagens expressivas .....	97
2.3.3	Conselhos dos mestres compositores.....	98
CAP III - O Campo de experiência: .....		105
3.1	O material inicial e suas reverberações: A Obra de Stravinsky e Ramuz .....	105
3.1.1	Sobre a obra .....	105
3.1.2	Sinopse.....	107
3.1.3	A Primeira Montagem.....	109
3.2	O Processo de Releitura .....	110
3.2.1.	Uma escolha complicada .....	110
3.2.2.	Objetivos poéticos em comum.....	112
3.3	O Processo criativo .....	115
3.3.1.	A realidade e o desdobramento das escolhas na encenação.....	115
3.3.2.	Composição da narrativa e das palavras em cena .....	118
3.3.3.	Composição das ações físicas concretas e dos diálogos.....	121

3.3.4.	Composição do vocabulário gestual .....	124
3.3.5.	Composição Musical .....	127
3.3.6.	Composição da Iluminação .....	129
3.3.7.	Composição cenográfica, de adereços e figurinos .....	134
3.4	A Composição e o Hibridismo poético .....	136
3.4.1.	Os cinco princípios da composição e <i>O Soldado</i> .....	136
3.4.2.	O hibridismo .....	137
	<i>Considerações Finais</i> .....	143
	<i>REFERÊNCIAS</i> .....	151
	LIVROS .....	151
	TESES E DISSERTAÇÕES .....	153
	ARTIGOS E PALESTRAS .....	154
	PARTITURA .....	156
	VIDEOGRAFIA .....	156
	INTERNET .....	156
	IMAGEM .....	157
	<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	158
	LIVROS .....	158
	TESES E DISSERTAÇÕES .....	159
	ARTIGOS .....	160
	INTERNET .....	161
	<i>APÊNDICE</i> .....	163
	Timeu, Laban e Jooss .....	163
	<i>ANEXOS</i> .....	167
	Considerações sobre a trilha musical de “o soldado” .....	167
	Considerações sobre a composição da iluminação .....	170
	Considerações sobre o treinamento musical e a adaptação do texto .....	174





# INTRODUÇÃO

---

Era 19 de abril de 2012, Dia do Índio, em que, no Brasil, se relembra que aqui houve e ainda há o extermínio dos primeiros habitantes naturais deste território, vencidos e expropriados de sua terra e cultura. Neste dia Lineker, Sara Toffoli, Isis Andreatta e eu, artistas da Cia. Domínio Público, saímos às ruas de Campinas para mais um ensaio ordinário do espetáculo dirigido por Holly E. Cavrell<sup>1</sup> *Posso dançar pra você?*, às vésperas de sua estreia. Nossa dinâmica de ensaios consistia em alternar o trabalho em sala para fazer alterações no roteiro e nas movimentações, e em sair às ruas para testar como as novas ideias se relacionavam com o público, e se a recepção da performance alcançava o objetivo que desejávamos.

O objetivo desse espetáculo é tentar transformar por vinte minutos a realidade do espaço escolhido, como se mudássemos a cor de um ambiente urbano - viciado na visão dos transeuntes e marcado pela sobrevivência do povo dali - para que, com essa “nova cor”, as pessoas habituadas àquele espaço e fechadas na rotina do cotidiano possam olhar um pouco para fora, se relacionar com o espaço e com o outro de uma nova maneira. Até então, em todos os ensaios na rua, o resultado tinha sido próximo ao esperado.

Naquele dia escolhemos a praça atrás da Catedral de Campinas e ali começamos um dos melhores ensaios. Já tínhamos o figurino, tudo ia muito bem e a reação do público era visivelmente favorável. Apressados paravam para ver o que fazíamos, comerciantes saíam das lojas e, de repente, havia cerca de 120 espectadores ao nosso redor.

Em certo momento da apresentação, fomos surpreendidos por uma mulher aparentemente forte, com cerca de 45 anos de idade. Ela nos dava leves tapinhas (na barriga, no peito, nas costas, onde ela conseguisse alcançar) e repetia: “*Sai espírito maligno! Eu amarro a obra do inimigo! O sangue de Jesus tem poder!*”.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, diretora da *Cia Domínio Público* e coorientadora desta dissertação como especialista.



1. Cena do *Posso Dançar pra Você?* da *Cia Domínio Público*. Na foto: Isis Andreatta, Sara Toffoli, Gustavo Valezi e Lineker Oliveira. Fonte: Acervo Domínio Público. Fotógrafa: Débora Branco.

Na cena seguinte Lineker e Isis falam sobre o amor. Antes de começar, ele olha para a mulher e, para tentar contornar a situação, com certa doçura disse “Nós viemos falar de amor!” e iniciou o texto. Eu e Sara, que naquela altura dançávamos ao redor dos dois, dissemos: “Nós dançamos para Ele! Para Deus!” Frase que só aumentou a fúria da senhora religiosa que começou a levantar a voz e como em um transe repetia ininterruptamente apenas a frase: “*O sangue de Jesus tem poder!*”. Trocou os leves tapas por pequenos murros e, insistentemente, começou a nos seguir.

Ironicamente, na cena seguinte, todos nós, um a cada vez, fingimos um desmaio e todos os demais bailarinos vêm em seu socorro. Foi aí que ela deve ter pensado que o demônio estava mesmo no nosso corpo! Lançou fora seus chinelos, levantou o braço direito, fechou a mão e correu em nossa direção. A saída cênica foi incluí-la no jogo. Antes de correr para o próximo desmaio, esperávamos que ela se aproximasse, fugíamos e desmaiávamos em outro canto.

Foi quando o caso ficou sério. A devota furiosa conseguiu dar um murro nas minhas costas (tive certeza de que a mulher não era mesmo fraca!). Em seguida, outro soco, agora no estômago de Isis, e quando ela partia para atacar o Lineker eu consegui segurá-la pela mão. Uma moradora de rua - com cerca de vinte anos de idade, com marcas no rosto e o corpo deformado pela violência urbana - que assistia a tudo, ao ver aquilo marchou em direção à mulher com passos de quem está pronto para uma briga, deu-lhe três tapas na cara e disse: “Nunca tem nada bonito por aqui! Quando tem você faz isso?”

Continuar não era mais possível. Finalizamos rapidamente a intervenção, agradecemos ao público em redor e saímos. Quando a moradora de rua veio conversar conosco e, ao ouvir que éramos alunos da Unicamp, chorou ao lembrar que havia parido um filho no hospital da universidade, que lhe foi tomado pelo Estado. Já o olhar da devota furiosa era “para dentro”; estava com os olhos fechados para o mundo. Terminamos a apresentação abalados com o sucedido. Conteí a alguns amigos o que havia ocorrido, e refleti por um tempo.

Muito antes daquele evento, já havia nascido o desejo de retomar *A História do Soldado*, obra de Igor Stravinsky que articula dança, música, narração e teatro, que havia montado com Verônica Fabrini (orientadora deste mestrado) e Fernando Hashimoto<sup>2</sup> em Junho de 2009. Antes ainda, o contato com o trabalho de Fabrini já despertara em mim o interesse de investigar a composição cênica a partir do movimento do corpo. Mas o momento do incidente na rua pareceu resumir o que esta obra questiona em relação ao mundo. A devota furiosa declarou guerra - como uma guerra santa. Em nome de Deus ela se dá autoridade de espancar pessoas por agirem de forma diferente do que entende como certa e que realizavam uma arte desconhecida por ela. Já a moradora de rua, aparentemente drogada, que sofre na pele as graves consequências dos (des)avanços da sociedade consumista, defendeu a arte que estava ali, simplesmente “por amor”.

---

<sup>2</sup> **Dr. Fernando Hashimoto** é professor de percussão da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, fundador e diretor do GRUPU - Grupo de Percussão da UNICAMP e atuou como timpanista solista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas por 14 anos.

Para defender a nós e ao seu território, foi também violenta com a outra. A arte, naquele momento, estava exatamente no meio da ilusão, da realidade e da história. No Dia do Índio, foram afetados pela arte o fanatismo da devota e a outra, vencida pelos gananciosos da sociedade de consumo. A fraqueza e o sofrimento humano nos eram evidentes nas relações que elas mascaravam pela força física. *A mulher-realidade* foi violenta com a *mulher-ilusão*<sup>3</sup> que, por sua vez, se sentiu ameaçada pelas *peessoas-arte* e foi violenta com elas no *dia-história* que é sempre violento com a *mulher-realidade*.

Estamos clara e abertamente em tempos de guerra. Só que desta vez, a estratégia dos governantes é investir na fraqueza da cultura do povo. Os militares subalternos pegam em armas e as usam contra aqueles indignados que vão às ruas lutar contra essa situação. As *peessoas-poder* se sentem ameaçadas pelas *peessoas-indignação*, as espancam pela força das *peessoas-militarismo*, que ignoram a causa e o fim do seu trabalho, fruto violento do *sistema-história* sustentado pelas *peessoas-poder*.

Em meio ao sofrimento humano, vivemos naquele dia um reflexo da violência do mundo atual nos corpos expostos em praça pública, através do nosso movimento e pela história oculta que todos aqueles corpos traziam - a visão de mundo cravada ali na nossa frente, grafada em cada corpo e em suas posturas e marcas na pele; cada corpo construído como reflexo do mundo em que vive. Então, como *pessoa-arte*, tive certeza que era realmente hora certa de recompor a fábula da *História do Soldado*, de Igor Stravinsky e C. F. Ramuz, a partir do estudo das impressões que o movimento do corpo pode causar.

Ao longo da graduação no curso de Artes Cênicas da UNICAMP (que forma artistas cênicos, e seu ensino enfoca consideravelmente o trabalho corporal do ator) interessei-me pela construção cênica que contempla tanto a dança quanto o

---

<sup>3</sup> Ilusão como contraposição à realidade da moradora de rua e referente ao universo imaginário criado pelo fanatismo da devota, em que impera uma verdade imutável onde nada exterior é válido ou real.

teatro. Quando iniciei um estudo mais sistemático na dança, no final da graduação, e já possuía um conhecimento maior na área do teatro, meu propósito foi de buscar entender a criação cênica pelo movimento do corpo. Meu interesse enquanto criador e intérprete era claro: mesclar as linguagens expressivas da dança e do teatro na cena. Ao seguir este caminho, entendi que era necessário compreender melhor algumas linguagens expressivas que compõem as artes da cena, assim como as possibilidades de mesclá-las e organizá-las. Não teria sentido entender o trabalho corporal sem uma relação com o trabalho de ator que eu já realizara anteriormente.

Então, este trabalho resultou em três grandes frentes. Primeiro, na pesquisa da construção cênica pelo movimento do corpo em quatro artistas: Vsevolod Meyerhold, Rudolf Von Laban, Kurt Jooss e Doris Humphrey; como o trabalho destes é fruto de um contexto histórico, e como as diferentes influências que receberam convergem em seu trabalho. Em seguida, por influência do olhar sobre a organização cênica de Doris Humphrey, senti a necessidade de entender a organização das linguagens expressivas dentro de uma cena híbrida, em um estudo mais detalhado sobre a composição cênica. E a terceira frente prático, onde foi construído o experimento cênico *A História do Soldado*, criado concomitantemente aos estudos teóricos, onde o legado dos quatro artistas foi estudado e entendido na criação cênica através do olhar do intérprete compositor. Este estudo busca também olhar para o artista como herdeiro do legado de seus predecessores, além de localizar esta construção cênica como pertinente no contexto histórico atual.

Nesse sentido, o primeiro capítulo aborda um panorama histórico e o trabalho corporal dos quatro compositores cênicos: Vsevolod Meyerhold, Rudolf Von Laban, Kurt Jooss e Doris Humphrey.

O segundo trata de uma análise comparativa da vida e da obra dos artistas, de modo a analisar as questões em comum aos quatro, as quais interessam à pesquisa. Tal capítulo abordará ainda os princípios da composição, com uma

análise comparativa da composição entre as linguagens expressivas, para que se possa dar início ao trabalho da parte prática.

O terceiro capítulo discorrerá sobre o processo de composição do exercício cênico provisoriamente intitulado *O Soldado*, inspirado na obra *A História do Soldado* de Igor Stravinsky e C. F. Ramuz, sua necessidade histórica, as influências que nos levaram às escolhas da montagem.

E as considerações finais que buscam mapear os caminhos aos quais os predecessores artísticos me conduziram e influenciam em meu trabalho, e os possíveis rumos que esta pesquisa toma como ponto de partida.

Ao mesmo tempo que é claro o que diferencia um ator de um bailarino, há inumeráveis elementos em comum no conjunto dessa relação, um limbo de elementos que caracteriza ambos. Quando se busca atuar simultaneamente nas duas linguagens, a inquietação aumenta. Se tomarmos justamente esses elementos comuns como princípio para uma comparação – e nesta dissertação, ao entrar nos elementos composicionais foi necessário diferenciá-los – certamente cairemos em ambiguidades e dúvidas desnecessárias. O mesmo se dá entre teatro e narração, uma vez que a narração pode ser considerada um tipo de teatro, assim como a dança também pode ser vista como um tipo de teatro etc. Enfim, existem semelhanças, diferenças, e há uma longa discussão teórica sobre o assunto, norteadoras da cena contemporânea, como as ideias de teatralidades (FÉRAL, 2003), de um teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007), de uma dramaturgia de imagens (SANCHEZ, 1994), ou ainda de liminaridades (CABALLERO, 2007) atestam sobre a amplitude de possibilidades sobre as hibridizações da cena contemporânea. Dada essa amplitude teórica, certos cuidados foram tomados para o melhor entendimento de onde se quer chegar com esta dissertação.

Nomearemos *cena híbrida* aquela que, em sua construção, contempla um olhar compositivo que parte da soma de linguagens expressivas diferentes;

denominaremos *arte cênica* a generalização de todas as artes que se desenvolvem através da cena e de *linguagem expressiva* o meio artístico pelo qual algo se expressa, ou seja, a música, a dança, o teatro, a narração etc. Buscamos evitar o termo *linguagem artística*, para evitar outra ambiguidade, uma vez que linguagem artística pode ser identificada como uma organização composicional específica dentro da linguagem expressiva (Commedia del'arte dentro do teatro, por exemplo). Para a *dança*, a arte da criação de signos por meio do movimento corporal, e para o *teatro* da construção pela união de signos verbais e corporais, daquilo que envolve a construção de ações de um personagem e seu desenvolvimento em um enredo dentro de um jogo cênico. Para a *narração*, a arte de contar verbalmente uma história, e todo trabalho vocal e interpretativo que demanda. Para a música, da construção poética a partir dos sons. É na contextura entre essas linguagens que se configura *A História do Soldado* (assim como proposta por Stravinsky em 1918) e em nosso experimento cênico que compõe esta dissertação.





# *CAP I – Contexto histórico e artístico.*

---

## 1.1. Panorama Histórico – De dois homens descendem muitos movimentos.

Considero de enorme importância o diálogo com a tradição e os rastros de heranças artísticas. Foi a partir do ensinamento dos predecessores que gerações de artistas criaram, por semelhança ou pelo rompimento, novas maneiras de se relacionar com a arte. Os artistas são fruto de diversas influências que possibilitaram novas escolhas, novos caminhos e novos pensamentos, inclusive as múltiplas formas de manifestação que vemos hoje. Esta dissertação aborda quatro mestres do movimento. Mas antes, julguei necessário rastrear suas heranças artísticas para entender de onde vêm as inquietações de seus trabalhos em seu tempo.

A dança era uma arte fundamentalmente mais primitiva, de manifestação essencialmente popular. No século XV, durante a Renascença, as cortes se apropriaram das danças populares, e as transformaram para exibir a elegância da posição social da corte absolutista. Os movimentos daquelas danças eram ascensionais e rigorosos em seu caráter espacial, sem que fossem desprezados, uma vez que a roupa que os bailarinos utilizavam (armações, perucas, e outros trajes) os obrigavam a restringir os movimentos. A *Académie Royale de Danse* foi fundada pelo Rei Luis XIV em 1661; em 1713, recebe o nome *Opera de Paris*. Sua finalidade era aperfeiçoar o ensino de dança para entreter a corte. Daqui nasce uma tradição de dança de ensino rigoroso e exigente, onde o Rei era a figura central da dança e, nas grandes produções, a ele era reservado o *grand finale*. Essas danças exaltavam o Rei que representava simbolicamente deuses como Zeus, Apolo etc. Após a Revolução Francesa ocorrida entre 1789 e 1799, a visibilidade do dançarino, a partir daquele momento histórico, não era mais pela sua posição social, como na corte, e sim, pelos méritos de seus esforços. A rigidez

do antigo ensino de dança foi mantida, ou seja, “*rigor profissional e ética meritocrática se juntaram à disciplina militar*” (HOMANS, 2010, p122 *apud* CAVRELL, 2012, p13).

A dança teve até então o intuito de entreter a corte e demonstrar status social e, por isso, o tema e ou a narrativa não eram prioridades. Até mesmo quando havia certa dramaticidade, o roteiro poderia ser interrompido a qualquer hora para uma demonstração técnica.

No século XVIII, a dança começa a se transformar, especialmente pelas proposições de Jean-Georges Noverre (1727 – 1810), que criticou a tradição e o ensino de dança da *Ópera de Paris* e propôs algumas mudanças nessa ocasião que começaram a se desenvolver: a priorização da interpretação e da coreografia no lugar do exibicionismo técnico, propõe que os bailarinos se libertem das máscaras da corte e evidenciem a emoção facial, e conseqüentemente o corpo começa a ser libertado das vestimentas pesadas. O balé do século XIX se desenvolve, suas vestimentas se caracterizavam por uma maior leveza e a habilidade técnica do bailarino – em especial da bailarina – ficou em evidência. Os temas dessa época eram ligados a lendas e a mulher é vista na sociedade como figura frágil e delicada. Apesar desta evolução, as formas ainda tinham um caráter rígido e ascensional, herdados dos princípios do balé do Rei Luis XIV, da *Ópera de Paris*.

Em 1811, nasceu François Delsarte (1811 - 1871) e, muito cedo, ficou órfão. Teve que viver entre mendigos até que fora acolhido por um padeiro e depois por um pintor de porcelana. Certa vez, um padre, ao perceber-lhe as qualidades artísticas para o canto e para o teatro, o matricula em um conservatório. Seu desenvolvimento foi um fracasso, e Delsarte põe a culpa de tal infortúnio na metodologia de ensino do conservatório, onde lhe foi imposto um método arbitrário e baseado em tradições rígidas que não atendiam às necessidades de seu corpo, ao invés de ser observado e tratarem-no a partir das suas reais necessidades. Porém, uma coisa lhe chama atenção: a relação entre a voz, o gesto e a emoção interna. Observa tais relações não apenas nas pessoas

ao seu redor, mas vai além e pesquisa até os exageros patológicos, como hospícios, sala de hospitais e necrotérios. Delsarte constata que *“a emoção, a uma imagem cerebral, corresponde a um movimento ou uma tentativa de movimento”* (BOURCIER, 1987, p244). Dessa observação, anos depois, nasce toda uma geração de bailarinos que buscam a intensidade do gesto pela relação que este tem com a intensidade da emoção. A partir do desenvolvimento dessas observações percebe que todo o corpo é mobilizado para a expressão de uma emoção, principalmente o torso, e que a expressão é obtida por meio da contração e relaxamento do corpo. As extensões do corpo geralmente traduzirão sentimentos gratificantes e de realizações sucedidas, ao passo que seu oposto, as contrações, estariam relacionadas às tristezas e aos fracassos. Enfim, toda emoção se traduz no corpo. Um gesto reforça a emoção e ela, por sua vez, reforça-o.

Então, Delsarte cria um sistema de investigação do gesto, em que subdivide o organismo humano em relações trinas: O homem é criado em um estado trino – inteligente, emocional e sensível. O corpo é dividido em três áreas: cabeça, torso e membros, que por sua vez representam inteligência, emoção e sensibilidade, respectivamente. Essas partes também são divididas em três, e assim por diante. Essas divisões anatômicas propostas por Delsarte revelam uma infinidade de gestos e movimentos, além de seus reflexos sensoriais, emocionais e inteligíveis. As ideias de Delsarte repercutem em outras artes, como a música, as artes plásticas e o canto. Esta ideia chega por alguns de seus discípulos aos pioneiros da dança moderna, e por meio desses, ela se espalha, se transforma, e cria uma nova geração de artistas e de pensadores. São os pioneiros nos Estados Unidos Isadora Duncan (1877 – 1927), Ted Shawn (1891 – 1972) com Ruth Denis (1879 – 1968), e seus sucessores, Martha Graham (1894 – 1991) e Doris Humphrey (1895 - 1958). Na Alemanha, essa mudança radical na maneira de pensar o movimento e a dança tem início com Rudolf Von Laban (1879 – 1958), também influenciado por Delsarte. Por sua vez, Kurt Jooss (1901 - 1979), em parceria com Laban, desenvolve novas ideias no plano da composição

coreográfica, e busca criar uma nova identidade para a dança, unindo movimento, sentimento, inteligência e emoção; o nomeia *Tanztheater*. Mary Wigman (1886 – 1973), contemporânea e compatriota de Jooss, também herda em suas danças uma forte influência das ideias delarteanas, mas diverge seu trabalho do de Jooss ao rejeitar o ensino de alguns princípios do balé clássico como base para a nova dança.

Na Europa, outro homem influenciou toda linhagem de dançarinos alemães: Jaques-Dalcroze (1896 – 1950). Esse foi um músico que constatou a importância da educação corporal para o trabalho do músico, ao perceber que a execução da música se dá através do movimento ritmado do corpo. Assim analisa o movimento, descobre que ele parte da tensão e relaxamento dos músculos e busca em seu trabalho retirar os excessos do movimento, ou seja, economizar esforço e realizar o gesto preciso para garantir o máximo de eficiência.

Ao seguir seus estudos, descobre ainda a influência da música no movimento e afirma que tem a capacidade de suscitar uma imagem e impulsionar o movimento, que por sua vez, se torna expressivo. A partir desses princípios, Dalcroze cria uma escola em Hellerau onde divulga seu trabalho, que na Alemanha fica conhecido pela dança de Mary Wigman; nos Estados Unidos por Hanya Holm (1893 – 1992).

Vale ressaltar que naquele mesmo período entre guerras, nos anos trinta, além das ideias de Delsarte e Dalcroze, os dançarinos começaram a se questionar sobre a própria dança, o que colocou, inevitavelmente, os dois continentes no posicionamento histórico de questionamento cultural e político, e fez desse período o apogeu da reforma do trabalho do artista cênico. Na América, muito deste trabalho pode ter sido uma necessidade de estabelecer na cultura americana a filosofia humanística contra a barbárie bélica.

Laban começou a estudar a natureza dos movimentos. Wigman acreditava que um novo balé surgiria do rompimento total com as convenções do balé clássico. Jooss, por sua vez, partiu deste mesmo conhecimento que Wigman

rejeitara para criar sua expressão na dança, além de criar o primeiro balé da história a trazer um tema político-social.

A presença da dança da bailarina estadunidense Isadora Duncan tanto na Europa quanto na América foi marcante e inspiradora. Duncan trabalhava de uma forma simples. Seu ponto de partida foi a crença de que a dança é natural de todo ser humano. Pesquisou seus próprios movimentos, que de acordo com ela, partiam de uma fonte interior que se localiza no plexo solar, a qual ela denominou “a alma”. A partir dessa premissa desenvolveu a linha de trabalho de sua vida toda, criou suas coreografias a partir do trabalho dos seus “estados de alma”, e foi a pioneira de uma dança livre das formas tradicionais, a qual ficou conhecida como Dança de Expressão. Foi ao apresentar essa dança que conheceu os russos Michel Fokine<sup>4</sup> (1880 – 1942) e Sergei Diaghilev<sup>5</sup> (1872 – 1929), os quais já pesquisavam uma nova forma de expressão na Rússia, e se identificaram com o trabalho dela, pois viram que de certa forma buscava objetivos similares aos de Fokine, apesar de dele divergirem no fazer artístico<sup>6</sup>. O ideal de Duncan ao pesquisar uma dança livre das formas clássicas influenciou tanto os Estados Unidos quanto a Europa.

Nos Estados Unidos, por volta de 1910, Ruth St Denis e Ted Shawn criaram um novo estilo de dança, influenciados – além de uma ideia espiritualista e filosófica para a dança, como forma de arte sagrada – pelas ideias de Delsarte,

---

<sup>4</sup> Do russo *Михаил Михайлович Фокин*, bailarino russo, responsável pelo rompimento do balé russo com as formas tradicionais.

<sup>5</sup> Do russo *Сергей Павлович Дягилев*. foi organizador e diretor do Ballets Russes, considerado um dos maiores produtores de balé do mundo, criador da companhia *Ballets Russes*, onde trabalharam importantes artistas entre 1909 e 1929, sobre o qual será abordado mais adiante.

<sup>6</sup> Fokine criou cinco princípios básicos para a nova dança que estabelecera. São eles: 1) Não formar combinações de passos pré-concebidos, mas criar em cada caso uma nova forma que condiga com o tema representado. 2) A dança e o gesto mimético não tem significado no balé, ao menos que sirva como uma expressão de sua ação dramática. 3) O novo balé admite o uso de gestos convencionais apenas se estiver dentro da linguagem da forma criada do balé. Em todos os outros casos, que o gesto seja incorporado pelo corpo todo, não apenas pelas mãos. 4) O corpo de baile não é apenas decorativo, mas tem sua expressão em cena, seja individual ou coletivamente. 5) O novo balé não é mais escravo da música, ou do cenário, mas se encaixa ao lado das outras artes em pé de igualdade.

que, por três décadas (até a chegada dos ensinamentos de Laban na América), foi ensinada a muitos jovens nos Estados Unidos. Sua técnica

*“parecia ser uma sincera e incansável aplicação do oportuno expressionismo de Delsarte a temas que ela descobriu em estudos das mais exóticas religiões”* (COTON, 1946; p21),

e que exigiam que o corpo se libertasse de convenções formais para revelar o espírito através do movimento. Com Ruth St Denis e Ted Shawn, estudaram, entre outros importantes artistas da dança moderna, seus protagonistas: Martha Graham, Charles Weidman (1901 – 1975) e Doris Humphrey.

As mudanças no pensamento artístico, no início do século XX, afetam também o teatro que busca em experimentos dramaturgicos uma independência da encenação em relação ao texto e à dramaturgia naturalista sob formas que *“relativizam ou profanam a clausura dramática”* (SANCHEZ, 1989, p18), tendo a hibridação de linguagens como resposta a *“uma profunda tensão unificadora (...) a qual (...) a arte contemporânea tem tentado repetidamente escapar”* (Id.). Na Rússia, Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) (assim como Laban, Jooss e Humphrey), viveu um contexto de modernização radical, em que grandes centros urbanos se erigiam, a industrialização se implantava como nova forma de produção e impunha um novo modelo de sociedade. Meyerhold foi influenciado pelo trabalho de Dalcroze, e, nesse novo contexto, de trabalhos repetitivos nas máquinas e de aceleradas construções urbanas, o indivíduo foi obrigado a preparar-se fisicamente e modificar seus costumes corporais. Em Moscou, Meyerhold, discípulo de Stanislavsky (1863 – 1938), rompe com o naturalismo do Teatro de Arte de Moscou, que, segundo ele, era centrado demasiadamente na palavra: falava-se muito bem, porém nada mais acontecia.

Meyerhold vê naquele momento a necessidade de entender o funcionamento motor e criativo do movimento do corpo no espaço para educá-lo para a cena. Por estar envolto numa atmosfera maquinaal naquela nova estrutura

de mundo, influenciado pelo construtivismo<sup>7</sup> e futurismo<sup>8</sup> russo, desenvolve um treinamento para o ator baseado na mecânica do movimento do corpo, ao qual ele dá o nome de *Biomecânica*.

---

<sup>7</sup> *Construtivismo russo* foi um movimento artístico-político russo, em que colocava a arte diante das novas perspectivas em prol da construção da sociedade socialista industrial que se erigia.

<sup>8</sup> *Futurismo russo* foi um movimento oficialmente inaugurado com a publicação do manifesto “Um tapa na face do gosto público”, de 1912, que aderiu à revolução russa ao explorar temas e linguagens rurais e locais, que buscava uma arte renovadora, distante do tradicionalismo burguês.

## 1.2. Vsevolod Meyerhold



2. Vsevolod Meyerhold preparando-se para seu papel de Konstantin no Teatro de Arte de Moscou, 1898 na produção de *A Gaivota* de Anton Chekhov. Foto tirada em Pushkino durante um ensaio. Fonte: Rudnitsky, Meyerhold the Director

Vsevolod Emilievitch Meyerhold nasceu na cidade de Penza, na Rússia. Filho de pais alemães, foi batizado segundo o rito luterano sob o nome de Karl-Theodor-Kasimir. Educado pela mãe, viveu cercado de artistas em sua casa, o que despertou nele o interesse de aprender piano e violino logo cedo. Em 1895, para evitar lutar na Alemanha, adquire nacionalidade russa e muda seu nome para Vsevolod, em homenagem ao escritor Vsevolod Garsin, a quem muito admirava.

Em 1898, após ter iniciado seus estudos em Direito, e ter casado com Olga Michailovna Munt, começa a trabalhar no Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Konstantin Stanislavsky. Após representar várias obras teatrais, em 1902, aos 28 anos, rompe com a companhia por não acreditar no teatro naturalista e no realismo psicológico. Então, Meyerhold pesquisa um modo intensificar a relação do intérprete com o público para que a criação artística passasse a ser uma reflexão sobre a realidade, não imitação. Meyerhold se inspira na *commedia dell'arte*, na pantomima e em improvisações e encontra esta nova abordagem para o teatro na estilização do movimento.

Parte para a cidade de Kherson e funda, junto de Aleksandr Kocheverov, a *Companhia de artistas dramáticos russos* e estreiam *As Três Irmãs*, de Anton Tchekov, que fica em temporada de setembro daquele ano até fevereiro do ano seguinte. Apesar das diferenças artísticas entre Meyerhold e Stanislavsky, ambos se admiravam e respeitavam mutuamente. Em 1905, após ter mudado o nome da companhia para *Sociedade do Novo Drama (Tovarischestvo Novoi Dramy)*, em



Moscú, Stanislavsky entrega a Meyerhold a direção do 'Estúdio da rua Povarskaya', do Teatro de Arte de Moscú em uma tentativa de criar com ele um espetáculo. Porém, suas divergências artísticas não lhes permitem finalizar o trabalho.

Neste ano a crise dominava a Rússia. O país estava em guerra contra o Japão, o povo solicitava ao governo reformas e era reprimido pela polícia. A arte não foi menos atingida; dessa forma, Stanislavsky se vê obrigado a fechar o Teatro de Arte de Moscú. Meyerhold parte para Tiflis e reinaugura o 'teatro do novo drama'. Em 1908, começa a trabalhar como ator e diretor de cena do Teatro Aleksandrinsky e do Teatro Marinsky, de ópera, em São Petersburgo, a convite do diretor dos teatros imperiais, Teliakovsky. Como fazia parte do teatro imperial, seu nome não poderia aparecer em representações experimentais. Para essas, adota o pseudônimo Doctor Dappertutto. A essa altura, Meyerhold já era conhecido pelo trabalho que realizara; dirige e encena diversos espetáculos dentro e fora do país, entre eles, *Los Habladores* de Miguel de Cervantes; *Tristão e Isolda* de Wagner; *La devoción de La Cruz*, de Calderón de La Barca; *Don Juan*, de Molière; e também faz o papel de Lord Henry, no filme gravado em 1915 'O Retrato de Dorian Gray'. Apesar de seu crescimento, a Rússia continuava a enfrentar sua crise.

A Revolução Russa de outubro de 1917, com ascensão dos bolcheviques, exigia uma transformação no quadro daquele país. Encabeçada pelas vanguardas artísticas, era preciso encontrar novas formas que invadissem o cotidiano dos proletários naquela época em que se erigiam os trabalhos repetitivos das máquinas, que se ligassem à ideia socialista em vigor, e representassem as 'massas' sobre as quais a nova sociedade 'igualitária' era erigida.

A Revolução Russa trouxe severas mudanças para o país e forte impacto para o teatro. Todos os teatros foram nacionalizados, os trabalhadores de teatro foram obrigados a encenar nos frentes de guerra e a apresentarem seus espetáculos gratuitamente, no intuito de popularizar a cultura. Os latifúndios foram divididos com os trabalhadores camponeses, o poder das empresas industriais cai

na mão dos operários, entre outras mudanças radicais no novo regime. Porém, a guerra civil devasta o país. Milhões foram mortos, o povo sofre com a fome, o que leva Meyerhold a se mudar para Yalta (Ucrania), e só voltar a Moscou em 1920, depois do fim da guerra civil.

Em 1921, Meyerhold inicia seus trabalhos de pesquisa sobre a Biomecânica, completamente vinculado aos ideais construtivistas e socialistas. Meyerhold acreditava que a arte e a política eram indissociáveis no pensamento e na criação de uma realidade revolucionária. Neste sentido, “*o construtivismo iria representar a expressão máxima de um projeto estético que redefinia a função social da arte.*” (MACHADO, 2007) Essa nova vanguarda, que rejeitava as formas de realismo e toda forma de arte que representasse a burguesia, buscam na precisão e na objetividade, sem sentimentalismos excessivos, uma arte nova acessível às massas, para que a revolução se expressasse por meio da percepção estética, ao contrário do teatro acadêmico, então vigente, incapaz de encontrar uma nova linguagem de acordo com a nova realidade.

Ao completar 50 anos, e 25 de trabalho profissional, Meyerhold recebeu uma homenagem do país, em um evento realizado no Teatro Bolchoi de Moscou, onde recebeu o título de ‘Artista do Povo’. Segue, com seus discípulos, seu trabalho e seus estudos sobre a biomecânica; em 1926, estreia o espetáculo “*O Inspetor*”, de Gogol, que se torna um marco em sua carreira, alcançou o ‘*topo de sua capacidade criadora*’ (HORMIGÓN, 1998; p32).

Com a ascensão de Stálin, em 1930, todas as formas de arte de vanguarda foram proclamadas antagônicas ao povo soviético. Pelo seu reconhecimento conseguiu manter no trabalho por mais oito anos, até que seu teatro foi fechado e Stanislavsky o acolheu para produzir com ele. Dez meses após a morte de Stanislavsky, em junho de 1939, Meyerhold foi preso e, no mês seguinte, o corpo de sua mulher foi encontrado no apartamento que ambos moravam. Depois de sofrer torturas na prisão, foi condenado à morte por fuzilamento no primeiro dia de fevereiro de 1940. De 1941 a 1955, seu nome foi proibido em todas as publicações na URSS. Posteriormente, foi reabilitado pela Comissão Militar da

Corte Suprema; em 1968, foram publicadas em dois volumes quase todas as suas obras.

### 1.2.1. Meyerhold e a biomecânica

A *biomecânica* é um treinamento psicofísico para o ator, criada e desenvolvida por Meyerhold para entender corporal e metaforicamente a cena. O seu treinamento busca entender o funcionamento do movimento do corpo ao colocar o ator em situações e exercícios em que experimenta as oposições do corpo e as diferentes qualidades de energia envolvidas em cada parte do corpo ao executar com precisão diferentes rotinas de movimento. É uma técnica racional para o desenvolvimento da expressividade do corpo e uma analogia direta com o funcionamento da cena.

Meyerhold exigia de seus atores a racionalização e a precisão de cada um de seus movimentos. Acreditava que se a forma era justa, o conteúdo, as entonações e as emoções também seriam. Não lhe interessava se o ator se sentia triste ao fazer uma cena, ou um espetáculo trágico. Para ele, de nada importa o sentimento do ator, ele pode estar feliz em fazer a mesma cena, pois é a precisão do desenho do corpo no tempo e no espaço que dará ao espectador o significado dela. O ator pensa, e por meio do reflexo do pensamento no corpo, o ator é capaz de assumir uma postura que traz o mesmo significado para a ação.

A ideia da biomecânica é inseparável de seu contexto histórico. Em um momento em que se estuda a as formas laborais capitalista e socialista, Meyerhold observa quais são os meios para adquirir produtividade no trabalho do ator. Toda a biomecânica é entendida com essa lógica industrial, as quais Meyerhold retirou dos estudos de Frederik W. Taylor e Gastev<sup>9</sup>, inspirado nas necessidades da nova ordem social, que pode ser aplicada a qualquer forma de

---

<sup>9</sup> Aleksei Kapitonovich Gastev (Алексей Капитонович Гастев) foi participante da revolução russa e seguidor dos estudos de Frederik W. Taylor, criador do método de administração científica chamado Taylorismo, para organizar a administração de uma empresa/indústria de forma a acreditar na eficiência e eficácia dos funcionários para gerar lucro e ascensão industrial.

trabalho para garantir o máximo de produtividade em menor tempo, com menor esforço. Ou seja, movimentos econômicos e precisos no tempo e no espaço. Observou que a movimentação do corpo de trabalhadores habilidosos em fábricas assemelha-se a uma dança, e constatou: ausência de movimentos improdutivos e supérfluos, ritmo, o posicionamento e as alterações do centro de gravidade do corpo, elasticidade, equilíbrio, coordenação e estabilidade. “*Limpeza, virtuosismo de técnica, sentido absoluto de ritmo, agilidade corporal que, num mínimo de tempo, consegue inserir um máximo de sensações.*” (MEYERHOLD, 1969; p171) Para ele, um ator deve ter competência física e preparar seu corpo para executar instantaneamente as tarefas que lhe são confiadas e usar seu tempo o mais economicamente possível. O descanso também é contemplado no trabalho de Meyerhold, como forma de restaurar as energias do corpo em forma de pausas durante o trabalho, fator que igualmente garante mais produtividade.

O ator deve ter a capacidade de manifestar *excitabilidade*<sup>10</sup> - habilidade de responder pelas sensações, movimentos e palavras aos estímulos sensíveis propostos por algum elemento exterior (diretor, outro ator etc). O trabalho do ator é coordenar as manifestações de *excitabilidade*, e cada manifestação separada compreende um *ciclo de atuação*. Cada um deles, por sua vez, compreende três estágios psicofísicos invariáveis: *Intenção*, *Realização* e *Reação*. *Intenção* é a apreensão intelectual da tarefa (a favor de um objetivo cênico) a ser realizada. *Realização* é, nas palavras de Meyerhold (1998, p201), o “*ciclo do reflexo volitivo, vocal ou mimético*<sup>11</sup>”. A *reação* é a atenuação do reflexo volitivo e é percebida mimeticamente e vocalmente na preparação para a recepção de uma nova intenção, e prepara um novo *ciclo de atuação*. O qual consiste nesses três estados psicológicos que se traduzem diretamente em movimentos corporais. Para que se entenda esse processo, um exercício simples da *biomecânica* é o

---

<sup>10</sup> Faço uso dos termos advindos do inglês: *excitability, acting cycle, intention, realization e reaction*. (BRAUN, 1998, p199)

<sup>11</sup> “Reflexo mimético” compreende todos os movimentos desempenhados pelo uso de partes separadas do corpo e de uso do corpo inteiro do mesmo no espaço (Nota de MEYERHOLD, 1998). Tradução do autor.

lançar e receber o bastão. Aqui as etapas do *ciclo de atuação* são entendidas a partir de um movimento simples do corpo. São elas:

**1) Preparação / contra-movimento** - Ou seja, antes da ação principal há um acento de movimento em sentido contrário ao da ação principal que a enfatiza, chamado de *Otkas*. No jogo do bastão, é um leve balançar do braço bem marcado para a direção contrária antes de ser jogado.

**2) Ação principal / envio** – chamada de *Posil*, é a ação principal em si; o jogar o bastão.

**3) Sustentação / postura** – ou *Stoika*, que é o início do próximo movimento, como a continuidade do *Posil*, como se, ao jogar o bastão, o braço seguisse com o movimento muito além de onde ele alcança para sustentar a ação e, assim, prepara a ação para transformar-se no próximo ciclo (que será a próxima ação ou reação).

Em tais exercícios, busca-se encontrar um movimento justo, sem mais nem menos movimento ou energia. Justo para realizar seu objetivo e sempre com um ritmo aliado à respiração, de forma que o corpo inteiro esteja presente naquele movimento. Se o bastão é lançado com o braço, a ponta do nariz e o dedo mínimo do pé estão envolvidos na ação, em maior ou menor grau. Essa, como todas as ideias da biomecânica, se reflete no palco: se o ator olha para algo ou alguém, não olha apenas com o olho, mas o corpo inteiro estará envolvido na ação.

Meyerhold ainda fala da *representação destruída*<sup>12</sup>, em que subitamente desliga-se da interpretação do personagem para fazer um a parte com a plateia, e a lembra que ambos são cúmplices do mesmo jogo.

A prática da biomecânica se refere aos exercícios e aos 16 *études*<sup>13</sup> que Meyerhold desenvolveu. Os *études* são um sistema preciso e limitado que engloba situações expressivas fundamentais que um ator pode encontrar. Eles são uma

---

<sup>12</sup> Faço uso do mesmo termo traduzido por CONRADO em MEYERHOLD, 1969, p171. Meyerhold ainda elabora outros conceitos (como a justaposição de atuar e pré atuar) que não serão abordados nesta dissertação por serem irrelevantes ao objetivo prático ao qual nos propusemos.

<sup>13</sup> *Étude*, do francês, estudo. Levinsky (ver nota de rodapé nº 26) afirma que são cinco os *études* canônicos: dois individuais: Atirar a pedra e o arco e flecha, e três em dupla: tapa na cara, apunhalada e a apunhalada com salto sobre o peito.

sequência simples de ações que são realizadas através de séries de movimentos determinados e precisos, desde simples movimentos a ações mais coordenadas, transformam-se em uma pequena cena em que cada ação é contemplada em seu momento, dentro dos *ciclos de atuação*, um após o outro, para que a cena esteja no lugar e no tempo corretos, com ritmo e dinâmica justos. Cada movimento deve ser executado precisamente, sem nenhum ajuste supérfluo, a fim de que o estudante possa perceber como cada gesto pequeno tem um efeito sobre o corpo inteiro.

A biomecânica desenvolve qualidades internas e externas: treina o corpo para que o movimento seja mais preciso e visível, treina e busca entender no corpo as diferentes qualidades dos movimentos, sua limpeza, e conseqüentemente a limpeza do espaço cênico e da cena. Um movimento preciso tende a chamar a atenção do espectador, e mais: ensina o ator, com calma, a entender o movimento e a cena. Para a compreensão e aprendizado dessa técnica é necessário experimentar o funcionamento do próprio corpo, sendo fundamental o ato de observar-se. Treina-se a paciência e a humildade, e para isso, demanda-se tempo e calma. Alexei Levinsky<sup>14</sup> afirmou em aula que a biomecânica é mais fácil de entender para quem já se machucou, ou sabe que tem limitações corporais. Em aula, corrigia pacientemente os movimentos de uma turma toda de mais de vinte alunos, mostrava a todos eles os pontos que precisavam entender do treinamento e enxergava a necessidade corporal de cada um. O treinamento demanda tempo e as necessidades variam de estudante para estudante. Seus discípulos disseminam seus estudos até hoje, como foi o caso de Kustov e Levinsky.

---

<sup>14</sup> Discípulo de Nicolai Kustov, amigo e ator da companhia de Meyerhold. Participei do workshop “Iniciação à Biomecânica”, ministrado por ele em São Paulo em novembro de 2010 através do ECUM – Centro internacional de formação e pesquisa em artes cênicas.

### 1.3. Rudolf Von Laban

Rudolf Von Laban nasceu na Bratslavia, Áustria-Hungria, desenvolveu sua obra num período de contrastes e de conflitos de diferentes naturezas, de novas ideias nas ciências e na sociedade, em que os paradigmas cartesianos e a ideia de verdade absoluta entravam em colapso.

*“Um período de protestos contra uma cultura baseada no controle funcional do corpo e numa ética industrial que alienava o indivíduo do processo final de seu trabalho. Uma sociedade que enfrentava a crise da “cultura da razão”, o acirramento das lutas de classes e dos conflitos étnico-culturais e econômicos que resultaram nas duas Guerras Mundiais.” (GOMES, 2006-2007; p776)*



3. Rudolph Von Laban em seu local de trabalho - Dartington Hall, 1938.  
Fonte: Laban Guild for movement and dance [on line]

Laban foi filho do governador militar da Bósnia e Herzegovina; contra vontade de seus pais, largou seus estudos na Academia Militar de Vienna Neustadt para seguir carreira artística. Eles não achavam essa carreira adequada para o nome que ostentava, o que o levou a retirar o ‘Von’ de seu nome para não envergonhar sua família, o que mais tarde, após seu reconhecimento, e de ter escrito diversos livros e artigos na Alemanha, voltou a usar novamente.

Aos 20 anos, fora estudar arquitetura e filosofia na escola de Belas-Artes de Paris, no mesmo ano em que casa-se com Martha Fricke e, ambos - em uma época que estudar arte era proibido para mulheres - buscam um estudo de arte

com um enfoque não muito acadêmico. Conhecem o professor Hermann Obrist - personagem o qual Laban confia como um tutor e amigo por muito tempo. Escultor, pintor e arquiteto, Obrist instigava seus estudantes a se expressarem por quadros abstratos, inspirado pela tendência artística modernista que se construía na Alemanha na época. Ainda no ano de seu casamento, se mudaram para Paris para seguir seus estudos, onde tiveram, entre outras, aulas de arquitetura e matemática, ciências as quais, mais tarde, somadas à influência exercida pelos estudos sobre a obra de Timeu, o ajudaram na concepção de modelos geométricos para estudar o corpo em relação com o espaço.

Em 1901, teve a oportunidade de assistir à Isadora Duncan em Paris. Laban, sobre seu trabalho, afirmou que ela “reacendera o senso de poesia do movimento no homem moderno” (LABAN, *Modern Educational Dance* apud PARTSCH-BERGSOHN e BERGSOHN, 2003; p04). Apesar de ter gostado muito de como ela desenhava no espaço com seu corpo, no seu entender, Duncan era muito dependente da música.

Laban, contemporâneo de outros pesquisadores que também buscavam uma nova forma de entender o movimento, demonstrou interesse pela dança e logo manifestou sua frustração com a dança clássica acadêmica que predominava naquela época. Considerava suas formas rígidas e seus conteúdos vazios, uma dança presa a conceitos pré-estabelecidos pela estética do século anterior. Assim, Laban e outros companheiros, como Mary Wigman, Hanya Holm, entre outros, mais tarde conceberam um novo estilo de dança que ficou conhecido como a “nova dança”, a qual tornou-se ‘símbolo de um movimento cultural mais amplo, capaz de ultrapassar os limites da ‘ideologia da palavra’ e a ‘cultura da razão’” (GOMES, 2006-2007; p777). Segundo Baxman (1979), para esses artistas, representantes de uma “nova filosofia de movimento”, a linguagem dançada possibilitava a mobilidade e a comunicação integrais entre mente corpo e emoção.

Em 1904, Laban se vê obrigado a voltar a Munich vencido pelas dificuldades para sustentar sua família. Estava em apuros financeiros para garantir seu sustento e, às vezes, contra seu desejo de desenvolver-se artisticamente,



trabalhava como desenhista para agências de propagandas. Um ano depois sua esposa falece, e o deixa com os filhos Arpad e Azrela. Além de problemas relativos à saúde, Laban teve problemas financeiros por toda a vida. Chega a ser irônico para um homem que acreditava na conexão entre o corpo e o espírito ter vivido muitos anos doente, por culpa da precariedade dos lugares em que vivia, sempre em depressões e recuperações, em esforço demasiado em busca de sustento.

Cinco anos mais tarde, casa-se com Maja Lederer, com quem tem mais três filhos: Johanna, Renate e Georgi. (Ao todo teve nove filhos). Em Munich, enquanto buscava alternativas para garantir seu sustento e meios de continuar sua busca artística, Laban entra em contato com as correntes filosóficas em curso na época, como os

*movimentos juvenil (Jungbewegung) e de reforma da vida (Lebensreformbewegung)” que segundo Pereira (2007), aconteceram na Alemanha do século XX, e faziam parte da Körperkultur (Cultura do Corpo); estes movimentos objetivavam “resgatar sentimentos de liberdade, da individualidade e da descoberta do próprio corpo” (Pereira, 2007:32), encontrando assim harmonia entre o corpo e a natureza. (BANOV, 2010, p2).*

Em 1912, Laban decidiu estudar apenas a dança. Para isso foi pesquisar o trabalho de alguns artistas, como Kandisky<sup>15</sup>, Dalcroze, Rudolf Bode<sup>16</sup>, Bess Mensendieck<sup>17</sup> e Isadora Duncan. A partir desta influência, começou seus estudos sobre o movimento e deu início a um longo trabalho. Em 1913, já com seu trabalho reconhecido, vai ao Monte Verità (perto de Ascona), um lugar onde as pessoas buscavam estilo alternativo de vida, contra a corrente da crescente industrialização europeia. Adotado inicialmente por profissionais de diversas disciplinas, Monte Verità se tornou um refúgio que atraiu todo o tipo de

---

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky (1866 – 1944), pintor francês (nasceu na Rússia mas foi naturalizado na França), conhecido por introduzir a abstração na pintura.

<sup>16</sup> Rudolf Bode (1881 - 1970), formado na escola de Dalcroze, é considerado o criador da ginástica rítmica.

<sup>17</sup> Bess M. Mensendieck (1864 - 1957), Médico.

revolucionários, intelectuais, políticos e artistas da época. Ali estudavam arte, filosofia, plantavam, cozinhavam, e começaram a desenvolver um modelo de sociedade politicamente revolucionária que foi desmanchada pelas consequências do início da 1ª Guerra Mundial. Para a sua nova escola em Monte Verità, Laban levou consigo alguns poucos alunos que já haviam estudado com ele, aos quais ele pedia que se concentrassem na natureza e nas artes e incentivava a deixar para trás qualquer indício da vida materialista que se elevava fora dali. Laban se aprofundou nas pesquisas do movimento e desenvolveu experimentos com improvisações, com objetivo de desvincular-se dos padrões estéticos antigos, como abertura a um futuro ainda desconhecido.

*“Improvisar, para Laban, era se entregar a um estado semelhante ao êxtase, no qual o dançarino expulsa de si as imagens habituais do mundo, real e imaginário. Essa experiência despertava o que Laban chamava de ‘os perigos da mobilidade’ (in Launay, 1998 apud Gomes, 2006-2007), capaz de deslocar sentidos e abrir brechas nos sistemas autoritários de poder construídos interna e externamente” (Foucault, 1998 apud Gomes, 2006-2007).*

Durante a 1ª guerra mundial, Laban se muda para a Suíça onde desenvolve um sistema de escrita de dança que ficou conhecido como Labanotation. Uma de suas alunas nesse período foi Mary Wigman, que, devido a mais um período de baixa na sua saúde, assumiu suas aulas em Zurig, o que lhe deu tempo para desenvolver, com ajuda dela, um pensamento sobre o corpo em relação ao espaço, e desenvolver o conceito que vieram a chamar de *kinesfera*: a esfera imaginável em torno do corpo delimitada pelo alcance dos movimentos. Sua observação teve caráter essencialmente espacial, o que o levou a seccionar o espaço em três partes para estudá-lo: alto, médio e baixo. Mary Wigman, por sua vez, investigou o aspecto energético do movimento através da relação entre a tensão e o relaxamento do corpo. Este conceito foi o princípio de um minucioso estudo que Laban mais tarde desenvolve, ao terminar a 1ª Guerra, quando muda-se para Stuttgart para formar um grupo de dança e poder concluir suas pesquisas.

Ali estabeleceu sua teoria sobre os níveis do espaço, baseadas no conceito da *kinesfera*, chamada *corêutica*, em que ele estuda o alcance do corpo humano ao mover-se no espaço, suas posições, formas, direções, trajetórias e níveis.

Laban acreditava que a dança é uma atividade comunitária, e que a comunidade é natural do homem, e o lugar para se celebrar isso é o teatro, ou qualquer lugar de onde se veja uma obra. Preocupado com a perda do senso de comunidade crescente no mundo em que vivia, Laban refletiu tal ideia na arte, e enxergou a possibilidade de reunir grupos divergentes em uma atividade comum: o coro. Assim, deu continuidade à sua pesquisa de movimentos em coro em um curso que ministrou em Gleschendorf, em 1922; lugar escolhido pela amplitude de espaço que ali ele teria disponível para trabalhar. Levou consigo alguns dos bailarinos que já haviam frequentado suas aulas em Stuttgart e alguns na *Tanzbühne Laban*, com os quais ele já havia desenvolvido estudos sobre as ações do corpo humano, sua relação com o espaço e as dinâmicas, além das sonoridades que o corpo pode criar.

Em Gleschendorf o impacto desse curso foi imenso. As escolas de dança começaram a incluir a “dança livre” em seu currículo, e começaram a abrir ‘escolas Laban’ por toda a Alemanha. Laban se muda para Hamburgo, onde monta um estabelecimento em troca de ajudar a desenvolver um centro de pesquisas de artes performáticas<sup>18</sup> onde ele poderia dar continuidade a seus estudos teóricos.

Em 1930, depois de uma turnê pelos Estados Unidos, depois de ter coreografado ao lado de Jooss, da obra de Richard Wagner, *Götterdämmerung*, *Parsifal* e *Tanhäuser*, ocupa o cargo de Diretor de Dança da *Berlim Statsoper Unter den Linden*<sup>19</sup>. Em 1935, consegue sua cidadania alemã.

---

<sup>18</sup> Tradução do autor, do termo “Performing School”

<sup>19</sup> Opera do Estado de Berlim, *Unter Den Linden* (nome de uma das principais avenidas de Berlim, que ao pé da letra se traduziria por: “por baixo das tílias”).

Os nazistas tiveram a intenção de aproveitar da fama internacional de Laban<sup>20</sup>, que chegou a montar uma coreografia nunca apresentada. Seu tema não agradava o objetivo do Regime nazista, o qual solicitava algo que glorificasse seu poder. A peça foi substituída por outra de Lola Rogge (1908 – 1990), aluna de Laban, que havia coreografado uma dança em coro, baseada na mitologia grega, a qual glorificava a guerra e a humanidade. Esta tensão imposta pelo Regime levou Laban novamente ao desemprego. O partido Nazista o perseguiu, não tão severamente como de costume, pois não se podia acontecer nada a alguém com tamanha fama pelo mundo, mas tornou sua vida bastante difícil na Alemanha. Em 1937, foi autorizado sair do país para ir à França para uma palestra e ali procurou asilo político, sem dinheiro, e com ajuda de seus alunos.

Sua saúde decaiu bastante; em 1938, Kurt Jooss, a pedido de Lisa Ullman<sup>21</sup> (1907 – 1985), o levou para morar com sua família em Dartington, onde aos poucos se recuperou, começou a lecionar, ao firmar uma parceria com o consultor administrativo britânico F.C. Lawrence.

Com a chegada da II Guerra Mundial, pelo seu posicionamento geográfico, Dartington foi considerada uma zona costeira vulnerável e, portanto todos os estrangeiros, especialmente os alemães e austríacos, foram intimados a se registrar de acordo com as normas ditadas pelo Ministério de Guerra Britânico. Graças à sua parceria com F.C. Lawrence, Leonard (1893 – 1974) e Dorothy Elmhirst (1887 – 1968), fundadores da Dartington Hall<sup>22</sup>, conseguiram uma casa na zona rural, perto de Wales para Laban e Lisa Ullman. Naquela época bélica, Laban e Lawrence trabalharam nas indústrias, a observar o movimento das pessoas nas fábricas, e desenvolveram uma técnica para melhorar o desempenho dos trabalhadores, principalmente das mulheres, uma vez que os homens eram

---

<sup>20</sup> Vale ressaltar que as mesmas ideias de *Körperkultur* que influenciam o pensamento de Laban, são as mesmas que o Nazismo toma como base para a construção de seu ideal de perfeição da 'raça ariana'.

<sup>21</sup> Bailarina alemã, foi aluna e posteriormente trabalhou com Laban e Jooss. Na ocasião lecionava em Dartington. Ullman estava na Inglaterra após ter fugido da Alemanha nazista junto com a companhia de Jooss.

<sup>22</sup> Dartington era um experimento rural com diversas atividades que abrangia atividades agrícolas, marcenarias, entre outras, onde havia também um departamento de artes com músicos, pintores e escultores, onde era possível ensinar e trabalhar.

deslocados para a guerra. Esta técnica ficou conhecida como *Laban/Lawrence Industrial Rhythm*<sup>23</sup>. Em 1947 publicaram o livro *Effort: Economy of Human Movement*.

Vive o resto de sua vida na Inglaterra, morre em 1958. Seus estudos se desdobraram nas mãos de seus discípulos e repercutem, até hoje, em diversas áreas do saber. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, Bartenieff introduziu o trabalho de Laban às artes dramáticas e, nas indústrias, seu trabalho com Lawrence é considerado uma ferramenta valiosa para a produção.

### 1.3.1. Laban e o Sistema Effort

Laban começou seus estudos com a crença de que há uma conexão do corpo com o espírito. Ao observar os espetáculos de dança na época que viveu em Munich, ele identificou que a “atitude interior (...) de um dançarino descrevia as mudanças das dinâmicas em um movimento expressivo” BERGSOHN e BERGSOHN, 2003, p6). Logo, a dança já era expressão por si mesma, e não necessitava expressar alguma coisa. Como consequência, em seu trabalho Laban buscou entender como que o corpo lida com o corpo que trabalha e analisa o movimento humano a partir do *esforço*<sup>24</sup>. Em sua obra, Laban não se refere à medida de força, mas aos impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento.

Laban propôs uma escrita do movimento com o objetivo de entendê-lo e registrá-lo o mais precisamente possível. Para tanto, analisou o movimento de

---

<sup>23</sup> Rítmo Industrial Laban/Lawrence. Tradução do autor.

<sup>24</sup> “Apesar do termo *Esforço* ter sua referência em alemão (*antrieb* – impulso, ímpeto), foi criado ou selecionado por Laban em inglês (MALETIC, 1987, 99), e por isso traduzido para Esforço em português (LABAN 1978). No livro *Effort: Economy of Human Movement* (LABAN e LAWRENCE, 1947, segunda edição 1974), o termo é associado a processos mentais e manuais de pessoas individuais que constroem ações coletivas como “esforço cultural” e “esforço industrial”. Talvez por este motivo, no Laban Centre London, o termo utilizado seja “Dynamics” - “Dinâmica” -, uma área mais ampla e que engloba o effort/esforço (PRESTON-DUNLOP, 1979, 61).” (FERNANDES, 2010)

forma minuciosa (trabalho continuado por Bartenieff<sup>25</sup> e Lisa Ullmann<sup>26</sup> e estudado em diversos campos do saber, como a pedagogia, a educação física, fonoaudiologia etc). Seus principais estudos foram a *eukinética* e a *corêutica*. O primeiro busca entender o movimento a partir de suas qualidades e, no segundo, a relação deste com sua organização no espaço. Para o objetivo do presente estudo serão discorridos sobre alguns dos elementos desenvolvidos por Laban na *eukinética* os quais serão utilizados na composição do exercício cênico descritos no último capítulo.

É importante notar que o trabalho de Laban se caracteriza pela via da forma relacionada ao conteúdo. A partir do esforço, Laban analisou o movimento e os impulsos internos que o originam. Laban chama de *esforço* (ou o que foi traduzido do termo *effort* para este termo) os ímpetus que originam o movimento. Assim, percebe diferentes qualidades de movimento e a sensação que causa.

As qualidades do esforço são compostas pelos fatores *Tempo, Espaço, Peso e Fluência* do movimento, resultantes de uma atividade interior (consciente ou inconscientemente) de quem se movimenta.

A *fluência* se refere à sequência das partes do corpo que desenvolve um movimento. Pode ser “desembaraçada ou livre” ou “embaraçada ou controlada”. É uma faculdade dos seres animados, uma vez que podem controlar seus movimentos. Se o movimento segue ininterruptamente, o controle será normal, e a ação contínua; se o fluxo se interrompe durante o movimento, vemos a formação de posições seguidas, às quais chamamos de intermitente. Se o fluxo está completamente controlado, vemos apenas a posição parada. Laban ainda afirma

---

<sup>25</sup> Irmgard Bartenieff (1890 – 1981) Foi aluna de Laban, e aplicou o treinamento no campo da terapia física, desenvolve sua própria aplicação sobre reeducação somática chamada de ‘Bartenieff Fundamentals’. Ela também foi dançarina, coreógrafa, expert em Labanotation, pioneira no desenvolvimento em dança-terapia, e pesquisadora. Criou o Certificate Program in Laban Studies em 1965 e fundou o Instituto de Estudos do Movimento Laban/Bartenieff em 1978.

<sup>26</sup> Lisa Ullmann (1907 – 1985) foi uma dançarina Germano-britânica e professora e estudiosa do movimento, lembrada pelo seu trabalho em associação com Rudolf Laban. Estudou na Escola de Laban em Berlin, se graduou em 1929, ensinou na Essen Folkwang School e trabalhou com Kurt Jooss. Também foi co-fundadora do Laban Art of Movement Guild em 1945 e responsável pela revisão de vários livros de Laban.

que cada fator responde a uma das perguntas: o quê, quem, quando e onde. A fluência, por determinar uma qualidade aos seres animados, a característica que define responde *como* se movimenta.

O *tempo* diz respeito à duração do movimento, e dentro dela, se foi realizado muito ou pouco movimento, ou seja, a velocidade da execução. Pode ser lento ou rápido, e revela o *quando* da ação. O *peso* se refere à força muscular desprendida durante o movimento. Se for desprendida muita força, será pesado, porém será leve se for pouca a força muscular nele envolvida, e revela o *quê* se move. O *espaço*, quanto a sua definição no espaço. Será direto se a direção for definida e, caso não o seja, será flexível, e por isso revela *onde* o objeto se move.

Laban denomina ações básicas de esforço as oito combinações das três qualidades (peso, espaço e tempo), e para cada uma ele relaciona a uma função objetiva do movimento e à sensação que esse causa. Uma vez que interessa a experiência psicofísica da representação na arte cênica, a sensação do movimento nas situações expressivas é de maior relevância que nas funcionais. Laban segue o estudo das sensações do movimento analisando as qualidades da experiência psicofísica. Se existem oito ações básicas, podemos referir-nos a elas como *oito sensações básicas dos movimentos*.

A sensação relacionada ao fator peso será pesada ou leve. Ao fator tempo, duração ou passagem e ao fator espaço, expansão ou plasticidade.

No entanto, a partir dessas combinações, teremos as oito sensações básicas: *Flutuar*: leve, longo e flexível. *Relaxamento*: pesado, flexível e longo. *Excitação*: leve, flexível e curto. *Euforia*: leve, direto e longo. *Socar*: pesado, curto e direto. *Estimulado*: leve, direto e curto. *Afundar*: pesado, direto e longo. E *desmornar*: pesado flexível e curto.

A fluência, no trabalho de Laban, se relaciona à qualidade do movimento referente ao fluxo natural, e se relaciona à facilidade de mudança do movimento. Se esta é controlada, sua sensação é de pausa. Se for liberada, tem a sensação de fluidez e consiste no fluxo ininterrupto do movimento, o que não se pode confundir com continuá-lo, simplesmente. Ou seja, essa sensação é uma

expressão de esforço ativada pela liberação do fluxo que, dotado de uma capacidade emissora, auxilia o fluir para fora, ou seja, progressivo, característica da fluência livre.

Os fatores de movimento não necessariamente são sempre definidos. Podem aparecer com ênfase maior em um ou outro fator e, então, não importa se define um terceiro fator. Para as ações cujas formas lhe foram atribuídas por apenas dois fatores de movimento ou quando o fator fluência assume o lugar de um dos outros três fatores, Laban os chama de *esforço incompleto*, o que caracteriza as *ações elementares incompletas*, por se relacionarem à experiência e à expressão do movimento puro. Laban classifica também os ímpetus de ação, quando a *fluência* substitui o *peso*, o *tempo* ou o *espaço*. Tanto os ímpetus de ação quanto o esforço incompleto são classificados por Laban, mas não entraremos em detalhes por não serem eles relevantes para o desenvolvimento da pesquisa.

Quatro fases do esforço mental precedem todas as ações práticas, que se tornam visíveis por pequenos movimentos do corpo: *Atenção*, *intenção*, *decisão* e *precisão*. Na *atenção* examina-se e considera-se o objeto da ação e situação, cujo grau pode variar. Laban associa a *atenção* ao fator de movimento *espaço*. A *intenção* caracteriza-se por pequenas ações ou tensões que oferecem a informação da intenção da personagem, relacionado ao *peso*, logo, ao *o quê* se quer. A *decisão* é a ação clara, a favor ou contra a intenção, relacionada ao *tempo*; logo, *quando* acontece. E a *precisão* é o “momento muito breve de antecipação da execução da própria ação” (LABAN, 1978; p169), relacionada à *fluência*, logo, ao *como* ocorre.

Para Laban, existem ainda, além das ações expressivas e funcionais, os **gestos subjetivos**, que são destituídos de significação e são realizados apenas pelo movimento em si: coçar, contrair os dedos; os **gestos convencionais**, que substituem a palavra, um acenar a cabeça como quem diz ‘sim’, ou ‘não’. Existem ainda os **movimentos de sombra**, que têm suma importância na construção de personagens e movimentos. O movimento de sombra caracteriza-se pelos



pequenos movimentos inconscientes que revelam conflitos ou desejos interiores da pessoa ou personagem. Tem esse nome porque age como uma sombra que acompanha a ação enquanto é executada. Por exemplo, um assaltante bruto toma a aparência suave e delicada para se aproximar da sua vítima. Nos movimentos de aproximação do ladrão existem as sombras do movimento as quais demonstram sua intenção a todo instante.

O desejo de atingir qualquer objetivo humano, seja ele material ou espiritual, é expresso por movimentos que, por sua vez, escrevem a cena. São capazes de revelar o caráter, as situações e os valores pelos quais uma pessoa luta, e podem contar toda uma história sem diálogos ou explicações verbais.

Além desses pontos referentes à eukinética, outra investigação de suma importância feita por Laban se refere aos movimentos em relação ao espaço; a essa ele nomeou Corêutica. A Corêutica estuda as relações do corpo com o espaço, e muito se deve ao estudo da visão cosmológica de Platão, encontrado em sua obra *Timeu* (2011), em que se relaciona universalmente *forma*, *alma*, e *totalidade*, sobre o qual esta dissertação apresenta um apêndice ao final. Apesar não se estabelecer no escopo desta pesquisa um estudo aprofundado da corêutica, o entendimento da obra de Platão torna-se necessário para compreender o diálogo com as ideias de Kurt Jooss, discípulo de Laban.

#### 1.4. Kurt Jooss



4. Kurt Jooss. Fonte: Rachel Strauss [on line]

Kurt Jooss nasceu no dia 12 de Janeiro de 1901, em uma vila perto de Stuttgart, na Alemanha. Influenciado pelos eventos que seu pai fazendeiro, organizava, (reuniões de teatro e música com os membros da comunidade) foi estudar canto na Academia de Música de Stuttgart, onde aos 19 anos, conheceu Rudolf Von Laban, que desenvolvia naquela época um trabalho na cidade, e iniciou-se no mundo da dança.

Jooss e alguns de seus colegas da Academia de Música começam a estudar com Laban que, naquele momento, necessitava um parceiro para desenvolver suas novas teorias de movimento no

espaço: um bailarino que mantivesse no corpo todo material que Laban havia formulado; é a Jooss que confia esse legado. Em 1920, Jooss estreia como primeiro bailarino pelo grupo, chamado Tanzbühne Laban, recém-formado pelos jovens bailarinos. Ali, Laban e seus discípulos experienciavam movimentações e códigos diferentes daqueles determinados por algum estilo, e abriam as portas para dialogar com outras áreas artísticas e entre os diferentes estilos dentro da própria dança, ao inserir movimentos cotidianos entre movimentações codificadas,

que mais adiante deu início ao que Jooss, depois de seguir seu próprio caminho na dança veio chamar de *Tanztheater*<sup>27</sup>.

Depois de Stuttgart, eles mudaram para Hamburg, onde Jooss teve seu primeiro contato com Sigurd Leeder (1902 – 1981), de quem foi amigo e parceiro por muito tempo. Por conta de um ferimento que o impediu de dançar, Jooss não pôde levar adiante o trabalho que pretendia em Hamburg. Leeder se tornou colaborador de Jooss quando aceitou a posição de líder da *Nova Cena de Dança (Neue Tanzbühne)* em Münster e, por problemas financeiros, também não durou muito. De lá, Jooss e Leeder foram a Paris a fim de estudar as novas ideias de Eukinéica com a russa Dussia Bereska (1885 – 1953), bailarina e assistente de Laban, que trabalhou com ele na formulação desses princípios. Lá tiveram contato com os *fatores de movimento*.

Em 1926, aos 25 anos, mudou-se para a cidade de Essen, junto de sua esposa, a bailarina Aino Siimola (1901 – 1971), seu cenógrafo Hein Heckroth<sup>28</sup> e o compositor F. A. Cohen (1904 – 1967), e fundou no ano seguinte, a convite do município, o Departamento de Dança da *Folkwang Schule*, o qual combinava dança, música e teatro segundo as ideias de Laban; tinha Leeder como seu assistente de direção, Heckroth, Siimola e Cohen como colaboradores em suas produções. Posteriormente fundou o ‘Estúdio Experimental de Dança Teatral de Folkwang’ (*Folkwang Tanztheater-Experimentalstudio*, hoje apenas *Folkwang Tanzstudio*); anos depois veio a ser a sua companhia de dança teatral, Ballet Jooss.

Ainda em 1927, foi contratado para o cargo de mestre de balé da *Essen Opern Haus*. Em meio à crise e à depressão pela qual passava o país, ocasião em que diversos teatros se fechavam, ou rumavam à falência, foi organizado um congresso em Magdeburg, cujo objetivo era trocar experiências nas áreas relacionadas à dança, ou ao seu ensino.

---

<sup>27</sup> Do alemão *Tanz*, dança e *Theater*, teatro.

<sup>28</sup> Hein Heckroth (1901 – 1970), diretor de arte alemão em danças, teatros, óperas e no cinema.

Com a experiência do primeiro, em 1928, Jooss organizou o segundo congresso de dança na própria *Folkwang Schule* em Essen, durante o qual importantes discussões sobre a dança foram levantadas. No referido congresso, Laban apresenta seu novo sistema de escrita de dança. Mary Wigman, ao contrário de Laban e Jooss, afirmava que a nova dança moderna teria que ser desenvolvida em separado do ensino do balé clássico, e que ambas as formas de expressão eram incompatíveis. Para a criadora da dança expressionista, o bailarino deveria ter total liberdade de expressão em seus movimentos, não através das formas, mas da força que emana do conteúdo humano projetado pelos movimentos. Para a importante reformadora da dança, apenas uma quebra radical com o passado poderia dar vida a um novo estilo de dança. Wigman abraçava os princípios da *Ausdruckstanz*<sup>29</sup>. Por sua vez, Jooss temia que tais princípios levassem a dança a uma exagerada subjetividade, e se perderiam as sólidas bases pedagógicas que dependem de um certo grau de formalização.

Jooss testemunhou a ascensão do Expressionismo na dança (a *Ausdruckstanz*, na década de 20) e ali parecia ter encontrado uma resposta:

*“Dança é expressão... radiante ele testemunhou seres humanos que se revelavam através da dança e estávamos todos quase satisfeitos. Mas alguma coisa quase indefinível faltava. Essas frequentes revelações da alma e das emoções podem ser chamadas de arte?”* (Kurt Jooss *Tanzerziehung* (Dance Education) ms. Essen ca. 1927, Jooss Archive, Amsterdam. *apud* BERGSOHN & BERGSOHN)

Quatro anos após o congresso de Essen, na primavera de 1932, em Paris, no *Concours international de chorégraphie en souvenir de Jean Borlin*, sediado no *Théâtre des Champs-Élysées*, Jooss apresentou seu novo e até hoje mais conhecido projeto: *A Mesa Verde* (*Der Grüne Tisch*). Na ocasião foi ovacionado

---

<sup>29</sup> *Absoluter Tanz* (Dança Absoluta), *Neuer künstlerischer tanz* (Nova dança artística) e *Freier Tanz* (dança livre) são todas classificações usadas para fazer referência ao *Ausdruckstanz*, que passou a ser usado na mesma época em que surge o expressionismo como movimento artístico na Alemanha. (BERGSOHN & BERGSOHN, notas de fim, P.97)

pela plateia e ganhou o primeiro lugar, pela composição original. A obra entrou para a história como o primeiro balé político da história da dança.



5. Foto: Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1932. Fonte: Singh, Alexandre.

O trabalho foi impactante, pois além de um novo estilo, trazia à cena as indecências, as desumanidades e os horrores da guerra, e com total transparência em seu objetivo ao deixar claro que não há nada de nobre nas carnificinas bélicas ou nas hipocrisias dos governantes. A forma crescia do conteúdo e ambos se retroalimentavam, de uma

maneira raramente vista nos palcos europeus até então.

Jooss levou dez anos para obter esse destaque. Iniciou seu trabalho com Laban, e aos poucos desenvolveu em aulas e em salas de ensaios um novo método de dança, com um novo estilo de movimento e um novo pensamento sobre o balé que inovava com cinco séculos de tradição, mas a maioria dos coreógrafos da sua época se negava aceitar.

Ao voltar para a Alemanha, Jooss enfrenta a crescente intolerância nazista que exige a demissão de seus bailarinos judeus ou com

qualquer relação com eles. Jooss não pretendia fazê-lo, ainda mais porque um de seus principais

colaboradores, o compositor Fritz A. Cohen, que já trabalhava com ele há anos, era judeu. Duas semanas depois de seu retorno, alertado por um colega maçom



6. “Solo da Morte”, de A Mesa Verde. Fonte: A life less examined [on line]

que estava na mira dos nazistas, Jooss deixa a Alemanha com toda a sua Companhia. Sem ideia para onde ir, começaram a viajar por toda a Europa com seu repertório. Além de *A Mesa Verde*, apresentaram *Pavana para uma infanta morta*, *Metrópole* e *Baile na Antiga Vienna*<sup>30</sup>. Estabeleceram-se em Dartington, no sul da Inglaterra, onde a Jooss foi oferecida uma vaga de professor no Dartington Hall. Sigurd Leeder e Lisa Ullman ficaram por mais seis meses em Essen, até se mudarem junto a um grupo de estudantes da Folkwang Schule. Ali, Jooss e Leeder puderam desenvolver suas ideias para a dança. Entre 1935 e 1938, saíram para uma série de turnês mundiais.

Com a chegada da II Guerra Mundial e a obrigação dos estrangeiros em se registrarem no Ministério de Guerra Britânico (como visto anteriormente, no caso de Laban), Jooss e Leeder foram levados para Londres; em seguida, foram detidos na Isle of Man<sup>31</sup>. Por conta da guerra, o processo do pedido de cidadania britânica de Jooss havia sido congelado e, portanto, foi detido como cidadão alemão. Antes da prisão, conseguiram deixar uma carta para os Elmhirsts, na qual explicam a situação. Dessa forma, puderam ajudá-los no processo de sua liberação que ocorreu em novembro do ano seguinte, quando Jooss vai para Cambridge reunir-se com sua família.

Em 1945, após o fim da guerra, o *Ballets Jooss* continuou com apresentações pela Inglaterra e Irlanda, e, a pedido da *British National Service Association*, foram enviados à Alemanha para entreter as tropas inglesas que ali estavam estacionadas. Entre outros lugares visitados, passaram por Essen, onde pode visitar a *Folkwang Schule*.

O sucesso da companhia era enorme. Apesar do reconhecimento artístico, ao realizarem a turnê com o repertório, o *Ballets Jooss* perdia dinheiro e Jooss foi forçado a desmanchar a companhia em 1947. Sem a escola, sem o grupo e sem

---

<sup>30</sup> Do alemão '*Pavane auf den Tod einer Infantin*' (1929), Música de Maurice Ravel. '*Großstadt von Heute*' (1932), música de Alexandre Tansman; '*Ein Ball in Alt-Wien*' (1932), Música de Josef Lanner e arranjo de Fritz A Cohen. Todas coreografias de Jooss.

<sup>31</sup> Isle of Man é uma ilha ao oeste da Inglaterra, no centro do Reino Unido, onde uma fortaleza medieval foi transformada em presídio durante o século XVII. Com o passar do tempo recebeu diversas reformas, mas mantém até hoje seu caráter carcerário.

dinheiro, a única alternativa para sustentar sua família foi se transferir para Londres, para lecionar na Morley College. Só consegue melhorar sua situação em 1948 e, assim, voltar para Essen, lecionar na Folkwang Schule e, em 1961, fundar a Folkwang Ballet, onde obteve êxito em suas criações e turnês. Assim que chega em Folkwang, chama Pina Bausch<sup>32</sup> (1940 – 2009) para ser sua solista; ela já havia sido sua aluna e bailarina, e futuramente desenvolver o conceito de *Tanztheater*, herdado de Jooss. A companhia atuou até 1968, ano em que Jooss se aposentou. Apesar disso, nos anos 60 e 70, suas obras continuaram a seguir nas mãos Robert Joffrey (1930 – 1988), bailarino e coreógrafo estadunidense. Em 1967, remonta *A Mesa Verde* e em 1976, remontou *Metrópole*, *Pavana Para Uma Infanta Morta*, *Baile na Antiga Vienna* e *A Mesa Verde*, apresentados em Chicago, Seattle e Nova York em homenagem a Jooss pelo seu aniversário de 75 anos.

Jooss pediu à sua filha, Anna Makard, que trabalhasse com ele para dar continuidade ao seu trabalho. Ela aprendeu a reconstruir e a interpretar as partituras e, em 1972, assumiu todo o seu trabalho. Um ano antes, em 1971, depois de um longo período doente, sua esposa Aino Siimola morre. E em 22 de Maio de 1979, Kurt Jooss, ainda muito sadio, morre tragicamente em um acidente de carro, aos 78 anos.

Jooss nomeou seu trabalho de *Tanztheater*, uma união da dança (*tanz*) e do teatro (*theater*) – pela dramaticidade e conteúdo da obra. Seus ensinamentos repercutem até hoje nas artes; teve grande influência no trabalho artístico de Pina Bausch, assim como o trabalho pedagógico da escola em Essen, onde estudaram, além de Bausch, os bailarinos e coreógrafos alemães Susanne Linke (1944), Reinhild Hoffmann (1943), entre outros.

---

<sup>32</sup> Pina Bausch é uma das mais importantes herdeiras do legado de Jooss. Começou a dançar aos 14 anos, em 1955, na *Folkwangschule*, no final da vida de Jooss era sua assistente de direção. Em 1972 assume a direção do *Wuppertal Opera Ballet*, que mais tarde recebe o nome de *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, na cidade de Wuppertal na Alemanha. Suas coreografias se tornaram referências artísticas no mundo todo, e tem grande influencia no trabalho da geração atual de artistas cênicos.

### 1.4.1. O legado de Kurt Jooss

Se Laban foi quem deu os primeiros passos no pensamento sobre o movimento na dança moderna, Kurt Jooss foi o primeiro a colocá-las em prática. Embora Jooss não tenha deixado uma metodologia tão descritiva e analítica quanto seu mestre, “escreveu” seu conhecimento nos corpos de seus discípulos, e aprofundou-se em uma pedagogia dessa nova dança. O seu método foi a primeira etapa de uma das maiores transformações pela qual a história da dança passou.

A transformação que propõe Jooss veio de uma necessidade histórica de dar seguimento ao desenvolvimento da nova dança que rompia com o formalismo do balé clássico; inicialmente preocupa-se com o conteúdo da sua obra e depois com suas formas. A estilização do balé tradicional tinha como sua principal preocupação a beleza e harmonia das formas e o apuro virtuoso da técnica. A teatralidade não refletia nenhuma preocupação com o mundo e com as questões vigentes e, em qualquer movimento dos corpos, sua expressão revelava uma noção de beleza física pré-concebida, baseada nos preceitos da vida da elite europeia da época. Era exatamente essa grande preocupação com a formalidade do balé tradicional que o impedia de ser uma forma de dança teatral expressiva. As agudas transformações político-sociais da época, certamente despertaram nos artistas a necessidade de buscar uma nova identidade para a dança por meio de um olhar mais apurado para o conteúdo, percebendo verdadeiramente a sua época e as preocupações do homem naquele particular momento histórico.

*“Nosso mundo contém toda a glória e toda ruína do passado: e nele moram as sementes do futuro. O principal interesse do homem ainda é o homem. E este interesse pode ser estimulado e recompensado pela arte na proporção de suas habilidades em iluminar os seus problemas, ensiná-los lições filosóficas, e direcionar suas inclinações morais. Esses processos não precisam ser desprovidos de beleza; O método de dança de Jooss atribui uma estética diferente, e é composto de outros elementos do que puramente visuais. O método de expressividade física utilizado na ‘Nova Dança’ é regido por leis existentes (formuladas ou não)*



*desde quando os dançarinos dançavam para as primeiras plateias. O trabalho de Laban e Jooss buscou codificar essas leis e mostrar sua aplicabilidade a todo problema de movimento e gesto que pode haver na arte cênica*<sup>33</sup>. *E esta é a medida da importância da Nova Dança ao teatro europeu do século 20*<sup>34</sup> (COTON, 1946; p26)

Os tempos mudavam e as plateias antigas iam ao teatro assistir o virtuosismo técnico dos bailarinos. *O que era feito era muito menos importante do que por quem era feito.* Foi para essas plateias que Jooss apresentou coreografias cuja ênfase estava na composição dramática, e não na habilidade e beleza de movimento de seus bailarinos. Para Jooss o *“meio da dança é o corpo do homem vivo com o poder de transmitir ideias através de movimentos”* (COTON, 1946; 29).

Assim, Jooss criou um balé cujo conteúdo refletia aquela nova sociedade traumatizada pelas guerras, empobrecida e explorada pelo trabalho industrial.

Na dança dramática, as combinações da criação das imagens por meio de movimentos que *“levam o espectador a uma esfera de imaginação onde a experiência de uma vitalidade particular e de beleza o aguardam”* (COTON, 1946; p29), inerentes ao balé tradicional, se fundiram com uma dramaticidade e criaram uma nova identidade: a dança dramática, cujo tema parte do sofrimento de personagens humanas, e esses são expressos em sequências de movimentos. A Nova Dança não se baseia mais na graciosidade do corpo, na beleza das linhas e dos ritmos dos movimentos, mas em criar uma imagem das forças da vida e da natureza que agem sobre o homem. Esta busca explica a necessidade de Jooss em ter bailarinos com corpos muito bem trabalhados, tanto física quanto sensível e espiritualmente. Jooss era convicto de que a emoção deveria estar no movimento, e que este deveria ser justo, preciso, no tamanho certo (certamente essa ideia é influência do trabalho de Dalcroze).

A união das ideias de Delsarte e Timeu (as relações trinas do primeiro – como vimos no capítulo 1.1 – e as relações triangulares estudadas por Timeu

---

<sup>33</sup> Termo original: *Theater*. Optei por traduzir para Arte Cênica, por ser o termo que uso nesta dissertação por referir-se à mesma coisa que COTON ao usar *Theater*: ao teatro e à dança.

<sup>34</sup> Tradução do autor.

como base e, ao mesmo tempo, totalidade de qualquer forma) encontra uma prática detalhada no trabalho de Jooss. Ele cria uma metodologia de ensino de dança e criação coreográfica, sempre a partir da união do corpo como um todo: Inteligência, Sentimento e Emoção. Trabalha-se conteúdo e forma a partir do estudo do alcance dos membros, torso e cabeça no Icosaedro labaniano. Para Jooss, a multiplicidade das formas que o corpo humano é capaz de realizar o conecta como um todo, de modo que o corpo é capaz de falar uma língua universal.

Os bailarinos precisavam experienciar as forças da natureza que agem sobre o homem e aprender a traduzi-las em movimentos. Pela intensidade dessa tarefa, Jooss opta por partir de alguns dos elementos do treinamento do balé clássico (e que sempre foi e até hoje o é na Wolfgang Ballet, herdado por seus discípulos – Pina Bausch, Dominique Mercy (1950), Wupertal Tanztheatre como metodologia de ensino da dança) como base da compreensão, trabalho e desenvolvimento da estrutura física do bailarino e da alta plasticidade do movimento como elemento expressivo. Apenas uma parte dos elementos do balé clássico foi incorporada ao seu sistema porque seu treinamento tal como o é, de acordo com Jooss, vicia o bailarino em certos hábitos. Jooss propõe que o treino se inicie com o relaxamento do corpo inteiro, a partir do qual qualquer grupo muscular pode ser ativado e, assim, o movimento parte da consciência do bailarino sobre o movimento que ele deve fazer, e conseqüentemente, mesmo que inconscientemente, ele sabe por que o faz.

Ao coreografar, o trabalho de Jooss também se diferenciava da tradição clássica, em que o dançarino era um mecanismo da obra do coreógrafo. Uma vez que a expressividade ganha importância na composição, e a ênfase era no conteúdo da obra. De acordo com COTON (1946), Jooss conversava com seus bailarinos a respeito do ponto em que pretendia chegar e também ouvia deles o que tinham a propor a respeito. O bailarino então se transformava em um parceiro do processo de composição.

## 1.5. Doris Humphrey



7. Doris Humphrey. Fonte: [Beyond the notes \[on line\]](#)

Doris Humphrey descobriu sua vocação para dança ainda muito jovem, aos cinco anos de idade, quando morava no Palace Hotel em Chicago, onde seu pai trabalhava como gerente. Ali sua vida foi sempre rodeada de uma clientela teatral e de classe média, pessoas e famílias que trabalhavam em números de vaudevilles. Estudava na Parker School; ali seu primeiro professor começou a dar aulas de dança duas vezes por semana depois do horário escolar regular. Desde então, sua mãe a levava para estudar dança com vários dançarinos europeus que passavam por

Chicago.

O hotel foi vendido e sua família mudou-se para Oak Park, em Illinois, onde seu pai decidiu dedicar-se à fotografia, que já era seu hobby e se transformaria em sua profissão. Porém, como demoraria muito tempo a vingar, para que houvesse uma entrada imediata de dinheiro, Doris Humphrey e sua mãe abriram uma escola de dança. Aos 17 anos dava aulas para pessoas mais velhas e ajudava sua família a garantir o sustento da casa.

Aos 21 anos, Mary Wood Hinman (1878 – 1952), que fora sua professora em Chicago, contou-lhe que Ruth St Denis (1879 – 1968) e Ted Shawn (1891 – 1972), fundariam uma escola em Los Angeles naquele verão, a *Denishawn School of Dancing and Related Arts*<sup>35</sup>. Sua família já ia bem novamente nos negócios, e permitiu que fosse. O curso contava com algumas aulas particulares com Ruth St.

<sup>35</sup> A *Denishawn School of Dancing and Related Arts* foi fundada em 1915 em Los Angeles, California. Além de Humphrey, Entre seus alunos mais notáveis estão Martha Graham, Charles Weidman e Louise Brooks. A escola foi especialmente reconhecida por sua influência no Balé e na Dança Experimental Moderna.

Denis. Na sua primeira aula com Ruth, após tê-la visto dançar por meia hora, lhe perguntou: ‘O que você faz?’ ‘Eu ensino’ disse. ‘Você não deveria ensinar, deveria dançar!’.

E assim a convidou para ingressar na companhia que estava a montar para vaudevilles, a *Denishawn Company*, criadora de diversas danças inspiradas em culturas exóticas, mitos e narrativas de terras distantes. Após cinco anos como professora, Doris conseguiu uma substituta para ensinar dança em seu lugar na escola de sua mãe, e assim partiu para as turnês com a *Denishawn Company*.

Depois de uma grande e importante turnê pelo Oriente, Humphrey assume as aulas da Denishawn com dois colegas de trabalho, Pauline Lawrence (1900 – 1971)<sup>36</sup> e Charles Weidman<sup>37</sup>, enquanto Ted Shawn e Ruth St Denis viajam novamente em outra turnê. Nas aulas, Humphrey começa a perceber, entre as descobertas dos movimentos de seus alunos, uma movimentação que não era europeia, tampouco oriental, mas americana, típica das pessoas daquele tempo e daquele lugar. Então, percebe a necessidade de se criar uma dança que pertencesse àquele povo para as pessoas daquele tempo, que respondesse às perguntas daquela época, contrário do caminho que seguiam Shawn e Denis na busca de raízes em passados imaginários e exóticos. Naquele momento, esta ideia era ainda algo muito incipiente, porém já despertara na equipe de artistas e pedagogos o interesse pela possibilidade de criar um novo estilo de dança. Eles não sabiam que o plano de Denis e Shawn era outro: pretendiam inaugurar uma casa de dança no interior, para a qual eles já haviam iniciado a construção, e gostariam que Doris fosse com eles, junto a um grupo de pessoas, entre as quais seus amigos Weidman e Lawrence não estavam incluídos para ajudar na criação deste novo projeto. Quando se viu entre seguir com *Denishawn* e continuar sua descoberta com seus colegas, optou por romper com a companhia.

---

<sup>36</sup> Pauline Lawrence foi pianista para a Denishawn, onde também dançava, e permanece na Humphrey-Weidman Company como pianista, regente, figurinista e empresária.

<sup>37</sup> Charles Weidman começou seu trabalho em dança na Denishawn, mas era um homem mais do teatro do que da dança, e buscou em seus trabalhos suprir algumas necessidades cênicas com a dança. É por influência dele que a geração de bailarinos que sai da Denishawn associa a ação dramática à pintura dos estados da alma.

Humphrey, Weidman e Lawrence decidiram começar um negócio por conta própria, e alugaram – apesar das dificuldades - o espaço que a Denishawn abandonara. Nenhum deles tinha um ‘nome’ reconhecido no meio artístico, o público os conhecia apenas pelo seu trabalho na Denishawn. Eles mesmos tentavam entender ainda o que era aquela nova dança. Nova? Moderna? Para Doris Humphrey, não podia ser algo novo ou moderno, pois tratava de fazer com que o bailarino, ao trazer para o movimento o instinto do homem, seguisse os impulsos de seu corpo para criar movimentos. Ou seja, buscava uma qualidade de movimento do ser humano que brotasse “de dentro para fora”. Esta qualidade, apesar de advir do ser humano, era desconhecida pelo público americano da década de 1920, acostumados a uma dança convencional, formalizada e eficiente.

Assim começaram as experiências ao lado de Weidman, com a companhia que mais tarde foi chamada de Humphrey-Weidman Company. Lawrence permaneceu próxima de seus colegas como conselheira e figurinista da companhia, até a morte de Humphrey, em 1958.

O legado de Humphrey, além de artístico, está profundamente associado a certa pedagogia. Lecionou desde cedo e percebeu logo a diferença entre instruir e educar seus alunos, aos quais ela dava liberdade para que compreendessem a particularidade de seus corpos e, a partir dele, criar seus movimentos. Doris estimulava-os a serem independentes em seus pensamentos, ao contrário do habitual em sua época, em que os dançarinos eram treinados a fazer apenas o que lhes era dito. Seu principal método era perguntar aos alunos o que eles queriam fazer (em termos de movimento), e ela lhes dizia se alcançavam seu propósito ou, então, os auxiliava para tal fim. Dava liberdade de expressão aos seus bailarinos e os estimulava a encontrar sua individualidade. Quando havia momentos de composição em coletivo, Doris Humphrey buscava ensinar-lhes um senso de coletividade, onde a individualidade ainda era presente quando em direção a esse objetivo comum. Cavrell, em sua tese de doutorado, afirma que os bailarinos modernos *“tinham que desenvolver suas próprias intenções”*,

(CAVRELL, 2012; p149) e ao mesmo tempo “*se comportar como uma só voz*” (Id).

Os

*“bailarinos modernos eram pensantes; então parte de sua submissão a um grupo se justificava pelo ganho de novas habilidades, absorvendo a força de uma tribo e adicionando isso como elemento construtivo de sua individualidade.” (Id.)*

A partir da observação de seus alunos criou (ou percebeu, e assim o nomeou) o princípio de *queda e recuperação* que juntamente com o princípio base de *expansão e recolhimento* de Isadora Duncan e, posteriormente, *contração e release*<sup>38</sup> de Martha Graham, estabeleceu novas categorias de movimentos chave para a nova dança que surgia. Humphrey criou um novo vocabulário de dança e coreografou, nos anos 30, a trilogia dramática *Theatre Piece, With My Red Fires e New Dance*. Os temas de sua obra também se diferenciavam dos temas da Denishawn, pois agora sua preocupação não era mais abordar mitos e outras narrativas de terras distantes, mas as questões de seu povo e de sua época.

O fenômeno da dança moderna americana nasceu da necessidade artística de responder e questionar os anos da depressão causados pelas duas Grandes Guerras e pela quebra da bolsa de 29. Sua relevância social, somada a iniciativas dos artistas e do governo para popularizar a arte<sup>39</sup>, colocou a dança moderna em evidência e no gosto da população. Como uma resposta poética aos problemas que a sociedade enfrentava, os temas frequentemente abordavam questões como o racismo, o fascismo, a crise da Bolsa de Valores de 1929, as Guerras Civil Espanhola, Fria e Mundiais.

De 1920 a 1957, coreografou mais de 100 peças, mesmo depois de 1945 quando, por causa de uma artrite, se vê obrigada a se retirar dos palcos.

---

<sup>38</sup> Assim como LEAL, 2006, preferi não traduzir o termo *release*, por não haver no português uma única palavra que abranja os significados *expansão e liberação*.

<sup>39</sup> Como o *Federal Dance Project* de 1936, ou por iniciativa dos próprios bailarinos que por vezes se uniam para dividir os gastos em apresentações para que a dança fosse apresentada. Apesar dos esforços e das iniciativas, Doris Humphrey lutou grande parte da sua vida para melhorar a situação financeira pessoal e da companhia.

Continuou a trabalhar como coreógrafa. Tornou-se diretora artística da companhia de seu discípulo José Limón, e com ele coreografou, dentre outras, *Night Spell*, *Day on Earth* e *Ruins and Visions*. Em meio à intensa atividade criativa, começa a buscar tempo para escrever e teorizar sobre esta nova dança que ela começara a criar. Só encontrou mesmo tempo quando um câncer já avançado a deixara de cama, no seu último ano de vida. Seu principal legado teórico foi o livro *The Art of Making Dances*, publicado um ano após sua morte, em 1958.

De seu trabalho receberam influência importantes nomes da dança, como José Limón (1908 – 1972), aluno e depois bailarino de sua companhia; Louis Falco (1942 – 1993), herdeiro dos ensinamentos de Humphrey por meio de José Limón, sendo bailarino na companhia *José Limón Dance Company* de 1960 a 1970, criando sua companhia, a *Louis Falco Dance Company*, em 1974.

### 1.5.1. O legado de Doris Humphrey

Optei por apresentar com maior detalhamento o legado de Humphrey por dois motivos: primeiro porque a prática desta pesquisa se debruça sobre procedimentos em composição e, neste sentido, os elementos composicionais aqui relatados foram grandes alicerces em sala de ensaio. Segundo, pela minha formação em dança, que acompanhou toda esta investigação, ter sido fortemente influenciada pelas aulas da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Holly Cavrell – cujo trabalho tem as raízes fincadas no pensamento e técnica de Humphrey. Cabe ainda a esses dois motivos, o fato da minha orientadora também ter sido formada por Cavrell e, portanto, ter sua visão sobre o corpo e a cena permeada por essa influência.

Humphrey foi uma das primeiras bailarinas a sentir a necessidade de teorizar a composição. Ao romper com a Denishawn, não ensinava aos alunos movimentos, mas o princípio deles e os conduzia a pensar muscularmente para que criassem seu próprio vocabulário.

Humphrey (1987) afirma que o coreógrafo há de ser um hábil observador não só do comportamento físico e emocional do ser humano, mas como de todas

as manifestações de formas e movimentos. Essas podem lhe ensinar muito sobre padrões de formas, ritmos, texturas e suas relações. Durante toda a obra de Humphrey, sempre busca na vida cotidiana, no movimento natural do ser humano uma comparação com os ingredientes da dança, porque são desses lugares que o homem reconhece os padrões e os deleita na relação com o objeto artístico. Todas as artes compõem a partir da reorganização desses padrões em uma obra, e o coreógrafo faz o mesmo. Porém, o verdadeiro interesse dele estará nas pessoas, onde e como estiverem. Seja nas grandes cidades, quando andam, pensam, agem, ou em situações mais íntimas em que se revela o comportamento mais sutil de cada personalidade.

Para Humphrey (1987), é recomendável para o bailarino buscar um pensamento tão emocional quanto objetivo para não deixar seus sentimentos vazarem indiscriminadamente e dissipar dessa maneira as formas. Buscar um senso de forma e contraste dramático, conhecer música e ser um bom ouvinte dela, mas nunca um escravo do compositor. E mais: um coreógrafo deve ser humilde o suficiente e saber o seu tamanho dentro da composição e compor algo que faça parte das suas indagações pessoais: saber no que acredita e no que quer dizer. Para isso, ouvir as misteriosas vozes internas que podem guiar o artista cênico para a originalidade.

Doris Humphrey escreveu sua teoria em uma época em que existiam poucos escritos sobre composição e os que existiam eram pouco conhecidos. As danças eram feitas de recombinações de movimentos conhecidos, os quais os alunos aprendiam em sequências nas aulas. Para ela, isso não era criação, mas um rearranjo de cada um. Ela tinha a noção de que, em sua época, deixar isso de lado e colocar os alunos para descobrirem seus próprios movimentos poderia ser assustador. “*o propósito da [sua] aula é descobrir novos movimentos, os quais o aluno tomará para si para entender os princípios básicos*” (HUMPHREY, 1987; p46). E assim, ela sente a necessidade de nomear algumas características do movimento:



*“Todos os movimentos feitos por um ser humano têm um desenho no espaço; uma relação com outros objetos no tempo e no espaço; dele uma energia flui, a qual chamaremos de dinâmica; e de um ritmo. Movimentos são feitos por uma completa organização de razões involuntárias e voluntárias, físicas, emocionais ou instintivas, que nós as colocaremos todas juntas e a chamaremos de motivo<sup>40</sup>. Sem um motivo, nenhum movimento seria feito.”*  
(HUMPHREY, 1987; p46)

Com isso, Doris conclui que os quatro principais elementos da construção da arte do movimento advêm do princípio do próprio movimento humano: o desenho no espaço, a dinâmica, o ritmo e o motivo. Sem uma balanceada mescla dos quatro elementos, a dança certamente enfraquecerá.

#### 1.5.1.1 *Theme e Subject Matter*, ou Tema e Assunto.

O coreógrafo, para seu trabalho, deve escolher um tema e um assunto. Para diferenciar esses dois termos, utilizo-me do mesmo exemplo de Doris: No caso da *“Morte do Cisne”*<sup>41</sup>, seu assunto é um cisne que morre; já o tema será, resumidamente, a morte da beleza e do amor, ligado à sensação do que tratará a obra. O assunto é o elemento concreto sobre o qual as ações ocorrerão para tratar do tema.

---

<sup>40</sup> Tradução do termo *motivation*, do inglês. Escolhi traduzir por motivo em vez da tradução direta para motivação porque na língua portuguesa, apesar de ambas as palavras terem a mesma origem, *motivo* – de acordo com o Dicionário Aurélio, é a “causa ou origem de alguma coisa; o que pode ou faz mover”, que ao meu ver conecta mais com o objetivo do artista cênico, ao passo que *motivação*, de acordo com o Dicionário Aurélio, é o “ato ou efeito de motivar” e, mesmo que em algumas ciências como a psicologia, o termo esteja ligado ao “fator que determina o comportamento”, o termo motivo fica mais no campo palpável e objetivo, ao passo que *motivação* abre espaço para uma interpretação mais subjetiva.

<sup>41</sup> Coreografado pela primeira vez por Mikhail Fokine, sob a música de Tchaikovsky.

Um cuidado a se ter em relação ao tema é a identificação<sup>42</sup> do espectador com parte ou todo da obra presenciada, ocasião em que se deve haver algo que se relacione ao humano e ao sofrimento.

Tomemos como exemplo Ofélia<sup>43</sup> quando se afoga. Ali há algo de sublime e simbólico que, mesmo que o espectador não a entenda racionalmente<sup>44</sup>, poderá se identificar por alguma via inteligente. Na dança não se deve ir atrás somente das emoções, mas encontrar nelas os motivos para desenvolver as ações em sequências de movimentos.

#### 1.5.1.2 Desenho<sup>45</sup>:

O homem confronta e percebe diversas formas no cotidiano. Pelo estudo de observação de como reage a essas formas (conscientes ou inconscientes, a variar-se pela educação, pelo gosto individual e pelo meio em que está inserida), em centenas de experiências do dia a dia, é possível basear-se em como as pessoas podem reagir no contato com tais formas. Humphrey chama isso de senso inato de estrutura; ao menos é possível aceitar que pode existir um senso compartilhado quando tratamos de um indivíduo da cultura ocidental, da qual nós, brasileiros, descendemos por, no mínimo, quinhentos anos.

Se o coreógrafo está ciente de tais impactos formais no espectador, cria a habilidade de manipular essas formas para a construção da sua poética em seu

---

<sup>42</sup> Esta identificação é análoga ao conceito de James Joyce de *sentimento estético*, que “*não nos move a repelir algo, mas nos detém diante da obra em uma suspensão extática. Portanto, o sentimento estético é aquele do trágico que deve suscitar terror e piedade, e não medo e desejo.*” (HARADA, 2010, p5) e “*piedade é o sentimento que faz parar o espírito na presença de algo que seja grave e constante no sofrimento humano e o une com o sofrimento humano. O terror é o sentimento que detém o espírito na presença de algo lá o que for que seja grave e constante no sofrimento humano e o liga à sua causa secreta*” (JOYCE, 1984, p210 apud HARADA, 2010, p6)

<sup>43</sup> Personagem da obra “*Hamlet*”, de William Shakespeare.

<sup>44</sup> Tomo como base a linha de pensamento de GREINER (2010) que afirma que o corpo tem mais do que uma inteligência (além da racional, a imunológica, muscular, sentimental etc) e, portanto não é só racionalmente que o homem é capaz de entender o mundo ao seu redor e de se comunicar.

<sup>45</sup> Tradução do termo em inglês *design*.

favor, de seu tema e de seu assunto. Doris acredita que essas formas recaem sobre duas grandes categorias:

#### 1.5.1.3 Simetria e Assimetria.

Uma forma simétrica é equilibrada por definição; sugere no olhar do espectador estabilidade. Porém, estará suscetível a gradações desse sentido a depender do propósito a que a forma se sujeita. A simetria não está só no movimento, mas também na ordenação das formas dentro do tempo em que estão inseridas. Ou seja, ela pode ser equilibrada por, em partes ser construída de formas equilibradas e em partes de formas não equilibradas. Essas variações, assim como as formas, criam seus signos de equilíbrios ou desequilíbrios. Estas duas categorias se subdividem em:

#### 1.5.1.4 Oposição e Sucessão.

Humphrey explica que a oposição se refere às linhas do desenho em direções contrárias, as quais, aos olhos do espectador, sugerirá força, sublinhará a ideia de energia e vitalidade. A força oposicional tende a fortificar qualquer significado que peça uma energia agressiva e vital. Quanto mais estreita for a angulação, menos força terá a oposição. Já a sucessão não oferece resistência aos olhos, traz um significado completamente oposto. A sucessão, quando um movimento se segue naturalmente a outro, sem uma tensão contrária a ele, sugere suavidade; assim as linhas fluirão, ou em uma curva ou em linha reta. Flui em uma forma livre em seus padrões de movimento.

Podemos imaginar diferentes significados e sensações que os movimentos podem evocar, ao pensarmos nas possíveis combinações dos quatro elementos, que são: *Simetria, Assimetria, Oposição e Sucessão*.

Um desenho que pode estimular uma sensação calma e sem conflito, seria um trabalho da *simetria* com um padrão *sucessional*.

Já seu oposto, um padrão de movimentos em sentidos *oposicionais*, e pelas suas formas *assimétricas*, os ângulos certamente estariam mais fechados, e já poderia causar no espectador uma sensação bastante conflituosa, e agitada.

*Oposições simétricas*, por sua vez, por ter um ângulo mais aberto de oposição, já tende a perder a força de conflito, e sugerir uma excitabilidade mais alegre, menos conflituosa.

Um desenho mais estimulante seria, então, uma *forma assimétrica sucessional*. Este sugere, sem os choques da oposição, um estado de alerta agradável, onde mora a graça e a beleza, sem a imagem estática da simetria.

Humphrey explica essas relações que observou ao longo de seu trabalho para que o coreógrafo atente nos possíveis efeitos que as qualidades dos movimentos podem causar e, assim, utilizar essas formas em favor da ideia da cena. Por exemplo, se a ação é correr, como se corre? Com pressa, exercita-se ou foge? E depois, quem corre? Um bandido, um atleta, uma senhora de idade ou uma criança? E ainda, corre do quê? Ou para onde? Assim como no teatro, a construção da cena é compreendida através das ações realizadas pelo ator. Porém, para Humphrey, na dança, esses movimentos não devem ser feitos de maneira natural, os gestos devem ser transformados e trabalhados. Sobre isso, falaremos adiante.

#### 1.5.1.5 Frases

Uns movimentos seguem outros e formam, assim, frases de movimento. Agora, existe uma diferença básica entre uma sequência de movimentos randômica e uma sequência lógica e memorizável que apresentará um desenho

claro no tempo e no espaço, é assim que Doris diferencia uma improvisação<sup>46</sup> de uma composição. Há quem organize os movimentos naturalmente. Mas para aqueles que não dotaram a capacidade de organizá-los no espaço-tempo, Humphrey desenvolve e explica a teoria das frases.

A comunicação evoluiu desde os grunhidos dos primatas, passou pelas elaboradas sentenças dentro de uma lógica gramatical nos idiomas de hoje até as composições poéticas na música, no teatro e na literatura. Porém, desde a comunicação antiga à mais atual, dois aspectos são comuns: a duração da frase é limitada por uma quantidade de ar confortável a exalar-se dos pulmões, e sua intensidade e velocidade crescente e decrescente ligada ao conteúdo emocional do que quer que seja transmitido. Ao tratar de canções, teatro ou literatura, a frase está ligada à respiração. Já em relação aos movimentos do corpo, uma pessoa é capaz de movimentar-se sem a necessidade de parar para respirar. Porém, para organizar poeticamente os movimentos, um bailarino pode se influenciar pela forma organizacional do conteúdo emocional de uma frase em uma respiração, ou seja, em frases de movimentos. Há e sempre houve em toda forma de comunicação, som e movimento (onda, vento, chuva, brigas entre animais, urros e rugidos, conversas, batida do coração, respiração etc) uma organização clara: um início, um ápice e um fim, ainda seguida de um descanso. Estas são as frases, e é assim que as organizamos ao redigir um texto. Um texto por sua vez, constitui-se de diversas frases de diferentes tamanhos e conteúdos. Tanto em uma frase quanto em um texto, há um padrão natural que se dá no tempo. E esses padrões quando não seguidos nas artes, podem torná-las monótonas ou cansativas como, por exemplo, um escritor que escreve longas frases pode nos deixar sem fôlego e cansados, ou uma sequência de frases curtas igualmente pode nos cansar, como as de uma criança enquanto aprende a escrever. Não seguir os padrões também

---

<sup>46</sup> Nota-se que na época em que o estudo de Humphrey foi desenvolvido, o conceito de improvisação era visto de forma diferente das discussões abordadas no teatro contemporâneo, como nas pesquisas sobre os *viewpoints* (BOGART e LANDAU, 2005), ou sobre *campo de visão* (LAZZARATTO, 2003), onde a improvisação é vista tanto como um ponto de partida para a criação cênica, quanto como uma possibilidade de criação da cena no momento em que o espectador a presencia. No caso, Humphrey se refere à improvisação como uma sequência de movimentos aleatórios e não organizados.

pode ser o propósito de uma composição, porém sabe-se que assim o é e o efeito que se pretende causar.

Uma dança que é composta com consciência desse padrão poderá se comunicar melhor com o espectador que reconhecerá esses padrões, naturais ao ser humano, e acessará mais facilmente seu conteúdo.

A boa dança, para Humphrey, é composta de frases e as frases têm uma forma reconhecível, com começo e fim, com um crescendo e um decrescendo, e uma variação entre o comprimento delas. A dança está no domínio dos sentimentos, e este nunca é em uma linha horizontal. Nem a frase, nem o conjunto delas.

#### 1.5.1.6 Espaço do Palco

Na arte cênica se constroem e se emitem signos todo o tempo. Humphrey afirma que não existem regras, o que ela nos mostra são as possibilidades de significados das relações dos elementos dispostos em cena. Ainda que suas observações em relação ao espaço sejam de aprendizado e experiência, Doris Humphrey se apoia em alguns dos conceitos de Gordon Craig<sup>47</sup>, os adapta para a dança, e desenvolve um pensamento sobre o espaço, além de discorrer em seu trabalho sobre as possibilidades de criação de signos a partir da relação da posição do artista cênico com a arquitetura do espaço.

Um exemplo que Humphrey cria é de uma simples travessia em uma das diagonais do palco, o que indica um conteúdo dramático pelas relações do corpo com a arquitetura em cada ponto: o corpo no início da trajetória, ao fundo cria uma relação de forças ao se apoiar nas linhas imaginárias que contornam a arquitetura do palco e, já ao centro, essa relação se enfraquece pela simetria que suporta o

---

<sup>47</sup> Gordon Craig (1879 – 1966) foi ator, diretor, e conhecido pelo seu trabalho de inovação na cenografia, ao romper com a cenografia naturalista. Foi o primeiro a colocar a iluminação do palco de cima para baixo, e a criar elementos cenográficos não representativos, e articulá-los no espaço em relação com os movimentos, sons, linhas, luzes e cores.

conflito desse homem. Essas significâncias do espaço do palco não são regras, são indicações que comparam e relatam os signos que estarão em uma composição cênica e, portanto, um coreógrafo deve estar ciente dessas implicações para fazer escolhas que possam condizer com sua obra.

#### 1.5.1.7 Outros elementos

Há outros elementos sígnicos que podem mudar o humor da composição, como a música ou a iluminação, por exemplo. A música pode ser usada para exercer uma influência forte sobre a cena; pode-se enfatizá-la por contraste ou, ainda, utilizar-se de uma música no mesmo humor<sup>48</sup> do movimento. O mesmo se dá com a iluminação que, por influenciar diretamente no espaço da cena, é capaz de enfatizar, enfraquecer e mudar os humores da cena pela troca de cores e outros recursos que a iluminação pode agregar à cena.

E não basta apenas saber da composição do tema, do assunto, do espaço e das linhas do corpo, mas deve-se estar atento à capacidade de comunicação que o artista cênico é capaz de alcançar. Para Humphrey, o primeiro passo é o artista acreditar no seu trabalho. Assim como não deve desconcentrar-se para lembrar o que virá no momento seguinte, deve estar pleno, ciente do que faz e, não temeroso do palco, atuar com toda a segurança possível. Sua insegurança é capaz de diminuir o sentido dos seus movimentos, o que conseqüentemente pode diminuir o alcance de sua comunicação. O bailarino tem que estar ciente de que seus movimentos serão vistos, assim como um ator deve ser visto e ouvido.

Outra falha na comunicação que Humphrey aponta em sua época é a falta de expressão da face. O rosto não está lá apenas apoiado pelo pescoço, mas ele se comunica e muito. Comunicamos-nos no dia-a-dia através de palavras e expressões que saem dele, lemos as entrelinhas da comunicação do que ele

---

<sup>48</sup> A palavra *humor* aqui é usada como o resultado expressivo das relações entre as dinâmicas do som ou do movimento. Ex.: uma música alegre, um movimento tenso etc.

sugere. Se ele no dia-a-dia tem tanta potência comunicativa, não é no palco que deixará de ter.

Humphrey ainda aponta sobre o cuidado em relação ao cumprimento ao final do espetáculo. Este diz muito do bailarino que ali dançou, do humor da obra e da etiqueta que representa. Para Humphrey, os cumprimentos devem ser pensados e elaborados, mesmo quando pareça algo informal e devem acompanhar o humor da obra que acaba de ser apresentada. Na época em que as danças eram apresentadas nas cortes (em meados do século XV e XVI), havia uma ordem ao se cumprimentar. Os cumprimentos iniciais eram para a realeza e depois, em ordem de importância, até chegar à plebe. Para isso, o artista tomava diferentes posições do palco, e acenava com diferentes gestos para cada uma dessas classes. Tal situação não existe mais nos dias de hoje, mas é necessário pensar que haverá pessoas posicionadas em diferentes (e às vezes longínquos) pontos da plateia para direcionar os cumprimentos.

#### 1.5.1.8 Dinâmica

Desde a pintura às roupas do cotidiano, buscamos naturalmente a variedade nas texturas. Na música, o compositor combina sons agudos e graves dentro de uma escala tonal e, assim, cria acordes que dão textura ao som. Para compor é necessário olhar para essas texturas e entender quando utilizá-las como elementos de composição. A textura no movimento, ou melhor, a dinâmica, assim como os outros elementos estudados anteriormente, também é um signo intrínseco ao movimento e, para Humphrey, pode ser entendida como a qualidade muscular aplicada ao movimento e sua essência física. Pode-se compor em contraste ou em concordância com a música, com o espaço, ou até de uma parte do corpo com a outra, sempre atento ao que é inscrito no espaço-tempo.



#### 1.5.1.9 Ritmo

O ser humano tem em si diferentes formas organizacionais do ritmo. No caminhar, no batimento cardíaco, na mastigação, nas atividades relacionadas à respiração, como falar e cantar, (o que o leva naturalmente a frasear, como já observado anteriormente).

Humphrey aponta três tipos de ritmos na dança: o ritmo métrico (ou de pulsação, usado na música, dividido por compassos, como 2/2, 5/7 etc) ritmo respiratório e emocional.

*“É inexplicável como o ser humano gosta de entender as coisas a partir de formas as quais ele compreende, e por consequência não é afetado e não gosta dos padrões que este não pode entender. Na dança e na música, artes que fazem um uso mais consciente do ritmo, entender a ideia central da organização rítmica aumenta sua apreciação”*  
(HUMPHREY, 1987; p107).

Todas as pessoas podem responder a um pulso, a partir do momento que conseguem reconhecer seu padrão. Ao presenciar um evento rítmico, o espectador se sente mais conectado à obra e tem um esforço menor se reconhece seu andamento (desse ritmo métrico), ao passo que ficará perdido se os acentos forem desiguais e desequilibrados. Mas, assim como os outros elementos já estudados, é prazeroso também se o compositor nos surpreende com a construção rítmica e compõe com variações e pulsos que coloquem o espectador fora de seu lugar de praxe.

O ritmo da respiração e o ritmo emocional são igualmente potentes. O ritmo da respiração não é tão potente quanto o de um pulso, mas é um ritmo inato e extremamente natural ao homem e, por isso, é *“uma forma reconhecível a qual ele compreende”* (Id). Seus movimentos (inspiração, suspensão e expiração) podem, em uma composição, ser transferidos de seu lugar de origem (as caixas torácicas) para outras partes do corpo, bem como o uso das diferentes partes do corpo pode ser apoiado na respiração para assim seguir com a construção deste tipo de ritmo.

O ritmo emocional é, pelo mesmo motivo, universal. Se o métrico é metronômico, e o respiratório é apoiado em ascensão e queda, o emocional é mais flutuante e muito variável. Para poder compor com o ritmo emocional, antes é necessário entender o gesto emocional, que será explicado mais adiante.

#### 1.5.1.10 Queda e Recuperação

Foi a partir da observação da relação do ritmo e da dinâmica no movimento das pernas ao caminhar que Doris Humphrey elabora a sua teoria da queda e recuperação, que se dá por se entregar e se recuperar da força da gravidade. Para ela, a relação do homem com o seu peso (símbolo das forças que agem contra o homem) é o centro de todo o movimento, inclusive da vida. Um bebê nasce e, dentro de seus primeiros esforços, ele busca vencer a gravidade, que mais para frente atuará menos em um jovem, que dela pode resistir mais, do que em uma pessoa idosa, até que este por fim falece e cede novamente à gravidade. A dança reside na dinâmica entre dois estados: o de um corpo na vertical sem movimento, no qual várias forças invisíveis atuam sobre ele para mantê-lo assim, e um corpo na horizontal, imóvel. Uma vida, (assim como a dança, dentro da sua forma organizacional no tempo e no espaço), é preenchida de milhares de 'arcos' entre esses dois estados, que ela chama de duas mortes. Ou seja, as quedas e as recuperações. Ao organizá-los, quanto maior o ritmo e mais balanço tiver, sugestionará mais jovialidade, e quanto mais fracos e esparsos os acentos, mais idade parecerá ter.

#### 1.5.1.11 Motivo e Gesto.

Para Humphrey, se a dança está localizada no meio artístico, ela é intrínseca a um motivo. Não há gesto sem algo que o mova, uma coreografia sem uma razão de ali estar, mesmo que esta seja inconsciente ou subjetiva. Por que o

bailarino se move? Aonde ele quer chegar? O que o leva a fazer isso? Para o dançarino, a resposta disso não virá em palavras, tampouco em movimentos explicativos de seu estado. Pelo seu grau de estilização, o artista que representa esta área deve buscar o que se passa com ele para transformar esse motivo em movimentos. Se está inundado de sentimentos, se agarra a eles, já é um grande passo, e sem dúvida nenhuma parte de seu corpo estará desalinhada e separada de seu motivo.

E o motivo se transformará em gesto.

*“Este é mais fácil porque gestos são padrões de movimentos estabelecidos por muito tempo usados entre os homens, um tipo de linguagem de comunicação ou função que é utilizada desde o início dos tempos, e que é muito útil por ser muito reconhecível”* (HUMPHREY, 1987; p114).

São movimentos cristalizados em padrões, os quais Doris Humphrey os divide em quatro tipos: *social, funcional, ritual e emocional*.

Um aperto de mão, um abraço, um cumprimento como curvar-se ou acenar ao longe para alguém são exemplos de gestos sociais que significam nada mais do que o próprio gesto, e são reconhecíveis pelo seu uso frequente e rotineiro.

Os gestos funcionais são retirados de suas funções originais para serem usados como “palavras” na composição da frase de movimento. Gestos retirados de um trabalho, por exemplo, como a clássica cena de Charlie Chaplin em *Tempos Modernos* (Modern Times, 1936), em que ele aperta parafusos em uma linha de montagem e tal movimento extrapola o lugar original, e extravasa para outras situações em que ganha outro significado, construído para colaborar de forma simbólica com o objetivo da obra.

De acordo com Humphrey (1987, p117), os eventos rituais desapareceram ao longo da história, tanto pela decrescente busca religiosa e a transformação das religiões, quanto pela decomposição da sociedade monárquica. Mesmo assim ainda existem cerimônias que são herdeiras daquelas duas origens ritualísticas, e de onde é possível encontrar gestos rituais, como um ritual de coroação, uma

corte judicial, a passagem da faixa presidencial, o ofertório de uma missa católica (assim como a própria missa), um casamento, um enterro ou um simples gesto de uma mulher evangélica que, de joelhos, coloca um véu sobre a cabeça.

Já a categoria de gestos emocionais é a mais extensa e, por isso, pode ser mais útil para o dançarino. Diferente das outras categorias, a maioria delas não segue um padrão, apesar de ter suas características. Gestos emocionais seriam aqueles referentes à tristeza, amor, ódio, ciúme, medo, entre outros, e são a maior fonte de “palavras” para o bailarino. Algumas seguem certos padrões, como por exemplo, a tristeza. Movimentos lentos, cabeça baixa, ombros caídos são algumas características da tristeza que, um movimento pensado a partir desses padrões poderá sugerir algo como lamento ou depressão. Toda emoção tem um movimento concomitante, e faz parte do trabalho do poeta do movimento descobri-los.

Uma vez que o bailarino tem a noção dos gestos, estilizá-los é uma forma de compor movimentos para a dança. Para isso, Doris Humphrey ensina um caminho bastante simples: começar por tentar transformar o gesto a partir da mudança de um dos quatro aspectos do movimento (desenho, dinâmica, ritmo e motivo). Ao mudar a velocidade, o ângulo em que o corpo se encontra em um gesto, o acento do movimento, enfim, ao mexer em qualquer um dos aspectos em um gesto, o significado do movimento tende a se transformar e, assim, inicia-se o processo de estilização do gesto. Doris acredita que esse é um caminho de trabalhar a partir de algo mais concreto, que veio de um lugar claro para o bailarino, e assim este pode construir uma poética mais sólida. Mesmo se o intuito é manter o significado do gesto, é possível encontrar na mudança dos aspectos aqueles que não alterarão o significado. Como por exemplo, se temos um aperto de mãos. Apenas por mudar o ritmo dele, deixá-lo muito devagar ou, então, por repeti-lo diversas vezes, ou mudar o lugar do corpo em que ele é feito, o significado se mantém, mas, agora, já saímos do universo da pantomima e entramos no universo da dança.

A dança é uma arte que inicialmente não contempla palavras. A partir da chegada da dança moderna começou-se a usar palavras, - cantada, narrada, em forma de diálogo etc - e a estudar o uso delas dentro da dança. Humphrey instrui que, antes de tratar sobre o uso das palavras, deve-se tomar cuidado com a quantidade de informações que se coloca na cena. Se uma cena contempla uma música, o mesmo artista que dança ainda tem que se esforçar para colocar as palavras para fora, e se ainda forem composições cheias de imagens e palavras não muito usuais, o espectador pode se perder com tantas informações colocadas em cena ao mesmo tempo. Por isso, é necessário entender a base de cada uma das linguagens expressivas para inseri-las na composição com mais habilidade.

Em *The Art of Making Dances*, escrito em 1958, Humphrey afirma que a dança está no lugar dos sentimentos das sensações e das ações e deleita-se sobre elementos menos concretos, campo onde ela penetra e dialoga com mais facilidade. Por isso, Humphrey (1987) aconselha a começar a compor pelo campo em que cada linguagem expressiva domina com maior facilidade. Assim, para os elementos mais reais, a narrativa ou o diálogo podem responder melhor algumas perguntas, como 'onde', 'quando' e 'o que' os personagens são, ou até mesmo deixar para o diálogo um plano filosófico onde a dança dificilmente penetra. Afinal, como ela mesma diz,

*“conceitos intelectuais são para o mundo dos fatos, para exercícios mentais como a ciência e a filosofia, e para a arte da palavra capaz de fazer julgamentos<sup>49</sup>, que são, na sua maioria, estranhos à dança.”<sup>50</sup>*  
(HUMPHREY, 1987, p.165)

Outra característica das artes deve ser observada: seu tempo de construção da imagem. A palavra pode trazer mais rapidamente algumas imagens, ao passo que na poesia que se constrói com o corpo, o coreógrafo pode

---

<sup>49</sup> Traduzido do termo *evaluation*.

<sup>50</sup> Tradução do autor.

optar por essas mesmas imagens serem evocadas mais vagarosamente. É função do coreógrafo saber utilizar-se das linguagens para somar ao significado final da obra.

Pode-se fazer um uso menos objetivo da voz, como jogos de palavras ou sons que não têm um significado pela palavra, como múrmuros e choros, ou mesmo essa não necessariamente precisa ser compreendida, como em uma canção. A música é uma grande aliada da dança. Ela naturalmente tem um humor, o lado subjetivo da composição sonora que, por si só, já é um grande feito. Em uma canção as palavras podem ser claras ou não; afinal, ela tem o seu modo de afetar o espectador (assunto que merece um estudo à parte) que a transformam também em mais um elemento de composição. Ela tem suas frases e suas respirações muito bem estabelecidas que podem ser alternadas facilmente com frases de movimento. Enfim, pela música ser uma forte aliada da dança, existem muitas possibilidades de a composição entre a canção (que pode ser cantada pelo próprio bailarino) e a dança a serem exploradas.

#### 1.5.1.13 Música

Como dito anteriormente, a música é um forte aliado da dança. Mas há também que ter cuidado na escolha. Doris aponta três aspectos da música que se conectam com a dança: rítmico, dramático e melódico. A melodia da música se conecta com as frases de movimentos, o ritmo (que na dança leva o mesmo nome) ao pulso que leva de um passo a outro, que organiza as artes no tempo. Já a dramaticidade, que se relaciona à dinâmica e às qualidades timbrísticas, se conecta com a dança por meio da enorme gama de emoções e respostas físicas que tem capacidade causar. Porém, nem toda música se presta à dança, a qual tende a se tornar mais interessante ao se buscar músicas que permitem um espaço com a finalidade de dizer algo mais do que a própria música já expõe.

Uma vez que se optou por usar a música e já se iniciou o processo de composição, ajustes poderão ser feitos com a música e com a movimentação para que ambos colaborem com o objetivo da cena (o que não significa que os dois

estejam no mesmo andamento, ou na mesma dramaticidade. Contrastes podem – e devem – ser usados como elementos composicionais). Pode ser que a música seja boa, mas esteja um pouco mais acelerada do que o necessário à movimentação ou, talvez, essa não se encaixe no tempo da música. Então, é necessário repetir alguma frase musical, eliminar outras, ou talvez retirar algum trecho da música em que o clima não condiga com o esperado para a composição.

Existem composições que têm uma contagem bastante complicada, em que são cheias de sincopes, as frases começam e terminam no meio da medida, dois ritmos acontecem paralelamente, entre outras especificidades da música que não é da natureza da formação do bailarino (ao menos do iniciante) entendê-las e, para essas, Doris ensina que não é necessário para ele entender completamente tais formações da música para responder exatamente a elas, mas que se agarre em alguns dos aspectos (até mesmo alternadamente entre eles) como uma frase, um ritmo, ou até mesmo a ‘sensação’ da música. O resultado será provavelmente o mesmo e mais bem encaminhado do que por dias estudar e memorizar ritmos matemáticos somados aos movimentos. Claro que quanto mais se sabe sobre uma música, mais aprofundado o trabalho pode ser, e por isso é preferível (ainda mais quando a música é mais simples) estudar meticulosamente sua métrica. Já o coreógrafo deve encontrar meios pelos quais guiar seus bailarinos: se por contagem, por memória auditiva ou pela memória corporal. Humphrey não recomenda a contagem, pois acredita que isso tira a concentração do intérprete do lugar que deve estar.

#### 1.5.1.14 Cenários e adereços

Quanto a esses, o coreógrafo ou o diretor deve estar atento a que signos suas formas e seus conteúdos remetem e perceber se seus significados condizem com a encenação. Buscar entender que relação suas formas causam com os outros elementos cênicos e o que essa relação remeterá à sociedade que a

assiste. Por exemplo, formas altas e esguias, além de causar um contraste de tamanho com o bailarino em cena, ao menos no mundo ocidental, podem remeter ao poder, a aristocracia, ou também ao sentido ascensional das igrejas.

#### 1.5.1.15 Formas

Agora que já passamos por vários aspectos da dança, existe uma última tarefa a ser executada: orquestrar toda a obra. O diretor ou o coreógrafo devem estar atentos e com a mente aberta para realizar cortes, alterar algumas formas para criar padrões, evitar redundâncias, cuidar das ênfases excessivas, e ver se todo o andamento conduz coerentemente ao final da obra.

Na dança existem algumas formas de organização da dramaturgia da obra, e Doris discorre sobre alguns deles:

A primeira delas é a forma ABA (e suas derivações, como AB BC ACA, por exemplo), onde as formas se repetem, se combinam, são retomadas ao longo da composição. É um pensamento completamente formal que deriva diretamente da composição da música, (chamadas de formas-rondó que “se caracteriza[m] pela repetição de um ou mais temas [*trios, minuetos* ou *scherzosper*<sup>51</sup>] separados por seções contrastantes” (*Schoenberg, 2008, p229*)) e da literatura clássica.

A segunda é a forma narrativa de dança. A narrativa a que se refere pode ser tanto à narrativa dramática, da história ou da fábula que se conta, quanto uma narrativa abstrata, desde que se haja uma sequência de acontecimentos.

Outra forma de pensar a dramaturgia é usar um tema que percorre todo o espetáculo. Existe nesse tipo de criação uma ou algumas frases de movimento

---

<sup>51</sup> Schoenberg 2008, p 152 e 173. Scherzos, trios e minuetos são formas de composição musical, geralmente de formas ternárias e sempre cíclicas. Minueto é uma composição em 3/4 (raramente em 3/8), além da dança que partia desta composição musical, dançada pela aristocracia europeia, muito popular nos séculos XVII e XVIII, com características alegres e dançantes. O Scherzo é uma forma de composição, a princípio jocosa (*scherzo* significa brincadeira em italiano. Porém há composições denominadas *scherzo* que são em tom menor, e deixam de lado um pouco da característica espirituosa), também composto geralmente em compasso 3/4 (as exceções sempre serão estruturas ternárias) E o trio, nada mais é do que um segundo minueto dentro da composição.



(temas) que se repetem ao longo da estrutura, igual ou variadamente (como por exemplo, a variação da frase de movimento em outro plano, lugar no espaço, velocidade etc), ou, ainda, variações do tema aparecem de forma análoga em outras linguagens expressivas, (como por exemplo, frases de movimentos compostas analogamente à composição de frases musicais) ou em outros elementos, como na encenação, no figurino etc.

Outra forma é a Suíte que, em realidade, é um estilo musical a qual, de tantas danças criadas a partir dele, Humphrey optou por fazer dela uma categoria. A Suíte tem sua origem na Idade Média, quando, na composição, eram associadas duas danças de caráter contrastante. Assim, em termos musicais, é uma composição caracterizada por uma sucessão de peças ou andamentos instrumentais na mesma tonalidade, porém com características diferentes entre si.

E, por fim, a forma quebrada, que constitui na sequência ilógica de partes ou movimentos que, para Doris, pode ser uma ótima ferramenta para criações cômicas. É uma forma que se baseia no abstrato, mas com um uso ilógico do corpo como, por exemplo, o uso de partes dissociadas, como mãos e quadris fazendo movimentos completamente diferentes.



## *CAP II Conversa com os Mestres*

---

### 2.1 Análise comparativa

Neste capítulo é feita uma análise comparativa dos elementos convergentes e divergentes na obra de Meyerhold, Laban, Jooss e Humphrey, que influenciaram e interessaram ao trabalho criativo sobre a obra de Igor Stravinsky, a qual será tratada no próximo capítulo.

#### 2.1.1. Contexto histórico

Os quatro artistas estudados dividem uma época conturbada econômica e politicamente, sob fortes ou radicais mudanças sociais. Este quadro os influencia a posicionar a arte em relação a esses eventos, e para tal fim têm a necessidade de desenvolver um treinamento corporal desvinculado de uma linguagem cênica, para dar maior ênfase ao trabalho do corpo do intérprete. Todos eles tiveram a necessidade de definir o trabalho corporal e traçar um olhar clínico na criação artística.

Na Rússia, com a revolução bolchevista, Meyerhold é influenciado pelos ideais de trabalho coletivo e reivindica uma nova cena fundada na teatralidade e, vez do realismo psicológico e do naturalismo vigentes no Teatro de Arte de Moscou. Este quadro é a influência que leva a um pensamento para a obra, onde o ator é um executante, e não um intérprete, para que assim se reflita a visão do autor, e não do executante que faz parte de um coletivo que trabalha em prol do objetivo da obra, guiado pelo autor, ou pelo diretor.

O mundo vivia a tensão do crescimento das forças socialista e capitalista que desembocam nas duas Grandes Guerras. Humphrey Laban e Jooss, por sua vez, viveram no lado da sociedade capitalista, que começava a valorizar a

expressão do indivíduo e, por isso, acreditam que o intérprete vem a somar na obra. Para eles, toda obra tem um objetivo, uma visão em comum que há de ser compartilhada entre os intérpretes, e que cada artista deve colocar-se na obra. O rompimento com o passado no trabalho desses três é influenciado por essa valorização do indivíduo na sociedade, a qual reflete na arte a necessidade de tratar de temas comuns aos problemas da sociedade da época, no lugar das formas vazias e conteúdos leves da dança clássica anterior a eles ou dos temas e das narrativas de terras distantes dos predecessores de Humphrey.

A vivência pessoal dos artistas em relação à suas artes nos inspira no trabalho criativo, e nos leva a comparar os motivos das escolhas dos temas de suas obras em relação ao nosso exercício cênico, baseado em *A História do Soldado* de Igor Stravinsky, sobre o qual tratar-se-á no próximo capítulo.

### 2.1.2. O treinamento técnico

De acordo com Alexei Levinsky, sem aplicabilidade direta na cena, a biomecânica é pensada e feita para o treinamento do ator dramático, a fim de desenvolver as possibilidades do corpo, e ser visto pelo público com o qual se relaciona. Sobre o *Sistema Effort*, Laban dizia a mesma coisa: que não são exercícios para se usar diretamente no palco, mas uma vez que o ator compreende seus princípios, compreende melhor o próprio corpo e a cena.

Os quatro artistas estudados enxergaram a necessidade de definir conceitos corporais para a cena, desvinculados de uma linguagem específica, o que antes não havia. No teatro russo de Stanislavsky, não havia nenhum pensamento sobre a estilização do movimento; mas Meyerhold cria um trabalho mais intenso nas configurações do corpo e suas relações com a ação concreta. Na tradição da dança alemã, o treinamento servia de base para a formalização dos movimentos e esses, aplicados diretamente na cena. Laban e Jooss transformaram o treinamento corporal para um estudo com a finalidade de refinar o movimento e ampliar as possibilidades do corpo em função de sua arte, e

entender na pele a relação de seu corpo com o espaço. Humphrey, tal como a segunda geração da dança moderna americana, cria exercícios para desenvolver a singularidade dos movimentos em cada aluno, a partir de sua metodologia de ensino, onde a técnica aparece como um meio de entender o movimento do corpo a partir da própria movimentação.

Kurt Jooss acreditou que a nova dança se daria pelo rompimento com as estruturas congeladas da dança clássica, porém manteve alguns dos princípios de seus exercícios e de seu treinamento (que em sua escola até hoje é utilizado como treinamento técnico de intérprete), e Humphrey apostou na independência de pensamento e na individualidade dos movimentos de seus bailarinos. Sobre isso, afirmou que é necessário valorizar o que há de único em cada corpo, pois *“O meio de composição do bailarino é o seu corpo, que já tem sua forma definida. Este é formado de tensões, nervos, músculos e de uma personalidade intrínseca a todo esse complexo sistema de funcionamento”* (HUMPHREY; 1987, p20).

Algumas das questões sobre o treinamento técnico de Meyerhold são comparáveis a questões abordadas por outros artistas. Ele buscava, com o menor esforço, trabalhar o corpo na sua produtividade máxima em menor tempo, usando movimentos econômicos para garantir a precisão, limpeza e visibilidade no tempo e no espaço. Seus treinos desenvolvem o entendimento do espaço e do jogo cênico, e no corpo a elasticidade, o equilíbrio, a coordenação, os apoios, base, centro de gravidade do corpo e suas transferências e busca entender no corpo as diferentes qualidades dos movimentos. Laban desenvolveu todo um estudo minucioso sobre as qualidades dos movimentos, e em seguida como essas qualidades se aplicam ao corpo humano em relação com o espaço, o que faz com que Jooss, por influência de suas ideias, desenvolva um método em que não só treine o corpo, mas inteligência, sentimento e emoção.

Então, como treinamento técnico contínuo para embasar a construção do exercício cênico, a ser tratada no capítulo seguinte, escolheu-se dar continuidade ao trabalho que já era desenvolvido com Cavrell e Nuñez. Tais experiências têm me mostrado que quanto mais um corpo se movimenta, mais seus músculos

libertam-se para novas possibilidades, tanto de espaço interno do corpo, quanto em dinâmicas. Participei dos estudos de *O Corpo Conectado*, do mestrado da pesquisadora Vivian Nuñez Medina (codiretora da *Companhia Estantres Danza* e intérprete da *Companhia L'Explose Danza*, na Colômbia), intitulado “*O Corpo Conectado. A poética do in(di)visível na construção da dramaturgia corporal.*” no Instituto de Artes da UNICAMP, onde treinávamos ao menos três vezes por semana. Era um treinamento de dança criado por ela, com base nos seus conhecimentos de Yoga, para “*liberar as energias do corpo para fluírem mais*”, de acordo coma própria autora. Após sua partida do Brasil, a pesquisadora Marina Milito e eu demos continuidade ao seu treinamento como trabalho técnico. Nuñez, Cavrell e Fabrini em suas aulas, Humphrey, Laban, Jooss e Meyerhold afirmaram a importância do preparo físico; de movimentar-se para entender o raciocínio muscular e o funcionamento do corpo; o treinamento é essencial para entender a construção da arte do movimento.

### 2.1.3. O corpo em cena como um todo

Ao ler sobre esta possibilidade de acessar o corpo de formas menos diretas e materiais, de uma forma mais sensível e espiritual, não as compreenderia se não houvesse passado, junto da pesquisadora Marina Milito de Medeiros, pela experiência dos laboratórios nos anos de 2009 e 2010: “*Corpo Conectado: Movimento, Pneuma e Intuição*” e “*Pneuma Pulsão e Coreografia*”, que fizeram parte da pesquisa de mestrado citada da pesquisadora Vivian Nuñez Medina. Estes laboratórios foram um dos impulsionadores que me levaram a realizar esta pesquisa em um momento que a dança era novidade para mim, e, a partir do treinamento, pude perceber nos laboratórios de criação que os movimentos começavam a surgir a partir do momento que eu me abria mais para a escuta do meu próprio corpo, perceber que dele pulsava a necessidade do movimento.

Em seu trabalho, Vivian Medina busca “*a ideia de um todo in(di)visível do ser cênico: corpo físico e espírito em movimento unidos*” (MEDINA, 2011; pg.XI), a

partir da percepção do corpo não só em suas qualidades físicas, mas sobretudo perceber seus “*estados mais sutis que pulsam dentro dele e que através deste fluxo, possibilita uma nova compreensão do trabalho físico*” (MEDINA, 2011; p133). Nesse trabalho, o corpo é percebido de forma mais sutil, em suas camadas mais profundas, resultando uma performance mais integral do corpo na ação cênica. Experimentei essa qualidade de percepção antes mesmo dos estudos teóricos e, graças a isso, a leitura sobre essa busca da totalidade do corpo, empreendida durante gerações de criadores da dança moderna, colocou fundo em minha compreensão. Esta totalidade é resultado de um árduo e longo trabalho que não cessa nunca.

Assim, foi possível na práxis cênica, inspirarmo-nos na busca desses quatro artistas por uma arte corporal que unisse o corpo sensível, físico e espiritual, e que tivesse a necessidade interna do bailarino como ponto de partida de seus objetivos e movimentos:

Meyerhold foi buscar nas formas e no movimento do corpo um sentido além do verbal, em um corte brusco com o sentimento associado ao individualismo burguês: apenas a partir da forma encontrar-se-á o conteúdo. Por outro lado, a dança moderna buscava um sentido além das formas vazias da dança clássica.

Na busca de uma dança mais completa, Laban e Jooss, inspirados nas ideias platônicas de Timeu que relacionam universalmente *forma*, *alma*, e *totalidade*, propõem que os bailarinos busquem trabalhar o corpo tanto sensível quanto física e espiritualmente. Jooss também trabalhou para que seus bailarinos desenvolvessem a autoconfiança no próprio trabalho, pois a insegurança é capaz de diminuir o sentido dos seus movimentos em cena e perder na qualidade da comunicação.

Doris Humphrey partiu da necessidade de buscar o que movia os bailarinos da sua época e do seu lugar, e os estimula a criar seus próprios movimentos a partir do que ela chamava de “vozes internas de seus corações”, e buscar para isso as razões voluntárias ou involuntárias, instintivas físicas ou emocionais.

Ou seja, os esforços dessa nova dança surgem no desejo de que sua comunicação com o espectador se tornasse mais ampla e legítima, trocando com ele também em camadas mais sutis. Esta relação ficou bastante clara ao participar da intervenção urbana “*Posso Dançar pra Você?*”, citada na introdução, onde atuamos muito perto do espectador. Ali, após haver treinado com Medina, e ao continuar com os estudos de dança nas aulas de Holly Cavrell, no Depto de Artes Corporais da UNICAMP, percebi que o desenvolvimento daquela característica, do uso do corpo como um todo, fez aparecer no meu um preparo para poder aprofundar as possibilidades de relação com o público: tanto na sensibilização da escuta do que vem dele como reagimos a isso, quanto o movimento se conecta “às minhas misteriosas vozes internas” para dizer em movimentos aquilo que queremos.

#### 2.1.4. As qualidades dos movimentos

Laban desenvolve um estudo minucioso e analítico acerca das qualidades de movimento, como visto no capítulo 1.3.1. Jooss ‘herdou’ o estudo de Laban no desenvolvimento de seus trabalhos coreográficos e pedagógicos e o utilizou para criar uma metodologia em que o bailarino encontra, organiza e amplia a sua expressividade.

Meyerhold não focou as qualidades propriamente ditas, mas em seu treinamento elas aparecem muito bem definidas no trabalho com as ações. Ele não se ateve em definir as qualidades dos movimentos, tal qual Laban o fez, porém em seus *études* elas aparecem, e são estudadas através da busca pela forma (relacionada a um conteúdo) que se pretende alcançar, e assim as qualidades emergem. Para ele, é preciso encontrar a forma justa (e assim o conteúdo será justo) no mínimo tempo, a fim de que se atinja o máximo de sensações como resultado. Se, de acordo com Laban, a qualidade associada à sensação do movimento revela o conteúdo, então, indissociavelmente as



qualidades estavam envolvidas na busca de Meyerhold pela precisão do movimento.

Laban desenvolveu estudos sobre as *ações do corpo humano*; sua relação com o *espaço*; e as *dinâmicas*. Estes três elementos também são encontrados no método de ações físicas de Stanislavsky, onde as ações humanas são estudadas de maneira diferente e as qualidades dos movimentos aparecem como resultado da expressividade. Uma *ação* física é composta pelo *que* se faz, e o *como* se faz revela o estado interior do personagem. O *como* é construído pela variação das *qualidades dos movimentos* envolvidos na ação (e essas, por sua vez, acontecem no *espaço*) que Stanislavsky propõe que sejam descobertas através do jogo cênico entre os atores. A variação da dinâmica de uma ação física no teatro é a mesma coisa que Laban chama de *movimentos de sombra*, já apresentados no capítulo anterior.

E Doris Humphrey, por sua vez, trata sobre a dinâmica, onde pela variação na qualidade muscular aplicada ao movimento criam-se as texturas. Humphrey utiliza-se da dinâmica (bem como do ritmo e da forma) como base para a composição do movimento, criando uma analogia com a composição musical, relação que será tratada mais adiante, sobre a qual se baseia o estudo-chave desta dissertação, onde a dinâmica, bem como o ritmo e a forma, serão os pilares através dos quais se desdobrará o conceito de composição híbrida.

#### 2.1.5. Forma e Conteúdo

Foi grande a contribuição de Meyerhold para o trabalho corporal do artista cênico. Como já dito, acreditava que se a forma fosse justa, seu conteúdo também o seria. Esta afirmação condiz com o contexto das vanguardas históricas e com sua necessidade de retomar uma teatralidade radical, ao desvincular-se das raízes do 'teatro gramofônico' que apontara na produção teatral russa da época. Para isso, navegou até o outro extremo das ações realistas e estudou a fundo a capacidade do corpo e das formas, inspirou-se na nova ordem social de sua

cultura – o socialismo materialista e a crescente força de trabalho industrial. Ao assistir os vídeos (Meyerhold's Theatre and biomechanics, 1999) dos discípulos de Meyerhold, e observar sua técnica, suas criações, vê-se a quantidade expressiva que a sua gestualidade é capaz de provocar. Creio que a afirmação de Laban em relação à cena faz sentido na obra de Meyerhold quando afirma que sejam os dois caminhos para chegar à mesma finalidade: a partir da forma e suas qualidades (ao se relacionarem com a sensação causada no espectador), ou pela resposta corporal estimulada pelo conteúdo que se pretende apreender em cena, caminho utilizado por Jooss e Humphrey para basear a criação de seus balés. Para eles, mais do que a forma, o conteúdo e a emoção eram necessários para impulsionar e dar significado ao movimento. Por isso a relação da qualidade do movimento com a sensação que causa no espectador foi uma das grandes descobertas de Laban, que se proliferou em um tempo em que as formas de beleza pré-concebidas do balé clássico já não eram capazes de satisfazer as necessidades de um mundo em radicais transformações.

Humphrey, na América do Norte, une o sentimento à forma; para ela, deve-se ter cuidado em perceber o papel do sentimento como impulsionador, e não deixar que ele vença. Concordo com a afirmação de que seja a arte um artifício e que se deve buscar um certo grau de controle das movimentações, mas, por outro lado, vale lembrar que existe um aspecto no fazer artístico que só ocorre pelo acaso, pelo imprevisto e por elementos que fogem do controle do artista, ou onde *“quanto mais a reflexão parece fraca e obscura mais a graça é radiante”* (KLEIST, 1998, p7). Além desse estudo sobre o sentimento como impulsionador da forma, Humphrey ainda descreve as possibilidades de relações do espaço cênico com o corpo dos bailarinos e seus possíveis significados.

Ao perceber o caminho de acesso para a arte nos quatro artistas, evidencia-se que é marca de sua profissão desenvolver-se física, sensível e psicologicamente, e entender como talhar essas habilidades para a construção de sua obra de arte. A habilidade físico-motora não basta para a arte cênica se não houver trabalhado o que há por detrás dos seus gestos, a sensibilidade dos seus

movimentos; se não souber delinear nitidamente no seu trabalho a profundidade psicológica de seus personagens ou de suas coreografias. Meyerhold se referia ao trabalho de Stanislavsky como um “teatro gramofônico”, mas vale ressaltar que este trabalho de interpretação do texto através da busca de ações físicas de Stanislavsky, desenvolve no ator a capacidade de buscar através da sensibilidade, a ‘realidade ficcional’ (através do jogo cênico) e os sentidos das formas<sup>52</sup>.

#### 2.1.6. O vocabulário gestual.

Se o compositor tem consciência do que dizer, deve saber como dizer. Para escrever em cena com movimentos é necessário encontrar um vocabulário gestual. Laban e Humphrey categorizaram os gestos para auxiliar a encontrar e desenvolver tal vocabulário. Essas categorizações já foram explicadas, e retorno a elas para esta análise comparativa.

Laban parte do princípio de que todos os movimentos têm um motivo. Começa por definir ‘gesto’ como as ações das extremidades que não envolvem transferência de peso. Podem ser **subjetivos**, (destituídos de significação: coçar, contrair os dedos etc) ou **convencionais** (substituem a palavra: acenar a cabeça como quem diz ‘sim’, ou ‘não’). Existem ainda os **movimentos de sombra** que aparecem nos gestos e nas ações quando há o desenvolvimento de um conflito. Somam-se a esses as **ações expressivas** (ações de objetivo expressivo que podem ser inconscientes, mas expressam os estados interiores daquele que as realiza, desde um choro, um grito, até uma leve angústia revelada em um curvar para dentro a região torácica) e **funcionais** (uma ação com uma função prática: lavar as mãos, passar roupa etc).

A partir da mesma necessidade, Humphrey também categoriza os gestos, que para ela pode ser qualquer movimento do corpo, os quais podem ser retirados de sua função original para serem usados como vocabulário gestual em cena.

---

<sup>52</sup> Ao tratar aqui sobre forma, vale ressaltar que, no caso do trabalho de Stanislavsky, isso inclui o trabalho vocal, que não deixa de ser um trabalho corporal.

Divide os gestos nas seguintes categorias: **funcional** (como pentear o cabelo, digitar etc), **ritual** (coroação, sinal da cruz, colocar um véu na cabeça etc), **social** (ligado às relações interpessoais, como aperto de mão, curvar-se, um aceno etc) e **emocional** (referentes a um estado emocional que pode ou não seguir um padrão, e diferem de corpo para corpo, com objetivo expressivo).

Laban (1978) afirma que os gestos nem sempre são puros, e as diferentes ações e gestos podem aparecer misturadas em uma situação no mesmo indivíduo que as realiza.

Jooss não deixou um legado teórico como Laban, mas se destacou pelo seu trabalho coreográfico e nele aplicou diretamente os ensinamentos de seu mestre. Já Meyerhold não descreve, tampouco categoriza os gestos, mas, como contemporâneo e herdeiro das ideias de Stanislavsky, parte da ideia de ação física, em que o *como* a ação é realizada que traduz o estado interior do personagem<sup>53</sup>. Chega à conclusão de que, por meio do reflexo do pensamento no corpo, o ator é capaz de assumir uma postura que traz o mesmo significado para a ação<sup>54</sup>. Assim, Meyerhold treinou seus atores para que seus corpos respondessem mais precisa e claramente aos estímulos propostos, e seu resultado ser traduzido pelo espectador de forma igualmente clara e precisa.

Em conclusão, a ação cênica (seja ela 'mais teatral' ou 'mais dançada') é composta de ações, gestos e sensações causadas pela experiência psicossomática e o que se escreve em cena é alterado e definido pela qualidade da ação proposta pelo intérprete. Acender um cigarro de modo tranquilo, com movimento leve, lento e indireto pode descrever a sensação de calma e leveza em que o personagem se encontra, ao passo que a mesma ação se for feita de modo rápido, direto e pesado, poderá indicar tensão, aflição ou a personagem em desespero por algo. Da mesma maneira, um bailarino que salta levemente e outro

---

<sup>53</sup> A diferença de *gesto para ação física* no trabalho de Stanislavsky seria, nos termos de Laban, que um movimento do corpo sem movimento de sombra é apenas um gesto que realiza uma atividade. A partir do momento em que existe o movimento de sombra, esse passa a ser uma ação física.

<sup>54</sup> Christine Greiner (2010) em seu livro *O Corpo em Crise*, cita as pesquisas de Bertoz (2001) que "a percepção [da obra de arte, no caso] não é apenas uma interpretação de mensagens sensoriais, mas uma simulação interna da ação, assim como, uma antecipação das consequências da ação".

que propõe quedas pesadas e movimentos bruscos, certamente escrevem diferentes estados de espírito e humores no palco.

Vale lembrar que o movimento, apesar de mensurável, possui dimensões que não o são e suas qualidades são flexíveis e passíveis de se alterarem de um movimento a outro.

### 2.1.7. Objetivo e Tema

Por um lado, a Revolução Industrial recém-chegada à Rússia, e por outro, a Revolução do Proletariado de 1917 inspira Meyerhold a criar um teatro baseado neste momento histórico, o qual acreditava ser a saída para a nova sociedade que se erigia. Ao mesmo tempo, foi a partir dos reflexos da chegada da indústria na Alemanha que, pouco tempo depois, Jooss criaria o balé *A Mesa Verde* que revela a pobreza da nova sociedade capitalista explorada pela indústria. Doris Humphrey, assim como Jooss e Meyerhold, teve seu trabalho diretamente influenciado pelas guerras, e buscou o lado humano afetado pela participação dos EUA na II Guerra Mundial. Durante a Grande Depressão nos EUA, Humphrey seguiu a trabalhar e coreografar. Não mais apenas temas e narrativas mitológicas, como Ruth St Denis e Ted Shawn o faziam, mas trouxe para a cena eventos, temas e preocupações de sua contemporaneidade.

A compreensão do contexto histórico na vida dos quatro artistas estudados para esta dissertação foi essencial para definir a relação e a necessidade de explorar e interpretar em suas obras o sofrimento humano. Quando o artista se relaciona clara e fortemente com o ser humano – cujos problemas sempre foram os mesmos, e tendem a ser cíclicos, é provável, na obra, de ultrapassar a barreira do tempo, e dialogar com públicos de outras épocas. *A Mesa Verde* de Jooss, por exemplo, tem um motivo muito claro para ter sido realizada e foi relacionada diretamente com o sofrimento do homem daquele tempo. Não existe movimento sem motivo. Nem dança, nem teatro. Isso é básico para qualquer criação artística.

Os mestres ensinam que, ao se criar uma obra deve-se ter em mente o porquê de realizá-la naquele tempo e naquele lugar.

Humphrey explicou a diferença entre motivo, assunto e tema; às “razões involuntárias e voluntárias, físicas, emocionais ou instintivas” da obra e do artista, chama de **motivo**, que é similar ao que Stanislavsky dá o nome de **superobjetivo** da obra. Por sua vez, o **superobjetivo** se reflete na organização dos **objetivos** menores dentro da mesma obra: objetivo da cena, do personagem, e das ações dos personagens. O análogo dessa subdivisão é válido na dança. E o **assunto** será o elemento concreto por onde o **tema** se desenvolve.

Porém, eis um cuidado que se deve ter em relação ao tema. O que move a plateia, tanto no teatro quanto na dança, é a sua identificação com algo que vem da obra presenciada. Algo que se relacione ao humano e, em seu sentido profundo, irá encontrar ressonância nos espectadores. Tomemos como exemplo uma atriz que encena Ofélia<sup>55</sup> quando se afoga. Ali pode haver algo de sublime e simbólico que, mesmo que o espectador não compreenda direta e racionalmente, pode acontecer com ele uma identificação sutil. Ao criar um personagem, o ator estuda suas ações e os motivos que o levam a agir. Seu trabalho é descobrir como criar um sentido para aquelas ações que sejam condizentes com o objetivo daquele personagem e, ao mesmo tempo, escrever na cena algo que “o liga à sua causa secreta” (JOYCE, 1984, p.210 *apud* HARADA, 2010, p6). Igualmente, ao se criar na dança, também não se deve ir atrás só das emoções, mas também buscar encontrar nelas os motivos e as ações, e assim desenvolver o material em sequências de movimentos.

Assim, ao escolher o tema, o coreógrafo deve procurar dentro dele as suas nuances, seus acontecimentos e suas ações e saber que o que irá encenar está prestes a atingir outras pessoas que poderão ser afetadas por algo que ali foi representado ou se identificou com algo ali presente.

---

<sup>55</sup> Personagem da obra “*Hamlet*”, de William Shakespeare.

Como existem diferenças no significado da palavra *tema* entre as linguagens expressivas, ressaltá-las torna-se apropriado para a composição da cena híbrida. Além desse significado explicado, o termo *tema* é utilizado na música e na dança para definir um mecanismo de linguagem criado pela execução de uma frase sonora ou de movimento, por exemplo, repetida igual ou variadamente dentro de uma composição. A este assunto, voltarei no próximo capítulo. Na composição musical, ainda há mais um significado. De acordo com Schoenberg (2008), além do mesmo significado que se implica na cena, *tema* é um termo usado para distinguir um tipo de material melódico que será desenvolvido de uma maneira específica. Para Schoenberg (2008), melodia é uma construção linear sonora simples e direta, de rápida resolução. O *tema* é o que Schoenberg classifica como uma linha melódica que se aprofunda em seu conflito. Por exemplo, *Fur Elise*, de Beethoven, apresenta uma linha melódica simples, cujos problemas se resolvem direta e rapidamente. É uma melodia simples, enquanto a *5ª Sinfonia*, do mesmo compositor, apresenta uma forma-motivo (de quatro notas seguidas) “*ligeiramente transformada que adquire variedade devido a apresentações de elementos em situações diferentes*” (Schoenberg, 2008; p130); a isso se dá o nome **tema**. Schoenberg ainda aponta existirem também formas híbridas entre as duas; a nomenclatura vem, como a de todos outros elementos composicionais, para ajudar na compreensão da composição.

Os quatro artistas estudados reconhecem e exploram o potencial das qualidades dos movimentos. Uma vez que o interesse deles era encontrar uma forma enriquecida pelo conteúdo, todos eles perceberam que entender *como* o corpo se move e a relação com a *sensação* que sua qualidade causa seria essencial para este fim. Soma-se a isso o fato dos quatro também terem buscado os motivos que levam os artistas cênicos a realizar a arte. Esse pensamento foi levado em conta no experimento cênico. A grosso modo, interpretar *A História do Soldado* foi descobrir os motivos em comum com os do autor, os pessoais, e de

acordo com o conteúdo a se compor, as formas, a gestualidade e as qualidades foram pensadas.

### 2.1.8. Os ciclos e a dramaturgia

Toda obra artística que se realiza no tempo<sup>56</sup> tem por princípio um pensamento dramático<sup>57</sup>. E para organizar o princípio da dramaturgia da cena, os artistas estudados basearam-se na organização da natureza no tempo e no espaço, e ali encontram a noção de ciclo:

A vida de um homem é um ciclo, composto por inúmeros ciclos menores. Entre o nascimento e a morte, a vida escolar, profissional, o namoro, o casamento; dentro de cada ano, os meses, as semanas e os dias compõem ciclos cada vez menores, até chegarmos a pequenas ações, como a respiração, composta por inspiração, apneia e expiração. A arte da cena conformar-se-á da mesma maneira, em ciclos. A obra, em sua totalidade, será o ciclo maior composto por diversos ciclos cada vez menores que organizam os eventos na ordem em que faça sentido na totalidade e na linguagem do espetáculo.

Meyerhold propôs os *ciclos de atuação* que compreendem os estágios *Intenção, Realização e Reação*. Os ciclos são estudados e exemplificados nos *études*, em que cada etapa da ação é executada de forma clara e limpa, em sua ordem, onde é possível perceber claramente os três estágios e o desenvolvimento da dramaturgia.

Laban, ao estudar as ações humanas, conclui que existem quatro fases do esforço mental que se traduzem em pequenos movimentos do corpo: *Atenção, intenção, decisão e precisão*. Laban ainda formulou a noção de sequência como uma das principais leis do movimento humano, onde todo movimento parte do centro de gravidade e tem que voltar a ele, muito próxima à elaborada por Doris Humphrey que se baseou no próprio ciclo da vida para criar o princípio da queda e

---

<sup>56</sup> No caso, trabalhamos aqui tanto com as artes cênicas quanto com a música.

<sup>57</sup> Como pensamento dramático entende-se a organização e o desenvolvimento dos eventos e da linguagem da obra no tempo.



recuperação, ali a dança acontece entre esses milhares de ‘arcos entre duas mortes’.

O pensamento dramaturgico não está apenas ligado à ideia de dramaturgia linear e clássica do teatro. Tanto as formas sobre as quais Doris Humphrey discorre em seu trabalho, tiradas da composição musical, como ABA, AB BC e ACA, quanto às formas narrativa (seja ela cronológica ou não), tema, suíte e ainda a forma quebrada possuem um caráter organizacional dramaturgico. Dessas formas, desenvolveram-se outras até chegar às múltiplas possibilidades de articulação na arte cênica contemporânea. Para Humphrey, independentemente da forma, existe dentro delas a composição a partir de ciclos menores; dentro das partes, que por sua vez, são constituídas por frases as quais, também por sua vez, constituídas de movimentos, ações e gestos que partem do princípio da queda e recuperação.

Esses diversos olhares para os ciclos que buscam articular as ações em uma dramaturgia têm em comum a noção de desenvolvimento da ação, em que os ciclos somados compreendem ciclos maiores, tal qual Stanislavsky em sua obra explica que, dentro do objetivo da obra, se encontra o superobjetivo de cada personagem; os objetivos de cada personagem dentro de cada cena, e dentro da cena, o objetivo de cada pequena ação.

Para continuar a busca por respostas que também viessem a partir da relação desta pesquisa teórica com o campo prático, senti a necessidade de, ao realizar esta análise comparativa, buscar uma forma de organização para esta práxis cênica. Para esta organização, me inspirei no olhar de HUMPHREY (1987) sobre a composição na dança, e pesquisei algumas bases da composição em outros autores, como HORST e RUSSEL (1981) na dança e na música, SCHOENBERG (2008)<sup>58</sup> na música e WILLIAMS (2008) na arte gráfica para que fossem organizadas as diferentes linguagens artísticas em cena.

---

<sup>58</sup> O olhar sobre o trabalho de Schoenberg nesta dissertação não pretende se aprofundar no seu complexo trabalho musical, mas em buscar nos seus conceitos sobre a composição, elementos análogos e úteis para o

## 2.2 A caminho da obra: composição cênica

*Entrelaçando música, dança, narrativa e teatro.*

Enquanto eram estudados analítica e comparativamente os princípios do movimento corporal para a arte cênica na obra dos quatro mestres, além dos elementos composicionais sugeridos por eles em parceria com a atriz, bailarina e pesquisadora Marina Milito de Medeiros (que na época realizava sua pesquisa de mestrado com tema relacionado a este, abordando a dança teatral alemã), desenvolvi o exercício cênico *O Soldado*, a partir da obra *A História do Soldado*, de Igor Stravinsky e C. F. Ramuz, a fim de usá-lo como laboratório prático desta pesquisa. Primeiramente discorrerei sobre cinco princípios da composição, que guiaram esta práxis cênica, e que se relacionam com alguns dos elementos encontrados em comum com o estudo dos quatro artistas.

Tais princípios composicionais aparecem nas diferentes artes que aqui se hibridizam. Na criação de *O Soldado*, assim como na obra de referência, *A História do Soldado*, aparecem música, dança, narração e teatro. Desta forma, neste preâmbulo ao processo criativo serão mapeados procedimentos relativos à *estrutura, sequência, unidade, proporção e ênfase*, que HORST e RUSSELL (1981), apontam como princípios da composição, por aparecerem com frequência nas diferentes formas de arte.

Lembro-me sempre da professora do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, Grácia Navarro, quando disse em aula que o profissional é aquele que sabe resolver os problemas de seu ofício. Então, para mim, entender a composição e suas pequenas partes que se interarticulam se tornou fundamental para poder, uma vez nomeados os problemas, saber por onde trabalhá-los e

---

trabalho do compositor corporal, bem como um conhecimento bastante básico sobre a música apenas para entender melhor como utilizá-la na hibridização das linguagens expressivas em cena.

resolvê-los, e poder dialogar com os outros profissionais das diferentes linguagens expressivas.

Ao se pensar na composição de uma arte cênica em que diferentes linguagens expressivas se conectam, busquei entender os elementos composicionais que cada uma delas oferece, quais são comuns ou análogos entre si, para que, posteriormente, fossem experimentados dentro da composição híbrida.

### 2.2.1 Estrutura

O princípio de estrutura se relaciona com os *elementos primários* da obra. Como o próprio nome revela, uma *composição* depende de elementos que, organizados, formarão a obra. As artes apresentam elementos análogos entre si e, conseqüentemente, encontramos termos de uma linguagem expressiva emprestados para outra, como tonalidade de cor, textura de movimento, ritmo de uma pintura etc. HORST (que foi diretor musical e professor de composição da Denishawn School, estruturador do trabalho de Martha Graham) e RUSSEL, em seu livro *Modern Dance Forms in relation to the other arts* (1981), fazem uma análise simples da composição da dança a partir dos princípios da composição musical. Influenciado por esta metodologia e a partir do estudo da obra de Stanislavsky, estendi, de maneira abreviada, esta análise para o teatro e para as outras linguagens que aparecem na cena, em diálogo com a organização dos elementos cênicos que propõe Doris Humphrey em “*The Art of Making Dances*” (1987) vistos no primeiro capítulo.

As linguagens expressivas escolhidas ocorrem no tempo e no espaço e, por isso, apresentam três *elementos primários* em comum: A *textura*, o *ritmo* e a *linearidade*.

Na música, recebem os nomes *Ritmo*, *Harmonia* e *Melodia*. O *ritmo* é a divisão do som no tempo. A *melodia* é o *elemento de linearidade*, que é a condução da linha sequencial de notas musicais que dá contorno ao som. A *harmonia* é a relação entre os acordes dentro do sistema tonal, em que os componentes lineares trabalham em conjunto, que resulta na *textura* da música.

Já na linguagem da dança, HORST & RUSSEL (1981) apontam elementos análogos: a *linearidade* está no desenho do movimento no espaço. Dentro do caráter linear se encaixam as relações de simetria e assimetria, oposição e sucessão, espaço do palco, frases e gestos. Para a *textura*, encontramos a qualidade muscular aplicada ao movimento e que foram estudadas no subcapítulo

2.1.4. Fazem parte da textura os fatores de movimento estudados por Laban, ou o que Humphrey chama de *qualidade muscular aplicada aos movimentos*. Todas as linguagens expressivas envolvidas nas artes da cena acontecem no tempo e, portanto o *ritmo* está presente em todas, com o mesmo nome e a mesma função. Ele não necessariamente é metronômico (ou de pulso), como na música em grande parte o é, mas pode ser composto como ritmo emocional ou o respiratório (Utilizo-me emprestado do vocabulário de Doris Humphrey). O ritmo está ligado diretamente à frase (de movimento, ações físicas ou sonoras). São as frases e os espaços entre elas que determinam o ritmo na cena.

Ao analisar os componentes do teatro, o *elemento de linearidade* é o que Stanislavsky no livro *A Criação do Papel* (1984) chama de “*linha do ser físico*” (loc. cit.). De acordo com Stanislavsky, a *textura* é dada pela “*entidade espiritual*” (loc. cit.), que, ao traçar um paralelo com a dança, está ligado ao *como* se realizam as ações, e são elas que revelam os aspectos emocionais e psicológicos no desenvolvimento de um personagem e do enredo. O “*como*” são feitas as ações no teatro está ligado também à ideia de *jogo cênico*, sobre a qual será tratada no subcapítulo 2.3.1. O ritmo, como nas outras linguagens, é a divisão das ações no tempo.

Já na narrativa literária, seu elemento de *linearidade* será dado pelas palavras nas frases. Sua *textura* pelos agudos e graves, entonações, articulações e usos diferenciados do aparelho fonador e o *ritmo* pela divisão das frases no tempo, e seus espaços, e pela prosódia própria da linguagem.

A iluminação também possui *textura*, *linearidade* e *ritmo*, e fazem parte da composição da cena. Seu *elemento de linearidade* é dado pelo desenho que ela cria no espaço. Sua *textura* virá pelo uso das cores e das texturas das gelatinas e das lentes, pelas intensidades colocadas e da relação que cria com as texturas do anteparo em que a luz bate. O *elemento rítmico* será coordenado pelo operador de luz que acende, apaga e varia a intensidade das luzes no decorrer do tempo.

A tabela abaixo foi elaborada para melhor visualizar a relação aqui descrita entre os elementos primários da composição e as três linguagens expressivas que serão utilizadas mais adiante.

	<b>Linearidade</b>	<b>Textura</b>	<b>Ritmo</b>
<b>Música</b>	Sequência de notas; melodia.	Relação das linhas; harmonia.	Divisão dos sons no tempo
<b>Dança</b>	Desenho do corpo no espaço	Qualidade dos movimentos	Divisão dos movimentos no tempo.
<b>Teatro</b>	Linha do ser físico	Entidade espiritual	Divisão das ações no tempo

### 2.2.2 Sequência

Dentro da composição de uma mesma obra de arte cênica, as linguagens expressivas envolvidas apresentarão *temas*, *assuntos* e *objetivos*, conduzidos pela *dramaturgia*.

A dramaturgia, que nasceu da ideia de sequência de ações, na arte cênica contemporânea engloba a linha sequencial de frases, uma vez que a obra pode ser guiada não só pela lógica das ações, mas dos sentidos evocados pelas cenas, ou, ainda, por qualquer outro sentido coerente com a obra. Ou seja, a dramaturgia é a linha sequencial das ações, frases musicais e de movimentos no todo de uma obra cênica ou musical, responsável pela organização do *princípio de sequência*.

Como vimos anteriormente, quando abordado o trabalho de Doris Humphrey, o *assunto* será o elemento concreto para se discorrer sobre o *tema*. Já o *objetivo* será o motivador de todas as ações<sup>59</sup> (E ainda há o *superobjetivo* que é o porquê de realizar aquela obra naquela determinada época, em um determinado lugar que, por sua vez, influencia no porquê de cada ação, de cada movimento, de cada som etc). Os três são elementos que guiam o olhar para a dramaturgia e, portanto são elementos sequenciais da obra.

---

<sup>59</sup> Por ações, entende-se ações físicas, frases de movimento, frases narrativas, musicais etc.

### 2.2.3 Unidade

A *unidade* é um dos princípios básicos da composição<sup>60</sup>. O que a caracteriza é a harmonia do conjunto, onde nenhum elemento falta ou sobra, e se existem dentro da obra, em partes diferentes, partes que se relacionam entre si. De acordo com Humphrey, uma obra com elementos que não se relacionam, entre si, é como uma frase com várias palavras desconexas, sem sentido algum. Se há um sentido no que se diz e alguém chegar no começo ou no final da fala, entende-se o assunto ou o tema da fala. O mesmo se dá em uma obra. Se há uma unidade, há uma determinada relação das partes da obra entre si e com o todo.

São características da unidade a *repetição* e *variação*, e os *contrastes* e *equilíbrios*. A unidade pode ser alcançada pela repetição ou variação de uma ou mais frases<sup>61</sup> ou elementos que são reconhecíveis ao longo da obra. As repetições e variações podem ser da ordem das *texturas*, *linhas* ou *ritmos*. Em uma forma narrativa, em que existem frases diferentes em sucessão, é aconselhável encontrar algum tipo elemento (nos contrastes das frases, na escolha do ritmo, por exemplo) que por repetição ou variação se desenvolva. Esses podem colaborar na definição das partes maiores da obra (os atos, ou partes, por exemplo) que, por sua vez, caracterizam a unidade da obra.

Na composição de sequência, é importante observar os *contrastes* e *equilíbrios*. O contraste aparece quando características (lineares texturais ou rítmicas) opostas estão próximas em sequência ou unidas, e não necessariamente em discordância. O uso de contrastes pode evitar a monotonia e aumentar a potência, variedade e profundidade de uma obra. É possível criar contrastes de objetivos, que resultam em um único. Por exemplo, se a música fora criada com uma sonoridade forte e pesada, enquanto a ação física do atuante é leve e

---

<sup>60</sup> WILLIAMS, Robin, 2008, p13 afirma que a unidade é um princípio básico de design e de qualquer planejamento visual, conseqüentemente das artes visuais em geral. SCHOENBERG, Arnold 2008, p43 diz o mesmo da música, e HUMPHREY, Doris 1987, p149 das dança.

<sup>61</sup> Essas frases que aparecem repetidas ou variadamente dentro de uma composição gestual também são conhecidas como *tema*.



delicada, o contraste criado pela relação entre os objetivos individuais dentro da cena gera um objetivo comum na totalidade da obra, assim como o objetivo de uma ação física em relação ao superobjetivo da obra.

O equilíbrio é caracterizado pelas forças opostas (*lineares, texturais* ou *rítmicas*) estáveis, que causam no espectador uma sensação de estabilidade. Este está diretamente ligado à ideia de simetria e assimetria explorada por Humphrey no subcapítulo 1.5.1.3.

Outro elemento que está relacionado à unidade é o estilo que, de acordo com HORST e RUSSELL (1981), é o único elemento que varia. Estilo é definido pela organização dos elementos e suas texturas, ou seja, é o *como* a obra se desenvolve. As características que definem o estilo são constantes em uma obra (ou em um grupo de obras) e nos permite identificá-las a uma época ou a um artista.

#### 2.2.4 Proporção.

O *princípio de proporção* é a relação harmoniosa entre os tamanhos (espaciais e temporais) das partes com o todo. Uma vez que nos referimos à obra cênica, a relação de proporção pode ser encontrada em relação ao tempo e ao espaço.

Pode-se pensar na proporção a partir da forma, que é o elemento organizador do todo no tempo. Na música, as formas são classificadas pelo **tamanho das partes** (forma-sonata<sup>62</sup>), pelo **número delas** dentro da obra (forma ternária, ou formas-rondó<sup>63</sup>), ou pelas chamadas “**formas de dança**”, que se identificam pelas características rítmicas, métricas e de andamento que “*auxiliam a estabelecer o clima e o caráter específico de uma peça individual, bem como a fornecer os contrastes internos estruturalmente necessários*” (SCHOENBERG, 2008; p120). As formas ABA (e suas derivações), narrativa, tema e suíte, são exemplos de formas apontadas por Humphrey no subcapítulo 1.5.1.15.

Existe a proporção de tempo e de espaço. Na de tempo, em uma forma A-B-A', por exemplo, a proporção encontra-se na relação de duração da parte A em relação à B e à A', e da B em relação à A'. E na proporção de espaço, pela relação das distâncias na distribuição do elenco no espaço do palco.

Outra forma de proporção que se pode pensar é da relação entre as linguagens expressivas envolvidas na cena. Por exemplo, da quantidade de música em relação às danças, da quantidade de cenas mais teatrais em relação às cenas mais dançadas, cenas mais cômicas e cenas mais sérias etc.

---

<sup>62</sup> Schoenberg, 2008, p27

<sup>63</sup> idem

### 2.2.5 Ênfase

O *princípio de ênfase* parte da hierarquização na organização dos elementos da cena, pela necessidade de destacar determinados elementos na composição, para o qual se deseja atrair a atenção do espectador. Em uma obra cênica, por acontecer no tempo e no espaço, é possível orquestrar mais de uma ação, elemento ou linguagem expressiva ao mesmo tempo. Por isso, o compositor cênico – que está ciente de seu objetivo com a obra – deve estar ciente deste princípio para conduzir o olhar do espectador (ou para despistá-lo em prol do objetivo cênico) para os elementos (que podem ser uma frase, uma história de um personagem, ou outro elemento qualquer) da cena que julgue condizer com o objetivo da obra no momento certo. Vale ressaltar que a cena também é capaz de surpreender o compositor que, ao olhar para o que produziu, pode enxergar mais sentidos além daqueles os quais pretendia. É natural que o compositor, ao começar a composição, não saiba de antemão o que resultará de sua obra.

## 2.2.6 Outros elementos composicionais

Na busca pelos elementos de composição me deparei com mais alguns elementos compositivos que podem ser pensados analogamente em outras linguagens expressivas como, por exemplo, as noções de *Homofonia*, *heterofonia* e *polifonia*, formas da composição musical.

*Homofonia* é um motivo (tema) linear único que se desenvolve no tempo. Pode aparecer em mais de um instrumento, em mais de um executor de cada instrumento, mas sempre executados ao mesmo tempo e da mesma maneira. Ou seja, uma única linha melódica.

*Heterofonia* dá-se quando diferentes vozes executam a mesma linha melódica, mas com ênfase no intérprete, e cada um pode apresentar ligeiras variações que podem acontecer em textura ou em ritmo, dentro da mesma melodia.

*Polifonia* é quando diferentes linhas melódicas aparecem ao mesmo tempo, em concordância ou não, em favor de um mesmo objetivo particular ou não. Ou seja, ao mesmo tempo podem variar textura, linearidade e ritmo.

Analogamente, nas outras linguagens expressivas, pode-se considerar, por exemplo, uma sequência coreográfica em que em que cada bailarino executa uma frase de movimentos concomitantes, mas diferentes uns dos outros, uma composição em polifonia (ou chamaríamos de *policinese*<sup>64</sup>?). Ou muitos atores que declamam ao mesmo tempo um mesmo texto e se movimentam exatamente da mesma maneira, o que seria uma homofonia (ou uma *homofonia* aliada a uma *homocinese*?).

A literatura, como toda arte, também parte de um processo composicional. Nela encontram-se as figuras de linguagem, que são desvios da norma padrão com a finalidade de alcançar uma maior expressividade, como por exemplo, antítese, cacofonia, catacrese, eufemismo, hipérbole, ironia, aliteração, elipse,

---

<sup>64</sup> Termos do latim: *homo*, *hetero* e *poli*, estão relacionados respectivamente aos termos *igual*, *diferente* e *muito*. *Fonia* a som, *cinese* a movimento, o que explica a criação do termo *homocinese*, *heterocinese* e *policinese*.

pleonasma, hipérbato, metáfora, anacoluto, sínquise etc, de onde também é possível derivar para construção cênica.

Um exemplo de transposição existente é a *cacofonia na música*: sons não harmônicos causam uma sensação incômoda, de “sujeira” no som, aparecem (propositalmente) na composição. Aplicá-lo no movimento poderia ser uma “*cacocinese*”, com movimentos sujos e indefinidos. Algum movimento curto, repetido várias vezes dentro de uma frase de movimentos, pode ser um *polissíndeto*, ou *aliteração de movimento*; sequências de ações executadas exageradamente, pode ser uma *hipérbole de ações*.

Outra ideia de transposição da literatura é a rima, em suas várias derivações. Rima, na literatura é (quase) uma *homofonia* em palavras, as quais, com sons assemelhados, aparecem próximos em determinadas posições. A rima, na composição pelo movimento, seria, então, uma derivação da ideia apresentada de homofonia de movimento (ou *homocinese*), em que imagens similares são criadas na sequência de movimento e, ao invés de aparecerem simultaneamente, aparecem próximas ao longo da execução por um mesmo bailarino.

Algumas dessas ideias de transposição de elementos da composição de uma linguagem expressiva para outra, foram utilizadas no exercício prático, descritos no subcapítulo 3.1.4.

## 2.3 Portas para o Híbridismo

*Porque da cena híbrida. Seus ganhos e cuidados.*

### 2.3.1 Necessidade histórica

O contágio entre as formas de arte tem sido constante na história da arte, de forma que fica difícil estabelecer fronteiras precisas entre a dança e o teatro. Na história ocidental, de maneira breve, a dança se caracterizou pela arte do movimento do corpo, de seus desenhos no espaço e de suas dinâmicas, passando por momentos de maior liberdade e de forte convencionalismo como no período clássico no qual se cristalizou nas formas e no virtuosismo técnico. O teatro possui tanto suas tradições eruditas quanto populares, de maior ou menor formalidade, passando por uma época atrelado à literatura dramática para, na arte moderna, reconquistar sua própria teatralidade, se compondo a partir do jogo teatral.

No campo da teatralidade e da ação cênica, destaca-se o nome de Stanislavsky, que estabeleceu o método de ações físicas, uma grande contribuição para o entendimento do trabalho do ator. A noção de ação física nos leva ao campo do movimento. Uma ação física, quando não executada mecanicamente, revela estados emocionais e psicológicos ocultos do personagem que a executa. Ou seja, não é a ação que define o personagem, mas *como* ela é realizada. As ações físicas estão subordinadas ao objetivo do personagem em um momento específico da obra, que por sua vez está subordinado ao superobjetivo da obra como um todo. Das ações físicas “emerge um fio de ações lógicas e consecutivas” (STANISLAVSKY, 1984; p238). Essa “linha do ser físico” (Ibid.; loc. cit.) deve ser repetida pelo ator, buscando os impulsos que o levam de uma ação à outra. Esta linha sequencial, quanto mais repetida, mais elaborada e verdadeira, “definida e firme vai se tornando a linha da vida espiritual” (Ibid.; p239-240) do personagem. As ações físicas e suas relações de encadeamento constituem o

*jogo cênico*. O jogo implica na convenção teatral na qual ambos, plateia e atores, presenciam um lugar fictício e em uma determinada situação em cena. Cada situação é trabalhada pelos atores de forma a encontrar e entender o jogo cênico. Um pequeno conflito interno entre dois personagens, ou uma convenção dada por um ator para a plateia, constituem dados do jogo cênico, desde que sejam “*representações com status de verdade simbólica*” (CAPEL, 2011; p01), compartilhadas entre elenco e espectadores.

O bailarino, (tomando como base a descrição de Humphrey), parte seu trabalho da construção de frases de movimentos analogamente à escrita de uma frase de texto. Utiliza-se de movimentos, e desse vocabulário criado com formas reconhecíveis e também subordinados ao objetivo da obra, o bailarino constrói suas frases, com começo e fim. SIQUEIRA (2000), ao citar BLOM & CHAPLIN afirma que

*“(...) Uma frase coreográfica tem a intenção de transmitir sentimentos, imagens, ideias; mostrar impressões visuais, uma história, símbolo, ou elementos desenhados. Indiferentemente da intenção que ela possa ter, uma frase coreográfica tem uma personalidade, uma “face” identificável do movimento (...) procura tocar o espectador, comunicar um sentido, uma fantasia, uma ideia, um estilo, textura ou qualidade. Tem uma atitude, uma aura de singularidade, uma personalidade.”* (BLOM, Lynne & CHAPLIN, L.Tarin. The intimate art of choreograph. Pittsburgh, Pittsburgh Press, 1982, apud SIQUEIRA, Adilson, p25-26, 2000),

Kurt Jooss , quando desenvolveu o que chamou de Tanztheater, passou a incluir elementos do princípio do teatro, os quais não eram contemplados pela dança na época. A dramaturgia narrativa já fazia parte da dança clássica. Para os modernos, (Isadora Duncan, Doris Humphrey, Martha Graham etc) os reflexos dos estados emocionais os ajudaram a encontrar um caminho novo na dança. De outro lado, o teatro moderno, recuperando a teatralidade, começou a se apoiar cada vez mais no movimento do corpo, em suas qualidades e em sua relação com

o espaço, ou seja, em elementos que a dança já dominava para estabelecer novas possibilidades de linguagens cênicas.

A partir dessa ideia, Jooss buscou, além do objetivo cênico, da emoção e dos estados internos do movimento do bailarino, o *jogo cênico*, que posteriormente Pina Bausch desenvolverá com maestria. Bausch fazia com que seus bailarinos buscassem ao extremo a emoção e as relações como impulsionador do movimento, e os representasse com uma realidade simbólica ficcional emotiva, a qual compartilha o espectador. O *jogo cênico*, tanto no teatro quanto aplicado à dança, ao criar a relação de status de verdade simbólica dentro da ficção da obra, ajuda o intérprete a seguir os impulsos das ações e dos movimentos pela relação de sinceridade e coerência na sequência ficcional.

Meyerhold ainda vai além da ideia de Stanislavsky, quanto à “linha do ser físico”. Ele traz a ideia de “*representação destruída*”<sup>65</sup>, em que subitamente [o ator] desliga-se da interpretação do personagem para fazer um a parte com a plateia, lembrando-a que ambos são cúmplices do mesmo jogo. Ou seja, ele abre a ideia da verdade simbólica e da “linha do ser físico”<sup>66</sup> para incluir nela a possibilidade de invadir o elemento de linearidade do personagem, com camadas novas, assim, o atuante conquista a capacidade de transitar nos graus interpretativos que se apresentam para o espectador: é o narrador, é o ator, é o personagem etc. Esta ideia, (também encontrada no trabalho de outros pensadores da arte, mas nesta dissertação apresentada por Meyerhold) vista sob a ótica da cena contemporânea, nos liberta para misturar as linguagens expressivas de acordo com o objetivo que convém à cena.

---

<sup>65</sup> Faço uso do mesmo termo traduzido por CONRADO em MEYERHOLD, 1969.

<sup>66</sup> Linha de ações físicas sequenciais, denominadas assim por Stanislavsky (1984).



### 2.3.2 Pensamento sobre uma composição híbrida em linguagens expressivas

Cada linguagem expressiva, de acordo com Humphrey, terá um domínio maior sobre determinado campo sógnico que comunica com o espectador. Humphrey explica que na hora de fazer a escolha dos elementos que entram em cena deve-se estar atento ao que eles revelam na relação com o espectador. Como exemplo, Humphrey afirma que a dança está no lugar dos sentimentos das sensações e das ações e, por isso, dominará melhor elementos menos concretos, ao passo que a narrativa ou o diálogo se relacionam melhor com elementos mais reais e concretos. E, de acordo com Schoenberg, a música composta para a cena pode criar paisagens ilustrativas ou ainda

*“desenvolve sua forma em harmonia com estas emoções eventos e ações que ela deseja ilustrar (sic). Em tais casos, o próprio motivo básico já possui um caráter descritivo ou um clima expressivo”* (SCHOENBERG, 2008; p121).

A música, assim como a dança, pode mais facilmente, a partir da composição objetiva pelas qualidades sonoras e de movimento, afetar um lado subjetivo da experiência pessoal do espectador.

Considero, na criação do experimento cênico, a iluminação como uma linguagem. Como qualquer outro recurso, quando se relaciona com os objetos ou com os artistas em cena, é capaz de revelar aspectos de sua personalidade, ou criar imagens subjetivas que apresentam dados sobre a cena e participam, assim, de sua composição, pois, além dos elementos cênicos (que também possuem um pensamento compositivo), a iluminação varia não só no espaço da cena, mas interfere no tempo e nas ações.

De acordo com a teoria da Gestalt<sup>67</sup>, numa composição realizada com uma única linguagem expressiva (música, por exemplo) a soma das partes revela um significado maior que o todo pela relação entre os pequenos significados dos elementos postos na composição. Ao reconhecer a capacidade de construção de cada linguagem expressiva envolvida em uma cena híbrida e, ao poder utilizá-la como ferramenta de composição, a obra pode se potencializar e é capaz utilizar-se da soma do poder de comunicação de cada linguagem expressiva e afetar o espectador em camadas mais profundas por uma gama maior do que a soma dos campos sígnicos abordados por cada linguagem, e se conectar, de acordo com Laban, ao *“silencioso mundo das ideias e agitações interiores que jaz à espreita de ser concebido”* (LABAN, 1978; p142-143).

### 2.3.3 Conselhos dos mestres compositores

#### ***Da redundância***

Os quatro autores – Jooss, Meyerhold, Laban e Humphrey – mencionaram a necessidade de cuidado com a redundância. As redundâncias podem enfraquecer uma obra por sublinharem demasiadamente os signos da cena. Um dos fatores mais comuns que levam à redundância é utilizar-se de duas linguagens expressivas para o mesmo fim estético. Por exemplo: se houvesse uma cena em que o narrador diz que um soldado está apaixonado, a música ao fundo tem uma qualidade romântica e a movimentação do soldado é baseada em gestos emocionais que traduzem sua paixão, o mesmo signo será dito três vezes ao mesmo tempo e o espectador poderá se sentir entediado por ter que suportar alguém que fala e explica a mesma coisa várias vezes.

Como diria minha diretora e orientadora, Verônica Fabrini: “Não precisa ‘herodizar’ Herodes!” ou a coorientadora (e também diretora): “Less is more<sup>68</sup>!” As

---

<sup>67</sup> Conceito de supersoma na teoria do Gestalt (surgiu entre 1930 e 1940): em que as partes nunca podem revelar conhecimento do "todo", pois a relação da soma de suas partes gera um todo que revela mais do que a simples soma das partes.

<sup>68</sup> Do inglês: *Menos é mais*. Tradução do autor.

linguagens expressivas quando usadas e criadas em conjunto, podem trabalhar seus objetivos e suas qualidades em diferentes direções ao mesmo tempo para que, somadas, levem a um só lugar. Quanto mais direções for possível apontar em uma cena, maior a possibilidade de se alcançar um maior grau de profundidade. Contrastes são muito bem vindos nesses momentos. Ao mesmo tempo em que existem momentos em que a força pode vir pelo contrário: uma linguagem expressiva apenas e com muito pouco (ou até nada, apenas presente, como um intérprete apenas parado, em silêncio, no palco) pode dizer muito mais que muito som, movimento e palavras juntos.

### ***Da composição***

Três entre os artistas estudados para esta dissertação, os quais tratam da composição (HUMPHREY 1987; HORST & RUSSELL 1981; e SCHOENBERG 2008), ao concluírem o pensamento sobre composição em suas obras, dão conselhos importantes quanto à composição. Como éramos iniciantes no olhar sobre a composição da cena, foi importante nos debruçarmos sobre tais conceitos.

Em comum aos três foi a atenção a elementos da composição sobre os quais já discorremos, como as interações e relações entre os signos, o espaço, os gestos, simetria, oposição, frases, contrastes, palavra, formas e dramaturgia (linearidade).

Doris Humphrey apresenta um “check list” para conferir ao se criar uma dança:

- *Simetria e desenhos bidimensionais são sem vida.* Quando Humphrey fala disso, não indica a não utilização. Pelo contrário, enfatiza que quando utilizados por muito tempo levam a obra à monotonia. O corpo em simetria tende ao equilíbrio e muitos coreógrafos se mantêm em uma zona segura, assim como a bidimensionalidade do desenho no palco. O corpo do ser humano é tridimensional, e se a arte quer trazer algo do ser humano, deve espelhar-se também nessa qualidade do corpo. Desafiar a

gravidade, o equilíbrio o corpo e o espaço são possíveis portas para a vida em cena;

- *Os olhos são mais rápidos que os ouvidos.* Ela afirma que o tempo que se leva para processar uma imagem visual é mais rápido que uma imagem sonora, por consequência do mundo de informações visuais que cresce a cada dia (tal observação é de 1959. Hoje, tal característica do mundo não só continua, como se intensificou muito mais no cotidiano); a audição perdeu, ao longo do tempo, a capacidade de retenção de informação. Até mesmo a memória visual, em geral, é mais forte que a auditiva. A característica do público tem que ser levada em conta na hora que a obra está em preparação. Por isso, movimentos muito repetitivos podem levar ao enfraquecimento da obra, assim como se apoiar apenas na sonoridade da composição para que ela carregue o sentido da obra;
- *Os movimentos parecem mais devagar e fracos ao serem colocados no palco.* Às vezes, na sala de ensaio, os movimentos parecem certos, mas ao chegar ao palco, muito do que foi ensaiado pode parecer mais lento e mais fraco. As relações de espaço mudam quando há plateia e os detalhes tornam-se mais visíveis, como uma perda de equilíbrio, ou algum movimento incerto parecem muito maiores quando executados no palco;
- *Todas as danças são muito longas.* Humphrey se refere aos coreógrafos de sua época, mas já presenciei coreografias com as mesmas características excedentes. A falta de objetividade na composição ou a falta de humildade pode levar o coreógrafo a estender demasiadamente a obra, o que pode levar ao tédio. Há um tamanho justo, sem excedentes, e que deve ser encontrado.
- *Não deixe o final para o fim. Um bom final é 40% do espetáculo.* A última impressão da obra não é só a mais forte, como se estende para o resto do espetáculo. Não que isso seja justo, mas é um fato.

Se a obra é boa, excitante, mas deixa um final incerto e fraco, pode ser que o espectador leve para casa uma sensação de desapontamento que pode contrariar todo o resto da obra. Por isso, é de suma importância não deixar para criar o final, quando a estreia está para chegar, o processo todo pode ter sido muito cansativo e o stress estar alto. Encontrar um bom final demanda muito tempo e muito trabalho. Humphrey aponta mais uma característica que pertence à dança: ela é construída por um processo intuitivo, e enfatiza esse é um dos motivos de não deixar o final para o fim do processo. Desde o início, já se recomenda pensar em como articular o final e, uma vez que se sabe aonde se quer chegar, é mais fácil encontrar o caminho.

- *Monotonia é fatal. Busque contrastes;* O contraste é válido para qualquer composição. Do design gráfico à música, da arquitetura à dança. O contraste ajuda a clarear os limites entre dois elementos. Na dança, que leva ao palco reflexos do ser humano em diversas instâncias e estados, os contrastes podem tornar os movimentos mais reveladores, e tirar a dança de um lugar cotidiano e inexpressivo.
- *Não seja escravo e tampouco um mutilador da música.* A música sempre foi um grande aliado da dança, mas, como já estudado, são duas linguagens expressivas e podem ser colocadas juntas. Mas se os movimentos seguirem compasso por compasso, qualidade por qualidade da música, ambas dirão a mesma coisa. Dessa forma, ignorá-la também não é um caminho recomendável. A música deve ser considerada e somar seus signos à cena.
- *Ouçã conselhos dos mais qualificados.* Saber escutar as críticas dos mais experientes na área pode levar o compositor a melhorar sua obra.

- *Não intelectualize, motive os movimentos.* Humphrey aponta que existem divergências sobre a opinião que ela traz. Mas enfatiza acreditar que a dança pertence ao lado sensível e emocional do ser humano. A dança pertence a outro lugar, e a “*comunicação não intelectualizada do movimento parece ser o objetivo desejado*” (HUMPHREY, 1987; p165).

HORST e RUSSELL, 1981, pontuam quatro coisas a não se fazer na dança:

- *Não confiar no virtuosismo técnico.* Algumas vezes ele pode ser necessário; afinal é a partir da técnica que se constrói a arte, mas o artista tem que fazer dela sempre um meio, não um fim. O virtuosismo pode ser deslumbrante de ser visto, mas por si só não carrega o objetivo artístico.
- *Não se apoiar na ideia dramática.* A dança, quando apoiada na dramaticidade vira pantomima e pode cair em ilustrações inocentes. Ela pertence a outro lugar. O material narrativo deve ser sublimado e abstraído através de alegorias ou simbolismo.
- *Não fazer a dança muito longa,* como já havia apontado Humphrey; o compositor deve encontrar o tamanho justo, de forma clara e breve.
- *Não ser infiel à sua ideia* para agradar uma plateia inexperiente. Clareza é sempre um objetivo a ser perseguido e pode ser conquistada pelo comprometimento com a ideia da obra, mas nunca por querer agradar ao público.

Schoenberg, 2008, dá conselhos em relação à composição musical, que podem ser úteis ao criar-se delas analogias para a composição cênica:

- *Escutar* ou ler a melodia e a harmonia várias vezes e separadamente para não se enganar com o que é dito.

- *Analisar* os elementos envolvidos para ver se são condizentes com a proposta, se existem “segmentos vazios sem conteúdo real, sem significância melódica ou movimento rítmico e mesmo sem alteração harmônica”. (SCHOENBERG, 2008; p146)
- *Eliminar o supérfluo*. Aqui ele se refere aos excessos de ornamentações. Excessos de contrastes, floreios e mudanças de registros podem desequilibrar a obra ao invés de contribuir.
- *Evitar Monotonia*. O compositor deve entender como utilizar a repetição para que ela seja uma ênfase e não uma monotonia, além de observar atentamente a linha dramática da obra: Ver se o clímax está no lugar certo, se é superado, se há mais de um clímax, e orquestrar bem os crescentes e quedas das texturas e da linearidade da obra. Principalmente os finais de frases.
- *Observar a linha do baixo*. A linha do baixo na composição musical é como uma “segunda melodia” na obra musical, e assim como a primeira melodia deve ser analisada e trabalhada, a segunda merece cuidado igual.
- *Fazer muitos esboços*. “Realizar esboços é um caminho humilde e modesto em direção à perfeição” (SCHOENBERG, 2008; p147). Um principiante que sabe ainda não ter atingido sua maturidade artística não deve ter medo de tentar, e considerará tudo o que escreve como tentativa para, mais tarde, encontrar sua forma de compor.





## CAP III - O Campo de experiência:

---

*A História do Soldado*, de Igor Stravinsky e Charles-Ferdinand Ramuz.

### 3.1 O material inicial e suas reverberações: A Obra de Stravinsky e Ramuz

Uma vez abordados alguns princípios da composição e as heranças artísticas pautadas no estudo da vida e obra de Meyerhold, Laban, Jooss e Humphrey, e buscando compreender que heranças artísticas residem neste trabalho e dialogam com esta tradição, apresento os procedimentos e resultados do estudo prático desenvolvido durante a pesquisa.

#### 3.1.1 Sobre a obra

Desde o começo da I Guerra Mundial, Stravinsky já tinha a ideia de realizar uma obra cênica ambulante, que fosse facilmente levada a pequenas vilas que não tivessem infraestrutura para receber uma orquestra. Para isso, compôs a obra em apenas seis instrumentos (violino, contrabaixo, fagote, trombone, corneta, clarinete e percussão), e com uma história de fácil compreensão.

Sua inspiração foi um conto de Alexander Afanasiev (1826-1871)<sup>69</sup>, sobre um soldado que engana o diabo ao dar-lhe muitas doses de vodca e sai vitorioso, daí é que tirou a espinha dorsal do enredo. Foi o escritor e amigo, Charles-Ferdinand Ramuz (1878–1974), o responsável pelo desenvolvimento da dramaturgia e da tradução para o francês. A essa altura, Stravinsky já havia composto três obras encomendadas por Sergei Diaghilev no *Ballets Russes*<sup>70</sup>,

---

<sup>69</sup> Алекса́ндр Никола́евич Афанáсьев - Folclorista e escritor russo que colecionou e publicou contos do folclore de seu povo. Encontrei o nome do conto apenas em inglês, traduzido como *The Deserter and the Devil – O desertor e o diabo*.

<sup>70</sup> Ballets Russes foi uma companhia de balé russo (apesar da sede em Paris), fundada por Sergei Diaghilev, onde trabalharam importantes artistas da época, como Pablo Picasso (1881 – 1973), Henri Matisse (1869 –

onde trabalhavam em conjunto artistas de diferentes linguagens expressivas. A ideia de compor *A História do Soldado* nasceu em 1917, mas só em 1918 Stravinsky começou a trabalhar junto de Ramuz. Assim como Meyerhold, Stravinsky acompanhou a revolução bolchevista e escreve *A História do Soldado* enquanto estava no exílio<sup>71</sup>. Ambos foram influenciados pelos ideais de trabalho coletivo, que se reflete em seus pensamentos artísticos, ao criar obras em parceria com artistas de outras áreas. O ponto de vista de Stravinsky sobre o intérprete em relação à obra também é influenciado por tais ideias; ao afirmar que a obra é para ser executada, e não interpretada, para que, assim, se reflita a visão do autor, e não do executante. O artista executante precisa fazer parte de um coletivo que trabalha em prol do objetivo da obra.

O desejo de Stravinsky era que todo aparato instrumental fosse visível, lado a lado dos atores, dançarinos e narrador, sobre do palco. Ele queria colocar os instrumentistas em evidência, a fim de que os instrumentistas fossem vistos em ação, pois o executante da música demanda exteriorização da sua percepção no ato da execução; seus movimentos e suspiros também são partes da obra artística. Sua ideia era deixar o narrador de um lado do palco, a orquestra do outro, e que os atores ocupassem o espaço restante, para que os acontecimentos se revezassem entre as três linguagens - narração, música e atores - em solos ou em combinações. Outro seu desejo era que os atores estivessem caracterizados com vestimentas russas e a banda vestida em traje de gala, para que ficasse clara a convenção de cada linguagem.

---

1954), Jean Cocoteau (1889 – 1963), e Igor Stravinsky, que compôs *A Sagração da Primavera*, em 1913, em parceria com Nijinsky, responsável pela coreografia. Esta obra foi um marco na história da música.

<sup>71</sup> Stravinsky não foi exilado por questões de ordem intelectual, mas quando estoura a Primeira Guerra Mundial, ele estava na Suíça, e as fronteiras se fecharam. Ele só retorna a Rússia cerca de cinquenta anos depois.

### 3.1.2 Sinopse

A fábula narra a história de um soldado que voltava da guerra para sua casa e, em uma encruzilhada encontra o diabo que, disfarçado, o convence a trocar seu violino por um livro o qual pode lhe dar todo o material que quiser; então, aceita a carona do diabo. Ao chegar a sua cidade natal, se dá conta que se passaram três anos, e não três dias, o que faz com que as pessoas não lhe reconhecessem, pois fora dado como morto. Ao se dar conta do erro, o diabo volta e o convence a ler o livro, que, como consequência, o enriquece muito. Uma vez rico, percebe a pobreza do valor material, e percebe que o violino valia muito mais que aquele livro; decide que o quer de volta. O diabo retorna disfarçado de vendedor e lhe oferece, entre outras coisas, um violino, que ele aceita comprar. Mas é um simulacro, não emite som. Irado, destrói o simulacro e o livro, e tenta voltar à sua vida normal.

No caminho, chega a um reino onde há uma princesa muito doente. Quem curá-la se casará com ela. Ele se dispõe e novamente o diabo aparece para dizer que o único meio de salvar a princesa é o violino que, desde a troca, permanece em suas mãos.

O soldado, com a finalidade de recuperar o violino, arquiteta um plano: crê que se apostar e perder no jogo de cartas – afinal, o diabo gosta de ganhar – tudo o que foi lhe proporcionado pelo livro, não estaria mais nas mãos do diabo e, assim, poderia recuperar o violino. Eles jogam, o diabo ganha o jogo e, feliz, bebe muitas doses de vodca que o soldado lhe oferece para comemorar a vitória. Bêbado, o diabo cai no chão. O soldado recupera seu violino e salva a princesa. Quando o soldado parece triunfar, o diabo volta novamente e o amaldiçoa: o soldado pode ficar com a nova vida que conquistou após ter o livro, mas se ousar voltar à sua vida antiga, ele retornaria para levar sua alma.

Em um diálogo, que sugere passagem do tempo, a princesa alega ainda não saber nada da vida do soldado. Ele começa a dizer que veio de uma terra

muito distante e ela lhe pede para irem visitar. Ele nega, diz que é proibido. Ela insiste, ele aceita e, assim, se concretiza a maldição do diabo que, por fim, leva sua alma.

### 3.1.3 A Primeira Montagem

Meu primeiro contato com a obra se deu em maio de 2009, quando Verônica Fabrini é convidada pelo *Grupo de Câmara da Orquestra Sinfônica da UNICAMP*, e por seu maestro Fernando Hashimoto a fazer direção cênica. Sabendo de meu interesse por linguagens híbridas, me chama para participar do projeto, convidando também sua orientanda Vivian Nuñez Medina. Essa montagem de *A História do Soldado* teve sua estreia no final de junho do mesmo ano, em duas apresentações no Centro de Convivência Cultural de Campinas.

Nesta montagem, havia se fechado um ciclo. No processo de criação do espetáculo, em que se articulou música, dança, projeção multimídia, narração e teatro, fortemente pautados em uma dramaturgia e em uma base musical, repensei elementos de construção poética relacionados à arte do ator – estudados desde a graduação. A isto, somaram-se as novas experiências em aulas de dança (Cavrell e Medina), que na ocasião foram orquestrados em prol da construção de um personagem e do desenvolvimento das cenas da *História do Soldado*. O processo de criação foi gratificante, porém curto demais. Começamos a ensaiar com a estreia já marcada para dali a dois meses. Apesar do bom retorno que tivemos do espetáculo, eu precisava fazer mais, me aprofundar no estudo, e entender melhor aquele procedimento de escrita cênica híbrida que eu pouco conhecia.

Então, a partir da união desses desejos: de buscar entender a comunicação através do movimento do corpo, e de como seria possível compor com linguagens expressivas que interagissem entre si, nasceu esta pesquisa, que culmina com o exercício prático de recriação d'*A História do Soldado* a partir da articulação entre dança, teatro, narração e música.

## 3.2 O Processo de Releitura

### 3.2.1. Uma escolha complicada

O gosto e interesse de Stravinsky pelas artes o levou a pesquisar outras linguagens expressivas e a pesquisar maneiras de criar obras híbridas. Ao compor *A História do Soldado*, busca inspiração, além da temática já citada, na tradição popular russa e, em plena revolução socialista, busca na retomada da teatralidade – que é popular por excelência – os valores do trabalho coletivo em prol da obra.

Na época ainda não havia maneiras de registrar a partitura coreográfica e de ações<sup>72</sup>. Mesmo Stravinsky tendo inovado em seu trabalho ao colocar algumas indicações sobre algumas ações e sobre o espaço ocupado pelos interlocutores, a informação sobre as ações não era completa. O que restou do registro da obra de Stravinsky e Ramuz é em relação à sonoridade. Toda palavra escrita no libreto possui uma rítmica e um pensamento sonoro. Muitos daqueles textos são colocados juntos da partitura musical para serem executados como mais um instrumento na partitura, o que impõe não só o ritmo, mas a textura sonora através de aliteraões, rimas, ou frases que ele indica para serem gritadas, sussurradas, entre outras.

Estudar os tempos e as sonoridades já estabelecidas na partitura de Stravinsky poderia ser muito bom para uma criação cênica independente de uma dissertação. Porém, escolhemos entender como articular uma **cena híbrida**, e estudar as qualidades de cada uma das linguagens expressivas para **entrelaçá-las em uma composição**. Para seguir com a investigação sobre a composição de uma cena híbrida, era sabido que, às vezes, seria necessário abrir mão de qualidades de uma das linguagens expressivas para enfatizar de outras. Ficar com a obra musical de Stravinsky, significaria ter que alterá-la, e essa não era uma opção. É impossível ignorar uma das mais conhecidas obras de Igor Stravinsky

---

<sup>72</sup> Stravinsky cita o elenco que ele escolheu para fazer o trabalho, mas nada fala quanto ao uso do espaço cênico e das ações desenvolvidas. Apenas elogia o desempenho deles, e o motivo de sua escolha (STRAVINSKY, 1962 e STRAVINSKY, 1935)

devido à complexidade característica de suas composições e devido à suas qualidades inquestionáveis. Sua música é excepcional.

Sendo assim, depois de longas conversas com o compositor musical Fernando S. Sagawa e o músico Leonardo S. Matricardi, ambos convidados a colaborar na parte prática desta pesquisa, chegamos à conclusão de que seria melhor se encararmos o estudo como uma reinterpretação apenas do conto de Ramuz e Stravinsky, extraída da composição musical desse compositor. Sagawa e Matricardi assumiriam o trabalho de compor outra trilha musical “sobre” a fábula de Stravinsky e Ramuz.

Assim, além de respeitar a devida complexidade e importância do trabalho de Stravinsky, teríamos condições de organizar a composição a partir das qualidades de quatro linguagens expressivas: música, dança, narração e teatro. Agora, não a partir da música, mas partir da cena.

Tanta insistência por trabalhar essa obra fazia sentido, por dois motivos fortes e simples: primeiramente, porque a obra me despertou interesse em realizar esta pesquisa, quando, ao participar de sua montagem, trabalhei com o que a própria propunha: a **interação das linguagens** música, dança, projeção multimídia (que incluímos na versão de 2009, mas para esta preferimos não contemplar para não estender demasiada e desnecessariamente a pesquisa), teatro e narração.

E, depois, por enxergar no texto de Ramuz um reflexo metaforizado de uma situação atual, com uma figura que hoje é colocada novamente em cheque na sociedade, o soldado.

### 3.2.2. Objetivos poéticos em comum

O conto russo, no qual o soldado desertor inevitavelmente vira presa do diabo, inspirou os compositores, pois era uma época em que servir o exército e partir para guerras era fato comum para muitos jovens, especialmente na Rússia imperial. Tratava, portanto, de um sentimento comum a muitos países, e tornou a obra um apelo internacional contra as atrocidades bélicas da época. Stravinsky e Ramuz viveram aquele período e sofreram perdas pessoais e materiais. Com todos esses eventos à flor da pele, o encontro de Stravinsky e Ramuz na Suíça, onde ambos estavam exilados (da Rússia e da França, respectivamente), culminou na urgência de respondê-los artisticamente com uma fábula onde a alma de um soldado, independente de seu caráter e conduta fora do front, cai nas mãos do Mal.

No panorama atual do mundo, a guerra ainda é uma presença assustadora e bárbara. Embora noções como nação ou pátria e mesmo ideologia já tenham outros (ou nenhum) sentidos, o poder bélico e sua lucrativa indústria continua ditando as regras sobre nossas vidas. A escalada de uma vida baseada na exploração e no lucro, desencadeada com o aparecimento da Revolução Industrial, as reorganizações das fronteiras iniciadas com as duas Guerras Mundiais, adquiriu proporções aterradoras no mundo globalizado. Os próprios exércitos atendem, antes, a interesses políticos e privados (é impressionante o crescente número de exércitos mercenários) do que as antigas noções de nação e ideologia. A situação é grave e a liberdade das pessoas se reduz cada vez mais em prol de interesses econômicos disfarçados de problemas sociais, por empresários e banqueiros que buscam o lucro a qualquer custo. Essas cenas se encontram mundo afora e exemplos não faltam: das duas grandes guerras mundiais, do constante conflito no Oriente Médio (financiado pelos Estados Unidos) das ditaduras latino-americanas, dos poderes paramilitares na América Latina, das FARC na Colômbia ou, ainda, casos pontuais e próximos como as greves de professores da rede pública no Estado de São Paulo atacada pelos



militares, a invasão militar nos morros cariocas e no bairro do Pinheirinho, em São José dos Campos – SP em troca de grandes empreendimentos imobiliários, a invasão da acampada da Plaza del Sol em Madrid, as ofensivas contra as marchas pela melhoria na educação no Chile e nas revoltas contra os governos por toda a Europa. Esses eventos todos tiveram como consequência milhões de pessoas em posição de repensar as mudanças que querem para o mundo e, em troca, recebem balas, bombas e agressões físicas de militares que afinal, lutam para defender o quê?

Da mesma maneira que a guerra claramente afetou a vida de Stravinsky, e dos que estavam ao seu lado, a situação do mundo atual – em um novo tipo de guerra que às vezes tenta ser discreta, mas sempre seus verdadeiros motivos e danos vêm à tona – afeta a mim e as pessoas ao meu redor. Eu mesmo já vi um parente próximo quase morrer duas vezes por culpa de médicos que, para ganhar benefícios das indústrias farmacêuticas, receitaram-lhe remédios fortes, dos quais ele jamais precisou; amigos meus apanharam na Plaza Del Sol em Madrid; outro parente próximo afogado em dívidas por acreditar inocentemente na “bondade” dos empréstimos dos banqueiros e amigos injustiçados pela polícia nas marchas pela educação (entre outras) no Estado de São Paulo.

Em suma, ao olhar para *A História do Soldado*, percebo o quanto ela ainda tem a dizer ao mundo em que estamos vivendo. Acredito na legitimidade do reflexo da obra de Stravinsky e Ramuz no mundo em sua época e na potência que tem esta obra quanto aos questionamentos atuais. Stravinsky nos fala do mundo de seu tempo por meio do olhar de um ser humano que sofre os eventos do período. O dado humano é fundamental na obra para que o espectador se identifique com ela a partir de uma relação de algo em comum: o sentimento humano. Jooss entendia isso, e confessa que

*“os temas sociais que sempre atribuíram ao meu trabalho não me interessam em nada. (...) O que me toca é o conceito que o ser humano faz do sofrimento e da morte” (ANSICHTEN ÜBER DIE LIEBE DIE*

MACHT UND DEN TOD<sup>73</sup>: der Choreograph Kurt Jooss (1901-1979) – 1985).

O desejo desta pesquisa de remontar *A História do Soldado* busca refletir artisticamente sobre essas questões do mundo. Na trilha dos mestres estudados, busca o diálogo com o mundo e um aprofundamento na busca de uma qualidade de movimento conectada com as motivações interiores do intérprete, aliadas à precisão e clareza do gesto que almeja alcançar a coletividade da qual participa.

---

<sup>73</sup> Do alemão: “Sobre o amor o poder e a morte: O Coreógrafo Kurt Jooss”. Tradução: GARCIA, Bruno.

### 3.3 O Processo criativo

#### 3.3.1. A realidade e o desdobramento das escolhas na encenação.

O objetivo deste estudo cênico foi a composição de cenas híbridas apoiadas na revisão bibliográfica efetuada nos capítulos anteriores acerca das transformações ocorridas no início do século XX no âmbito das poéticas do corpo e da cena. Na versão que integra esta dissertação, nomeada de *O Soldado*, procuramos unir as linguagens expressivas música, dança, narração, teatro e iluminação de forma mais livre, para que elas e o conteúdo da cena sejam tensionados e problematizados, de modo que nos possibilitasse a percepção de como uma linguagem interfere e alimenta a construção da outra. Essa etapa da investigação começou em março de 2011, com um encontro semanal de três horas, sendo mais ou menos intenso de acordo com as necessidades da pesquisa e condições práticas para sua realização. A realização de um espetáculo completo seria por demais complexa para uma dissertação de mestrado. No entanto, é importante sublinhar que o processo de montagem é um exercício cênico que cumpriu a função de uma “metodologia de trabalho” para que fosse possível compreender, na prática, a atividade com as diferentes linguagens expressivas. Chamarei de “cena”, portanto, quando me referir à apresentada como parte da dissertação – registrada em DVD que acompanha o trabalho.

Para começar o trabalho, após já ter o objetivo em mente, foi necessário olhar para a realidade que tínhamos para começar a compor. Éramos apenas dois no elenco: eu, no papel do Soldado e a artista cênica e pesquisadora Marina Milito, no papel do Diabo e de todos outros pequenos personagens que compõem a trama. Dois músicos fizeram parte do processo desde o início, Fernando Sagawa e Leonardo Matricardi na composição musical e, um ano mais tarde, a iluminadora Carolina Mota.

Após analisar o texto, o próximo passo foi pensar como a adaptação do conto seria feita para essa realidade de trabalho.

Escolhemos seguir o mais fielmente possível o libreto original de Ramuz e, realizar uma tradução própria, cujo processo será descrito no próximo subcapítulo. Esta escolha já define a *estrutura dramática*, cujas divisões serão em partes iguais às estabelecidas por Ramuz e Stravinsky no libreto original, estabelecendo assim o *princípio de sequência* e em parte o de *proporção* (pois o libreto definiu as partes da dramaturgia, porém não suas durações, por estar desvinculada da composição cênica. Ao compor, o ritmo é capaz de alterar os tempos das cenas, sendo necessário, ao final, olhar o todo da composição para analisar as relações das durações das partes em relação ao todo e, assim, criar um olhar mais clínico para o *princípio de proporção*).

O libreto é constituído pelo narrador, três personagens principais: o soldado, o diabo e a princesa e alguns outros menores, como o amigo de guerra e as pessoas de sua terra natal. Depois de estudarmos o libreto, fizemos algumas escolhas de encenação condizentes com a nossa realidade: optamos pelo Soldado nunca sair do palco. Tudo vem em sua direção e alude sutilmente ao fato de que o Soldado já está nas mãos do Diabo desde o começo da peça. Esse o usa como sua marionete, como se o Diabo trouxesse ao palco toda a ilusão de que necessita para obter a alma do Soldado. São interpretados por Marina o Diabo e todos os outros personagens que cruzam seu caminho, além de grande parte da narração, para colaborar com a ideia de que tudo o que acontece no palco é obra do *coisa-ruim*.

Uma vez que não teríamos o “personagem-narrador”, e a narrativa seria dividida entre os personagens, algumas redundâncias entre ações e narrativas ocorreriam, como por exemplo, no início, o Soldado abre o saco e retira três objetos. No libreto original, tal ação é narrada pelo narrador enquanto o Soldado executa. Como somente o Soldado se encontra no palco no momento, seria redundante permanecer com os signos da narração e os das ações. Então, tendo em vista o nosso elenco reduzido, e considerando que éramos iniciantes na área

da composição de uma cena híbrida, seguimos alguns passos que Doris Humphrey indica em *The Art of Making Dances* (1987), a fim de pesquisar as menores partes do *princípio de estrutura*: olhar para o espetáculo, parte por parte e entender, das linguagens expressivas que se pretende usar para compor o exercício cênico, qual é o campo em que elas melhor podem atuar e em quais momentos, como descritos no subcapítulo 2.3.2.

Então, influenciado por Humphrey, em uma primeira aproximação com o material, busquei deixar para a narração os elementos informativos importantes para a plateia, como apartes, ou indicações de um lugar, de um tempo etc. Para as ações mais teatrais, os elementos da narração que indicam ações concretas; Para o diálogo, alguns acontecimentos, como discussões, conversas, entre outros; Para a dança, elementos mais abstratos e que se relacionam com sentimentos ou ações; E para a música, alguns climas ou “tarabusts”<sup>74</sup> das cenas.

Assim como Stravinsky propõe para a sua obra que as linguagens expressivas narração, diálogo e música tenham seus momentos de composição ora em conjunto, ora isolados ou em combinações, nos propusemos também a encontrar momentos em que as linguagens expressivas se alternem, se conectem e transitem entre si com um olhar atento aos três elementos de composição: *textura*, *linearidade* e *ritmo* de cada linguagem expressiva.

Mas antes de entrarmos no relato sobre a construção pelo hibridismo poético, discorrerei sobre os direcionamentos tomados por cada uma das linguagens expressivas isoladamente e de como foram os olhares para cada linguagem expressiva envolvida, separadas por: narrativa, ações físicas e diálogos, vocabulário gestual, composição musical, iluminação, e a composição visual, relacionada à composição dos figurinos e dos adereços cênicos.

---

<sup>74</sup> Termo utilizado por QUIGNARD, Pascal (1999): sons que de maneira inconscientes nos levam aos sentimentos de necessidade, como morte, nascimento, saudades de casa, que são na maioria das vezes inconscientes.

### 3.3.2. Composição da narrativa e das palavras em cena

Apesar de não contarmos com um narrador, a função narrativa coube aos personagens, em *representações destruídas*<sup>75</sup>, o que nos permitiu estudar melhor a narração enquanto função dramaturgica que cumpre o papel compositivo do princípio de sequência, e não como um “personagem-narrador”. Para evitar redundâncias, adaptamos o texto, de modo que parte do que, na versão original é narrado, foi substituído pela escrita cênica no espaço e no tempo, assim, os diálogos que eram narrados passaram para os personagens em cena.

Quanto aos momentos de *representações destruídas*, o contraste nas qualidades dos movimentos corporais ajudava a clarear quando o personagem narra e quando contracena com o outro. Entre uma cena e outra, a alteração das qualidades se tornou necessária para não deixar a cena monótona e clareou para o espectador as informações sobre lugar, tempo e a ação que se apresenta no momento.



8. Cena apresentada no ensaio aberto de *O Soldado no Seminaluz* em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz.

---

<sup>75</sup> No vocabulário traduzido por CONRADO, em MEYERHOLD, 1969, p171.

Como já descrito, a narrativa de Stravinsky e Ramuz possui sua rítmica e sua sonoridade muito evidentes. Para conseguir uma aproximação maior com o trabalho original do autor, o texto base foi o libreto original em francês e a tradução feita com o apoio da atriz Maíra Herrissé e do professor de francês Remy Herrissé. O casal me ajudou a entender os significados dos termos originais encontrados na obra, para que conseguíssemos junto do músico Leonardo Matricardi, encontrar as palavras mais adequadas no nosso idioma e – por escolha de encenação – com um pensamento rítmico análogo ao que se nota na obra de Stravinsky e Ramuz.

O trecho a seguir exemplifica o processo descrito acima e é dito no trecho inicial do exercício cênico pelo Diabo que, ao colocar vestes de soldado, apresenta o personagem do Soldado que entra em seguida.

Texto original:

*Entre Denges et Denezzy,  
Un soldat qui rentre chez lui.  
Quinze jours de congé qu'il a,  
Marche depuis longtemps déjà.  
A marché<sup>76</sup>, a beaucoup marché.  
S'impatiente d'arriver,  
Parce qu'il a beaucoup marché.*

Tradução de Maíra e Remy pelos sentidos literais:

*Entre Denges e Denezzy (que de acordo com Stravinsky são dois  
lugares fictícios)  
Um soldado volta para sua casa.  
Ele tem quinze dias folga  
Já caminhou por muito tempo  
Marchou, muito já caminhou.*

---

<sup>76</sup> Marché, em francês é a mesma palavra para caminhar e marchar, o que torna a ambiguidade da tradução impossível por uma mesma palavra.

*Impaciente para chegar  
Por ter caminhado muito*

Transcrição poética para a cena:

*Entre o campo de batalha e seu lar,  
Um Soldado aperta o passo a caminhar  
Quinze dias de licença.  
Pé na estrada e fé na crença,  
De que um dia sua guerra vai cessar,  
Quinze dias de licença,  
É o tempo da sentença  
Pra quem alegre vai, e já sente a dor de retornar.*



### 3.3.3. Composição das ações físicas concretas e dos diálogos



9. Ensaio de *O Soldado* no auditório do IA/UNICAMP. Foto: Carolina Mota. Fonte: acervo pessoal.

Como já relatado, existem partes do libreto em que há narração de ações dos personagens enquanto estes estão no palco, por vezes com indicações para que realizem as mesmas ações que são ditas, como por exemplo, quando o narrador diz que o Soldado procura o retrato de São José em sua bagagem, e indicação para o ator realizar a mesma ação. Como não temos a figura do narrador, ali seria criada uma redundância, caso optássemos pelo Soldado dizer a mesma coisa que está fazendo. Para resolver, ali percebemos dois caminhos (entre outras possíveis soluções) para evitar a redundância na emissão dos signos: buscar **um contraste** entre o que se fala e o que se faz e criar uma partitura de ações que não condiga com o que é dito, ou pela **semelhança**, ao substituir a narração pela realização das mesmas ações. Optamos por seguir o conselho de Humphrey<sup>77</sup> de escolher que informação deixar para qual linguagem, e ficar com a segunda opção.

---

<sup>77</sup> Descrito no subcapítulo 1.5.1.12



10. Cena apresentada no ensaio aberto de *O Soldado no Seminaluz* em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz.

Quanto aos diálogos, o pensamento que nos guiou na tradução do francês para o português foi o mesmo das narrações. Dentro de um jogo cênico, as *ações físicas*<sup>78</sup> sequenciais foram construídas buscando traduzir os estados interiores dos personagens. Em uma parte do diálogo inicial do Diabo com o Soldado – um dos quais o texto não indica quase nenhuma ação<sup>79</sup> - Marina construiu uma partitura de ações, ora com o violino, ora com o arco, em que ela persegue insetos enquanto fala com o Soldado para, com a qualidade dos movimentos somada à qualidade aplicada no trabalho vocal, traduzir em suas ações a tranquilidade com que lida com a manipulação psicológica do Soldado e a sua falta de interesse nele, em contraste com a urgência da dúvida causada no Soldado, e seu interesse na troca que realiza, traduzidos por ações rápidas e descuidadas com o livro em suas mãos. A simbologia da ação de matar os insetos é análoga à figura do Diabo

---

<sup>78</sup> Para Stanislavsky, as ações físicas tem que ser construídas sucessivamente guiadas pelas circunstâncias da cena, na qual o ator deve estar ciente do porquê, como e o que se faz, que se ligam ao objetivo da obra.

<sup>79</sup> Cena em que o Diabo ainda para convencer o Soldado da troca, em que o Soldado diz “E tem mais, senhor, se este livro vale tanto dinheiro, meu violino, ele me custou dez francos”, e o Diabo responde: “Mais um motivo”.

que aparece na obra original: um caçador de borboletas. Ambos brincam com a vida e a morte de insetos, como metáfora de sua ação com o Soldado.

Para o trabalho de composição das *ações físicas* sequenciais e do vocabulário gestual, o *princípio de ênfase* foi pensado diversas vezes para compor com os dois artistas em cena. Um exemplo simples é uma das narrações do Soldado quando chega a sua casa, onde o Diabo, sem que ele perceba, dá a volta por de trás dele pelos cantos do palco, e realiza algumas poucas ações, com o cuidado de não perder a ênfase na ação principal (da narração do Soldado, no momento).

### 3.3.4. Composição do vocabulário gestual



11. Cena apresentada no ensaio aberto de *O Soldado* no Seminaluz em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz.

Quanto a um treinamento técnico em comum, o qual Marina Milito e eu precisávamos para melhorar as possibilidades do corpo e refinar a compreensão do movimento. Como já dito, já tínhamos como base os princípios do treinamento do *Corpo Conectado* de Vivian Nuñez Medina e as aulas de técnica da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Holly Cavrell, no Depto de Artes Corporais da UNICAMP, os quais influenciaram fortemente as escolhas poéticas e de metodologia para aquecimentos, treinamentos técnicos e parte da criação da movimentação cênica. A outra, e grande parte da criação da movimentação foi embasada nos princípios de composição estudados nos artistas. Uma vez que era a espinha dorsal desta pesquisa, coube a mim estabelecer o passo-a-passo do processo de composição

cênica, discutindo os conhecimentos adquiridos com Marina Milito, na medida em que as dúvidas e as necessidades apareciam.



12. Cena apresentada no ensaio aberto de *O Soldado* no Seminaluz em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz.

Como elemento impulsionador (e um tanto desafiador) da composição gestual deste trabalho, busquei entender algumas qualidades musicais da composição de Stravinsky. Existe ali um trabalho rítmico complexo e bastante assimétrico. A partir deste viés, busquei compor algumas movimentações – em

especial a apresentação do Soldado – a partir de analogias com a composição musical, com elementos concretos e subjetivos revelados no texto de Stravinsky e Ramuz.

A cena da apresentação do Soldado, por exemplo, que ocorre sob o tempo de uma música, foi construída a partir da ideia de que ele, apesar de jovem, acaba de sair da guerra. Tem fome, está cansado. Para construir a ansiedade juvenil, seus movimentos são rápidos, leves e com certo grau de imprecisão, e analogamente à música, com frases de movimentos assimétricos pelo ritmo e pela linearidade. Como contraste, seu corpo é um pouco curvado para frente e sua fala interrompida por inspirações que revelam o cansaço e a fome. Apresenta-se em movimentos mais dançados cujo vocabulário gestual foi construído a partir das ações: atirar, rastejar, acenar, defender-se, reação a um tiro, abraço, pelas quais o Soldado transita para simbolizar o meio do caminho: entre a casa e a guerra. Depois que as ações foram escolhidas, por vezes intuitivamente, por vezes por escolha mais consciente, trabalhei sobre elas pela transformação dos aspectos do movimento, ou seja, pela variação dos três elementos primários (*ritmo, linearidade e textura*).

Outro elemento composicional presente nesta cena foi, na criação de movimentos, uma *heterocinese*, um *polissíndeto* e uma *cacocinese*, referidos no subcapítulo 2.2.6. A *heterocinese* foi criada com um movimento curto realizado simultaneamente pelos dois atores em um momento em que o Soldado, que está sozinho no palco realizando uma sequência de ações, “se enforca”. Esse único gesto, que o Soldado realiza parado, de frente para a plateia, é feito também pelo Diabo atravessando o palco. Esta ação foi criada como uma antecipação de um momento futuro em que o diabo controla os movimentos do Soldado, e executa a mesma ação. Ao final da apresentação do Soldado há uma repetição de um *tema de movimentos* que primeiramente é realizada mais limpa e definidamente. Ao longo das repetições (*polissíndeto*), os movimentos perdem em definição e criam uma *cacocinese*. A ideia de repetir o movimento diversas vezes vem como tradução de um sentimento exaustivo, desesperado e crescente dos corpos em situação bélica, o que explica a repetição e as sujeiras propositais nos movimentos.



13. Cena apresentada no ensaio aberto de *O Soldado* no Seminaluz em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz.

### 3.3.5. Composição Musical

Como já relatado, não usamos a composição original de Stravinsky para poder estudar como compor a partir das qualidades das linguagens expressivas. Portanto, a composição da música por Sagawa foi construída em constante diálogo com a cena.

Analogamente à música original, as composições da nova trilha sonora também fazem alusões às guerras, às marchas etc. A busca por estas qualidades sonoras teve o intuito de encontrar referências sonoras que motivaram a composição de Stravinsky para, a partir delas, compor também a nossa trilha.

Outro desafio colocado pela composição foi tentar colocar em prática a capacidade que a música pode ter para ilustrar ou lembrar determinados lugares (sejam eles físicos ou ‘estados de espírito’) a partir da construção de temas que retornam a cada vez que, subjetivamente, o personagem se relaciona com algum desses lugares – a guerra e sua casa, principalmente. Na obra original ele quase não aparece em nenhum dos dois lugares. Apenas em sua cidade por pouquíssimo tempo. Está sempre entre a guerra e a casa<sup>80</sup>. E esta relação do desejo de se reconhecer – voltar a casa – e da sua busca pela sobrevivência – a guerra – que nos deu a possibilidade de trabalhar na composição musical e gestual dois temas que ressurgem no momento em que tais lugares são evocados na subjetividade da cena (quando o Soldado se aproxima de algo que o remete à sua casa e ao se aproximar da guerra para alcançar seu objetivo).

Assim como o objetivo da obra escrita em 1918 se reflete em 2012, um dos desejos de Stravinsky com sua obra também encontra seu equivalente: Stravinsky criou uma composição compacta, com apenas seis músicos com o objetivo de levar com facilidade a obra para qualquer lugar com pouca infraestrutura. Acredito que a obra tem um objetivo bastante importante de ser compartilhado e, em favor disso, nossa composição foi pensada como trilha gravada para ser executada em

---

<sup>80</sup> O “entre” é um dado importante na obra que simboliza um limbo, um lugar de indefinição entre dois mundos que possibilita o poder do diabo – entre a guerra e o lar, a vida e a morte, o bem e o mal, o passado e o futuro. O “entre” acaba sendo importante para o caráter moral da obra e do mito.

aparelhos de som que, analogamente ao objetivo de Stravinsky, podem ser tocados do próprio palco, pelos atores, se necessário, conferindo a encenação o caráter itinerante, pronto para o “front”.

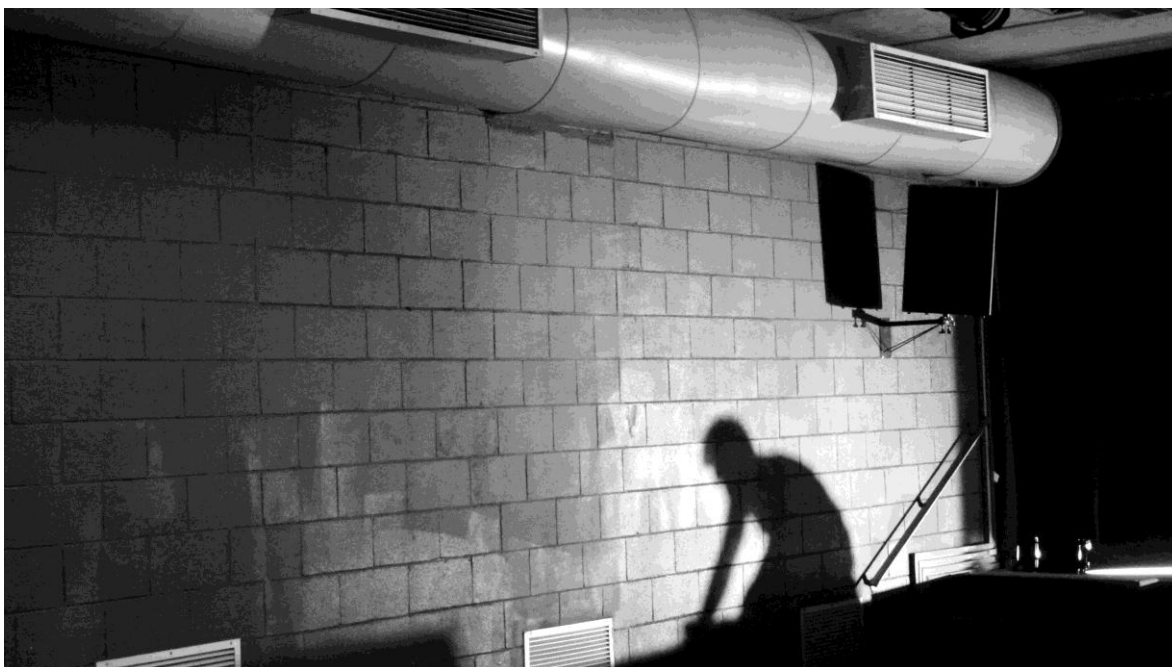
Ao optar pela obra híbrida, os envolvidos partiam de seus conhecimentos em suas linguagens expressivas e sempre em diálogo com os responsáveis pelas outras. Assim como Carolina Mota e seu tutor Alexandre Galvão<sup>81</sup> no projeto Seminaluz nos instruíam quanto ao conhecimento relativo à iluminação, Marina Milito e eu dividíamos as questões referentes à cena com Matricardi e Sagawa. Então, para que fosse aprimorada a nossa (minha e de Marina) compreensão do trabalho musical, o músico Leonardo Matricardi desenvolveu conosco – e por um semestre inteiro - um trabalho de estudo rítmico corporal. Matricardi nos passava exercícios de percussão corporal e nos pedia para construir cenas com foco no ritmo a fim de que criássemos um olhar mais atento ao ritmo que se constrói dentro da cena, tenha ela uma música ou uma sonoridade como guia rítmico ou não. O treinamento foi crucial para perceber o caráter rítmico da música em relação à composição global da obra.

---

<sup>81</sup> Técnico e pesquisador em iluminação cênica, realizou a concepção de iluminação de espetáculos do Grupo Galpão (de Belo Horizonte), e atualmente trabalha com iluminador do Teatro Giramundo, também na capital mineira.



### 3.3.6. Composição da Iluminação



14. Figura 14 Ensaio de O Soldado no auditório do IA/UNICAMP. Foto: Carolina Mota. Fonte: acervo pessoal

No princípio da composição da obra, ainda não havíamos pensado em iluminação. Até que no início do ano de 2012, recebi um convite de Carolina Mota, recém-formada no curso de Bacharelado em Artes Corporais pela UNICAMP e com um grande interesse por iluminação. Ela fora uma das contempladas com uma bolsa de estudos em iluminação na 6ª edição do projeto mineiro Seminaluz, que incentiva a formação de iluminadores cênicos no Estado de Minas Gerais e, como estudo prático de sua formação, teria que trabalhar a iluminação de um espetáculo a ser apresentado no final de seu curso na cidade de Ipatinga-MG. Então, criamos uma parceria.

A entrada da Carolina nos ensaios transformou a maneira simples e utilitária que havíamos pensado até então sobre a questão da iluminação na cena. A concretude da presença dela, que dialogava, pensava e sugeria iluminação para as cenas que nós trabalhávamos, fez com que diretamente começássemos a pensar a iluminação como mais um elemento composicional. A partir dessa experiência começamos a olhar concretamente para a iluminação, aproveitando a

interferência da luz praticamente como um novo personagem na cena, um segundo narrador, tamanha força dos signos que ela somou na composição.

Prontamente percebemos que a iluminação tem um papel determinante no *princípio composicional da ênfase*, uma vez que sempre estará presente e define o que é para ser olhado ou não, além de imprimir uma qualidade – dependendo de intensidade, cor, ângulo - e pode enfatizar o elemento que se quer destacar em diferentes planos concomitantes na cena, e ao mesmo tempo, altera a textura do espaço, influenciando fortemente na textura final da cena.

Uma das ideias iniciais, e que permaneceu até a última versão do desenho de luz, era que a luz indicasse uma encruzilhada no caminho do Soldado. A imagem da encruzilhada nos foi sugerida por uma das versões da obra que foram estudadas, onde o “Entre Denges et Denezzy<sup>82</sup>” fora traduzido por “Entre Dorte, Corte e Gaza<sup>83</sup>”. A imagem de estar entre três lugares diferentes sugeria metaforicamente o posicionamento das possíveis escolhas que o Soldado tem ao encontrar-se com o Diabo.

A princípio, essa encruzilhada construída pela iluminação era feita apenas nas duas diagonais do palco que marcavam um ‘X’ no chão, onde, no centro, o Soldado se encontra pela primeira vez com o Diabo e, para esse ponto retorna diversas vezes, sempre que há a possibilidade de uma escolha. Esta ideia, da iluminação tratar a encruzilhada, se desenvolveu de forma que até a apresentação em Ipatinga-MG, a encruzilhada foi construída por oito luzes que marcavam o caminho de uma das extremidades do palco até o centro, o que deixava para a iluminadora a possibilidade de usar quaisquer combinações de ‘caminhos’ para desenvolver durante a jornada do Soldado.

As primeiras duas diagonais que trabalhamos – que partiam de equipamentos (PCs – plano-convexo) posicionados no chão, à frente do palco, miradas para o fundo – nos surpreendeu com um elemento que não esperávamos.

---

<sup>82</sup> Denges e Denezzy são lugares fictícios criados pelo autor. Fonte: ARISTOFANIA [on line]

<sup>83</sup> Dorte, Corte e Gaza são três lugares reais com forte histórico bélico, sendo os dois primeiros na França e o último no Oriente Médio.

A sombra marcada no fundo preto do palco em algumas cenas era distorcida em seu tamanho e bem marcada na sua linearidade. Aproveitamos tal imagem e começamos a usá-la para, ora enfatizar a vitória do Diabo em relação ao Soldado, ora para marcar a presença do Diabo nas escolhas do Soldado.

Aí, ficou claro o tratamento que tínhamos que dar para a iluminação e



15. Ensaio de *O Soldado* no auditório do IA/UNICAMP. Evidencia-se na foto a encruzilhada e a sombra ao fundo. Foto: Carolina Mota. Fonte: acervo pessoal

outras cenas subsequentes foram pensadas a partir da iluminação. Ela enriqueceu o uso do espaço ao fortalecer ou estabelecer signos que posteriormente não precisaram ser criados por outras linguagens expressivas como, por exemplo, a encruzilhada, a qual, a princípio, tinha sido criada apenas pela movimentação e algumas indicações verbais. A criação desse signo pela iluminação colaborou com o sentido da cena e fez com que percebêssemos que não era mais preciso ser construído paulatinamente pela movimentação, como antes havíamos tentado fazer. Mas era necessário que a luz fosse indicada verbalmente<sup>84</sup> no espaço apenas uma vez para que o signo se fixasse. Uma vez que o signo foi compreendido, a criação das outras linguagens expressivas envolvidas no mesmo

<sup>84</sup> O signo é exposto na primeira vez em que é dito pelo diabo: “*entre a guerra e seu lar*”. Este aponta para duas das direções criadas pela encruzilhada, e assim o signo fica claro pra plateia.

momento podia ser concentrada em outros signos que fossem interessantes àquele momento.

Andreas Simma<sup>85</sup>, ator convidado pela orientadora para colaborar como consultor da estrutura da obra no processo de criação, nos deu a ideia de tratar a luz também como servente do Diabo. Seguindo sua sugestão, fizemos com que a primeira coisa que acontece na peça, fosse o Diabo brincando de riscar fósforos (o fogo – elemento do Diabo) enquanto a plateia entra. Terminada a entrada, ele sobe no palco e risca um fósforo. A ação de riscar este último fósforo está coordenada com o levantar da luz, como se o Diabo tivesse usado de seu poder sobrenatural para iluminar o local. Mais para frente o mesmo se passa, só que ao revés. Ele dá um comando, e as luzes se apagam.

Outro exemplo de composição a partir da iluminação foi uma cena um tanto complicada de se resolver a princípio, e ainda considero que está em processo de desenvolvimento. Uma das cenas finais, na obra original, é a entrada do Diabo (sem disfarce nenhum, ao contrário dos momentos anteriores, nos quais aparece sempre disfarçado) para recuperar o violino, logo após o soldado salvar a princesa. Em seguida, há uma fala do narrador que amaldiçoa o destino fatal do Soldado. Ao olhar para essas linhas, percebemos que elas poderiam ser facilmente colocadas na boca do diabo, quando aparece sem disfarces. Para criar a imagem do Diabo sem disfarces, colocamos Marina em um vestido branco, iluminada por seis luzes negras ao redor do palco. A luz negra reflete apenas algumas cores e, no caso, trabalhamos com seu reflexo no branco. O Soldado, naquele momento veste também uma camisa branca, o que gera na cena a imagem de dois objetos em movimento: a camiseta do Soldado, e o vestido do Diabo.

---

<sup>85</sup> Andreas Simma – (Austria, 1969 - ), é ator, e atualmente trabalha no Théâtre Du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine e é diretor do grupo Toihauss, de Salzburgo na Áustria.

A presença da iluminação, por fim, foi tão forte que em boa parte cumpriu também com o papel cenográfico, e compôs com diferentes texturas e desenhos pelo espaço.



16. Finalização do projeto Seminaluz. Na foto, da esq. p/ dir.: o tutor Alexandre Galvão, os bosistas Carolina Mota e Geizismar Martins, e Gustavo Valezi. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz

### 3.3.7. Composição cenográfica, de adereços e figurinos.

A presença das linguagens teatro, dança, música e, posteriormente, a entrada da iluminação para o objetivo cênico já era bastante coesa, o que nos fez optar por uma cenografia simples e limpa. Optamos por um cenário vazio: uma caixa preta pela qual o Diabo faz sua obra. O fundo do palco é a cortina preta, tela vazia pela qual se desenham sombras ao longo do exercício cênico. O único elemento cenográfico é uma mesa que entra nas cenas finais da trama.

Quanto ao figurino, mantivemos o do Soldado da primeira versão: um uniforme original de um soldado russo, que me foi presenteado pela orientadora deste projeto, Verônica Fabrini. Em viagem à Moscou, na mesma época em que montávamos *A História do Soldado* pela primeira vez, Fabrini buscou encontrar algum figurino verdadeiro, que tivesse vivido o período das Grandes Guerras, e encontra em uma feira de antiguidades o traje militar que me foi dado. O uso do traje definiu certas movimentações ao trazer para o corpo um peso e um formato definidos pelo tecido pesado e pelo corte da roupa. O movimento das pernas é restringido pelos culotes e pelo cavalo baixo que não permitem um longo alcance das pernas, especialmente nas laterais. A calça cobre até quase a altura do peitoral, e o cinto segura o abdômen que fica firme.

Quanto ao restante dos figurinos e adereços, contamos com uma consultoria da artista visual Laura Françoso. Para o Diabo (apesar das trocas para disfarce ao longo do enredo), na maior parte do tempo optei por deixá-lo vestido com um uniforme de soldado mais contemporâneo que o do Soldado, para reforçar a imagem da guerra que na atualidade segue bastante contundente.

Os adereços utilizados em nosso exercício cênico são os descritos no original: a bagagem do Soldado com seus três itens principais: o retrato da noiva, a medalhinha de São José, o violino e, posteriormente, o livro presenteado pelo Diabo. Optei também por utilizar os elementos terra e fogo como alusão ao Soldado (pela “terra natal”, a terra a ser defendida, a terra conquistada e o mundo

material) e ao diabo (seguindo tanto a imagem mítica da bíblia, quanto ao poder de transformação do fogo) respectivamente.



17. Cena apresentada no ensaio aberto de *O Soldado no Seminaluz* em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz

### 3.4 A Composição e o Hibridismo poético

#### 3.4.1. Os cinco princípios da composição e *O Soldado*

Entendidos os procedimentos tomados na composição de cada linguagem expressiva, é importante relatar como os cinco princípios da composição foram levados em conta na construção do exercício cênico.

Quanto ao *princípio de sequência*, fizemos um esboço cênico do enredo antes de detalharmos, justamente para poder perceber dentro da trama as necessidades dramáticas, de que maneira as cenas se conectam, e quais os signos necessários para compor que digam respeito à *linearidade*<sup>86</sup> da composição do exercício cênico como um todo.

A composição desses signos deu-se basicamente por *contraste, variação e repetição* de frases sonoras, gestuais, ou de iluminação, pensadas dentro da sequência total do exercício. A opção por menos signos concretos de cenários e adereços, e mais signos que partiam das linguagens expressivas escolhidas, definiu o *princípio de unidade*.

Uma vez que eu estava inserido na cena, ficava difícil observar algumas coisas, principalmente em relação à duração das cenas, e quanto aos signos excessivos dentro da obra. Muito se pôde observar pelos vídeos que gravei durante os ensaios, mas muito devo a ajuda de Andreas Simma e Leonardo Matricardi que nos ajudaram a perceber essas falhas. Simma teve um olhar muito preciso em relação ao *princípio de proporção* e nos ajudou no exercício cênico inteiro a eliminar muitos aspectos que dilatavam o tempo ou eram excessivos.

A análise do *princípio de ênfase* foi bastante clara. Uma vez que a estética do exercício cênico é bastante limpa, os signos que surgem ao longo da obra, mesmo no grande esboço que tínhamos, já era apontada. Quando signos surgiam em conjunto, tomamos o cuidado de organizá-los de tal maneira que enfatizasse

---

<sup>86</sup> Termo referente à dramaturgia como elemento de linearidade da obra como um todo, vistos nos subcapítulos 2.2.2 e 2.2.4.



uns em detrimento de outros ao jogar com planos, distâncias e volumes sonoros. Quando em sequência, pelo que a própria dramaturgia sugeria, para destacar os eventos mais importantes, precedíamos a cena com outra composta com pouca ênfase.

Em relação ao *princípio de estrutura*, o cuidado na observação dos *elementos texturais, rítmicos e lineares* de cada uma das linguagens expressivas nos fez entender um possível processo composicional de uma cena em que diferentes linguagens expressivas aparecem em conjunto. Ou seja, as combinações desses *elementos* (de cada uma das linguagens expressivas) em um mesmo momento definem o resultado sógnico. Este processo será descrito a seguir.

#### 3.4.2. O hibridismo

Ao entender a definição dos elementos de composição em cada linguagem expressiva, ficou mais fácil criar analogias para as outras, uma vez que o trabalho tem como grandes alicerces o teatro, a narração, a dança e a música.

As linguagens expressivas, como já descritas, têm como elementos primários, o *ritmo*, a *linearidade* e a *textura*; como indicado por Humphrey, as linguagens podem cada uma operar melhor em um campo de comunicação. Uma vez que o trabalho tratava de transcriar de um tipo de composição artística para outra (sendo a obra original também híbrida, porém com forte predominância da música), o olhar também atentou em não ferir a integridade do trabalho de Ramuz e Stravinsky e “contar a mesma história”, seguindo princípios semelhantes quanto ao jogo entre linguagens.

Atento a essas questões, todo o trabalho de composição das cenas nasceu do intenso diálogo entre as linguagens no exercício de experimentação em cena. Percebi que a construção de uma linguagem híbrida requer a humildade e expansão dos sentidos, de deixar-se permear e contagiar pelas inúmeras possibilidades que as linguagens apontam para compor a cena.

De início, as *características primárias das linguagens expressivas* me chamaram a atenção na composição e comecei a entender que elas são as responsáveis pela medida de cada linguagem expressiva inserida na obra, a partir da *variação e repetição* dentro do *princípio de unidade* de composição. Em outras palavras, ao olhar para uma cena em que se articulam apenas, por exemplo, música e dança, percebemos que o resultado expressivo – o afeto da composição – se alterava a partir da alteração (pela *repetição* ou *variação*) nas diferentes combinações entre *ritmo*, *textura* ou *linearidade* nas linguagens expressivas que aparecem ao mesmo tempo.

Vejamos o exemplo:

Há uma cena em que o Diabo ordena ao Soldado a ficar com o livro e, na encenação, fizemos com que o Diabo manipule-o como a uma marionete. O soldado perde o controle do corpo e é libertado apenas no final da cena. Ao cair no chão, entra uma das músicas compostas por Sagawa, tocada por uma flauta transversal. A combinação da linearidade da ação do Soldado (que olha para um ponto fixo, propositalmente sem ênfase *textural* ou *rítmica*<sup>87</sup>) somada à linearidade e a textura da música (cujo ritmo pode ser comparado ao que Humphrey chama de ritmo emocional) já foram o suficiente para criar o signo do que queríamos que fosse entendido. Ou seja, ao invés de gerar o significado através qualidade muscular aplicada ao movimento, esse foi gerado pela combinação dos elementos das linguagens expressivas. É um momento curto e simples, porém sua análise foi necessária para perceber essa relação entre tais linguagens.

Então percebemos que o momento anterior a esse, quando o diabo manipula o Soldado, apontou para outra combinação de linguagens, da linguagem física e da convenção do jogo cênico como, por exemplo, o Soldado assumir um vocabulário gestual expressivo e simbólico, ao passo que o Diabo se atém apenas a ações físicas concretas; já o diálogo entre os dois (jogo cênico básico) é

---

<sup>87</sup> Como já estudado, toda ação tem uma textura, uma linearidade e um ritmo. Nesta ação específica a ênfase está no elemento linear, sem ênfase entre a textura e o ritmo, que existem. Como se fosse “neutro”, ou seja, nem pesado nem leve, nem direto, nem indireto, nem rápido, nem lento etc.

pontuado por narrações diretamente para a plateia, por parte apenas do Diabo. Aqui temos o exemplo de cena na qual dança (na forma do gestual expressivo simbólico), teatro (na estrutura dialógica básica) e narração se combinam formando uma única linguagem.

Acredito que esta observação só pôde ser realizada porque o entendimento das fronteiras entre as linguagens expressivas estavam bem claros e pudemos nos dedicar à composição híbrida.

Tomemos agora como exemplo o trecho inicial do exercício cênico. A cena em questão é a apresentação do Soldado. Inicialmente, foram usados dois estímulos para a criação do vocabulário gestual que comporia a cena: o literário, descrito anteriormente, de onde foram tiradas indicações de estado emocional (está cansado de andar; impaciente para e contente por chegar) e das ações sugeridas (marchar e caminhar<sup>88</sup>) e das que se sucedem (busca dos objetos no saco, marcha, violino); um estímulo musical: uma gravação da primeira música que aparece na obra original de Stravinsky, *Marche Du Soldat*, pertencente ao mesmo momento. Optei por utilizar-me do ritmo e do clima que ela propunha para sobre ela, somados ao estímulo literário, compor a sequência coreográfica.

Mostrei o desenvolvimento da partitura de ações para o compositor musical, que buscou tirar de mim e de Marina Milito ainda mais um estímulo: perguntou-nos quais sonoridades do nosso cotidiano são análogas ao objetivo das sonoridades criadas por Stravinsky nessa música. Ou seja, que sons que ouço na minha vida eu relaciono com os afetos referentes ao libreto? Que sons eu associo à agressão militar, lar, solidão etc? Essas sonoridades estão ligadas ao conceito de *tarabust* (QUINGARD, 1999) que diz respeito aos sons que ,de maneira inconsciente, nos levam a certos sentimentos, como morte, nascimento, saudades de algum lugar ou alguém etc.

---

<sup>88</sup> Traduzidas as duas palavras do mesmo termo em francês, *marché*. Como já descrito, no libretto original, é feito um trocadilho com este termo, utilizando-se dos dois significados.

O compositor musical, por sua vez buscou analogias dessas sonoridades nos timbres dos instrumentos e nas qualidades *rítmicas*, *texturais* e *lineares* da composição, e essas respostas serviram de base para a construção do conceito da composição da nova trilha musical de toda nossa versão.

A qualidade da cena de apresentação do Soldado se transformou com a chegada da primeira versão da música composta por Sagawa e o meu trabalho foi recompor as “palavras” das frases de movimento (por alteração *linear*, *rítmica* e *textural*) sobre o que eu já havia construído (e por vezes deixá-la se modificar intuitivamente) e transformar suas qualidades para compor com a música nova. Ambos tínhamos trabalhado nas composições cênica e musical as sensações ligadas à guerra e ao lar. Após isso, foi só deixar o estímulo musical nos ajudar a criar por jogar com seus limites *rítmicos* e *melódicos* e seguir as pistas de composição que os mestres já haviam ensinado como, por exemplo, compor por *contraste e semelhança*. Dessa forma, ora eu compus com movimentos ligados à casa ao mesmo tempo em que o tema da música se relacionava com ela, ora contrastava, e deixava a música ligada à guerra enquanto os movimentos eram ligados ao lar etc, de maneira a identificar o que é interessante e relevante para a composição como um todo – no sentido de resultado afetivo para o espectador.

Os signos gestuais e musicais desta cena já traziam a informação dramatúrgica que julgamos necessária para o momento. Assim percebemos que a iluminação poderia cumprir um objetivo relacionado à encenação como um todo, ao apresentar-se neste momento como linguagem. Para isso, a iluminadora buscou introduzir na cena os dois principais elementos da iluminação: a sombra e a diagonal, que são criadas por uma única luz de um plano-convexo no chão, sem lente nem gelatina, da frente direita ao fundo esquerdo do palco. Esta luz já era suficiente para apresentar dois aspectos do desenvolvimento da linguagem da iluminação, dadas por seu *elemento linear*: o desenho da luz no chão, que configurou um caminho pelo qual o Soldado rasteja (dada importância por ser o primeiro movimento do Soldado no decorrer do exercício cênico e já o aponta como signo de um caminho, e que mais adiante, as diagonais de caminho, unidas,

se transformarão na encruzilhada) e a mesma luz apresenta ao fundo, na sombra, a relação do Soldado (que está perto do fundo, longe da luz) com o Diabo (perto da luz, longe do fundo), pelo contraste do tamanho de ambos delineados ao fundo. E pela luz geral em intensidade média (ou seja, através do *elemento textural* da iluminação), criou um ambiente escuro, um tanto sombrio, como se exteriorizasse a sensação interna do soldado em seu conflito: está em um lugar psicologicamente sombrio e escuro. Por fim, conseguimos compor com a iluminação, de modo que ela não fosse mero elemento decorativo, mas que interferisse na linguagem e na construção dos signos da obra.

Além da composição da dança, da música e da iluminação, em um dos ensaios de *O Soldado*, Andreas Simma, apontou que naquela mesma cena, as frases de movimento eram coerentes com a nossa proposta e todos os elementos já compunham com o objetivo. Porém, faltava um impulsionador para tudo aquilo, um elemento de convenção cênica. Ou seja, o *jogo cênico*. Então, sugeri que o jogo fosse a presença do personagem no meio da guerra, e esse seria o impulsionador das frases de movimento e criaria, além dos signos pensados e descritos acima, uma realidade ficcional sobre a qual se debruçam todos outros elementos.

A partir dessa ideia composicional, em que se observam as linguagens expressivas pelos *elementos primários* e suas possíveis combinações são utilizadas para gerar os signos que se pretende; iniciamos o trabalho, cena a cena, que é usado para esta composição, não mais como estudo cênico, mas para o espetáculo teatral. Mas esse já era outro trabalho, enriquecido, não há dúvida, por essa empreitada acadêmica que permitiu um olhar mais apurado para os elementos que compõem cada linguagem expressiva, para o corpo do intérprete e sua performance, para onde todas essas linguagens finalmente convergem.



## *Considerações Finais*

---

O ator na cena contemporânea se vê diretamente envolvido com o todo do espetáculo cênico, quer seja em processos colaborativos, (ARAÚJO, 2006) quer seja na criação de uma dramaturgia do ator (OKAMOTO, 2004 e 2009), quer seja simplesmente enquanto artista ciente de seu ofício enquanto compositor de uma poética (BONFITTO, 2002). Ao mesmo tempo, a cena contemporânea também se caracteriza pela multiplicação das linguagens utilizadas, pela dissolução de fronteiras entre as linguagens expressivas, pela ênfase no aspecto performativo. Dentro desse contexto, esta investigação teve como motivo primeiro o desejo de compreender, a partir de uma revisão histórica da contribuição de artistas da cena, as ferramentas compositivas que podem ajudar o ator em seu ofício de “escrever” na materialidade da cena, partindo do seu corpo em movimento, sendo afetado e afetando as demais linguagens que compõem a cena. Procurei dar forma a essas questões a partir do meu ponto de vista, ou seja, ator e bailarino, falando por “de dentro da cena”.

A revisão bibliográfica, a partir dos escritos dos artistas selecionados permitiu que houvesse conhecimento sobre o trabalho corporal para que pudesse ser usado na composição de uma cena híbrida. Em seguida, ao entender a composição no campo da dança e as menores características composicionais de cada linguagem, ajudou-me a mapear esses princípios de composição e foi possível criar um vocabulário comum entre os compositores para que esses pudessem contribuir com suas experiências no acordo entre as linguagens expressivas dos artistas das outras linguagens expressivas e entender de uma maneira mais operacional a questão da composição cênica. Isso possibilitou que a organização composicional dos elementos das quatro linguagens expressivas resultasse em um caminho para a construção de uma cena híbrida. Noto que, no caso do nosso processo criativo, as linguagens expressivas se tornaram interdependentes para a progressão da composição, e a concretude da presença

deles alterou o pensamento sobre a execução do trabalho de intérprete e de compositor cênico.

Aprofundei meus estudos na vida e na obra dos quatro artistas e pensadores do movimento cênico - Meyerhold, Laban, Jooss e Humphrey – para construir uma poética cênica híbrida a partir do estudo da movimentação corporal e procurei testar em cena as proposições destes artistas, utilizando para isso a obra *A História do Soldado*, de Stravinsky e Ramuz, como material de referência. Esta escolha se justifica por ser esta obra paradigmática no sentido da busca em tecer conjuntamente diferentes linguagens.

Laban, Jooss, Humphrey e Meyerhold tinham algo em comum: a necessidade de trabalhar o movimento. Todos desenvolveram uma técnica que buscava a liberdade e vazão para a expressão em seus corpos e a partir disso construíram seu trabalho.

Sendo esta uma pesquisa prático-teórica, foi de grande importância considerar meu percurso e aprendizado no que se refere ao movimento cênico.

Primeiro na graduação em Artes Cênicas, onde foram estudados os princípios do trabalho do ator (e os princípios da construção do fenômeno cênico) com uma grande ênfase no trabalho corporal. Ao terminar a graduação, tais estudos me levaram a buscar nas aulas de dança que frequento há três anos com Holly Cavrell, um aprimoramento do trabalho corporal para a cena, onde pude desenvolver os princípios da dança moderna americana transformados pela sua experiência pessoal. Ali pude perceber que algumas sutilezas naquela movimentação, por menos que elas eram levadas para a cena, os seus elementos técnicos residem no corpo de forma sutil. Outro caminho importante na formação do trabalho do movimento foi o de participar dos laboratórios da pesquisa de mestrado de Vivian Nuñez Medina, (MEDINA, 2011). Naqueles laboratórios pude compreender a construção da dramaturgia corporal a partir de um treinamento que buscava os impulsos dos movimentos como fonte de criação cênica, e experimentar uma visão de movimento que me ajudou a entender os aspectos invisíveis do corpo como um todo (espiritual, físico e sensível) ao abrir espaço



para escuta do próprio movimento corporal. Para mim, ela também foi uma mestra.

Tais ensinamentos me guiaram para desenvolver minha própria prática e linguagem de movimento. Descobrir a linguagem que paira entre a dança e o teatro nada mais foi do que perceber a expressão sem fronteiras de linguagens. Eu necessitava um meio de expressão que pudesse carregar o meu corpo tal qual ele é, com suas qualidades e defeitos, e que fosse sincero. Assim, ao dialogar com outras linguagens expressivas e, por sorte, ter amigos compositores em outras áreas que me acompanharam, estabelecemos uma troca muito gratificante que engrandeceu o trabalho.

A árdua prática cotidiana do ofício do ator, assim como os ensinamentos dos mestres artistas (Humphrey, Laban, Jooss, Meyerhold, Fabrini, Cavrell e Medina) têm me mostrado que, para ser artista, é preciso ser sincero para com aquilo que se sente para transformar as inquietações em poesia a partir dos meus meios de expressão. Por mais que eu tenha dissertado sobre uma parte bastante técnica, não deixo de lado a subjetividade da arte. Não basta ter plena consciência do que se faz, mas é preciso estar aberto para o acaso, permitir que a criação artística seja muito mais além da técnica e do planejamento, pois a intuição faz uma grande parte do processo criativo, além de existir a necessidade do intérprete em encontrar como se colocar no trabalho. O que Vivian Medina dizia sobre dançar com a alma não é algo descritível, porém há um caminho trilhado para esta conquista e se tornou um elemento norteador dos trabalhos, assim como uma necessidade humana e artística. E como ir além disso?

Holly Cavrell em reunião de produção do grupo<sup>89</sup>, ao tratar do espetáculo *Posso Dançar pra Você?*, propõe que a arte atual, que chama de *pós-contemporânea*, buscaria então um retorno à empatia do trabalho do performer para com o público, proposto pela modernidade, e em parte deixado de lado na performance dita contemporânea, cujo espectador torna-se passivo e apático ao trabalho. Cria-se, dessa forma, no trabalho artístico de Cavrell a necessidade de

---

<sup>89</sup> No dia 29 de Maio de 2012.

voltar aos primórdios da arte em que busca uma relação catártica com o público e, desta vez, busca a transformação mútua através da relação do intérprete e do espectador, que se permite entrar em contato com a arte. Não houve obra cênica que eu participasse, com meus mestres Fabrini, Cavrell e Mallet, em que a presença do espectador não fosse contemplada. E se a tendência é um retorno à comunicação catártica, creio ser fruto dessa transição de gerações apontada por Cavrell que surge, muito possivelmente, pela necessidade de responder poeticamente às relações do mundo ao nosso redor. Como disse Laban, “*a vida na fonte se encontra acesa nas expressões dos dançarinos. A obra de arte da dança se encontra no centro da batalha por uma nova espécie de humanidade*” (BAXMAN, 1979 apud GOMES, 2006-2007; p778).

A história da arte cênica nos mostra que foi de mestre para discípulo que as teorias, as práticas e as construções artísticas se desenvolveram, e através da soma e transformação do aprendizado é que a arte se transformou na história. Assim, como no começo da dissertação foi impossível ignorar de onde vêm os artistas, tento entender de onde eu venho e olhar para os ensinamentos que me trouxeram até aqui e me levaram a essa reflexão. Então, aos meus mestres na arte devo muito, e os agradeço por todas as possibilidades de caminhos que me abriram e, por isso, cheguei à finalização deste trabalho, o que me acompanhou por dois anos e meio.

Confio e devo muito às minhas mestras que me possibilitaram todo aprendizado antes e durante (e certamente depois) desta pesquisa. Assim que me graduei, Verônica Fabrini foi quem me deu meus primeiros trabalhos na área, me abriu o caminho para a pós-graduação e ao encontro com Vivian Nuñez Medina, a quem também devo muito. Ao lado da humildade e paciência de Fabrini, pude aprender muito, e tenho muito ainda a aprender. E não me refiro ao aprendizado acadêmico, literário e intelectual apenas, mas ao profissional também. Ao trabalhar com ela na *Boa Companhia*, pude acompanhar de dentro da cena como ela trabalha com a composição espaço-temporal, e entender um tanto de sua poética híbrida e particular, a qual tomo como referência para meu trabalho. E no

campo da vida, nos churrascos na Rosa dos Ventos ou nos cafezinhos da tarde, ela me apresentava um lado da história e da cara do mundo pela qual (infelizmente, porque às vezes dá vontade), uma vez que se entende, não é possível esquecer, tampouco ignorar.

O exemplo do trabalho de Fabrini despertou em mim o interesse pela investigação da cena contemporânea e, ao perceber meu interesse pelo trabalho corporal, me indicou caminhos que me possibilitaram estes estudos, sobre os quais já havia se debruçado ao longo de sua carreira. Fabrini iniciou sua carreira artística no circo, nos anos 80 estudara dança, e viu seus estudos no cruzamento das danças modernas americana e alemã. Estudara no TBD (Teatro Brasileiro de Dança), em São Paulo, em meio a um núcleo de artistas que investigavam as misturas entre dança e teatro, e que buscaram no exterior conhecimento das danças modernas e traziam para o Brasil. Estudou com Sônia Mota (1948), que unia seus conhecimentos de seus estudos tanto na Bélgica quanto nos Estados Unidos; ao estudar na escola de Louis Falco, Suzane Yamauchi (1957), de ascendência japonesa, estudara com Merce Cunningham (1919 – 2009), Louis Falco, entre outros artistas, além de Clarice Abujamra (1948), que buscou nas escolas de Martha Graham a base de seu aprendizado na dança. Já na UNICAMP, onde Fabrini viera aprender artes cênicas, e estudou dança com Cavrell desde que essa chegara ao Brasil, e até hoje frequenta suas aulas, e este conhecimento se transformou em um grande alicerce no ensino de dança e teatro que realiza na Universidade. Por outro lado, o interesse pelo estudo do corpo na biomecânica já havia sido despertado antes mesmo de estudar dança, quando trabalhava no circo, onde o treinamento biomecânico fora necessário, e dali herda um conhecimento mais específico em Meyerhold, no qual vem a se aprofundar em um trabalho intensivo na UNICAMP com Yedda Chaves<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Foi atriz, professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle, orientada pela professora Béatrice Picon-Vallin, com quem se especializou sobre o trabalho de Vsevolod Meyerhold.

E quanto à Holly Cavrell, que teve uma participação notória nesta dissertação ao me apresentar o trabalho de Doris Humphrey e me permitir entender mais de perto sua sabedoria ao me instruir teórica e corporalmente em suas aulas, nos ensaios e em reuniões.

Enquanto Fabrini me abria portas no mundo da cena híbrida, de outro, Cavrell me possibilitou desenvolver em meu trabalho os aspectos do movimento corporal. Há quatro anos frequento suas aulas e agora trabalho como bailarino na *Cia Domínio Público*. Ao longo desses anos, percebi uma mudança enorme na minha compreensão do movimento corporal e na relação com o corpo, em como organizo o movimento em cena.

Da dança moderna americana descende o trabalho de Holly Cavrell, que vivenciou, em seu caminho artístico, as mudanças sociais e artísticas na sociedade norte-americana na cidade de Nova York. Sua experiência transcende seu local de origem ao perceber na identidade e no contexto dos corpos dos bailarinos dos países em que trabalhara (México, Venezuela, Suécia e Brasil, principalmente), a necessidade genuína de expressão em relação à tradição daquelas culturas. Hoje, brasileira naturalizada, afirma em sua tese que “*o corpo de um bailarino não possui uma única herança, mas sim muitas*” (Ibid, p230), e revela que Martha Graham, com quem trabalhou, “*entendia que a dança era feita a partir de uma herança*” (2012, p218). Holly une suas experiências pessoais e as transmite a seus alunos e bailarinos. Como herdeiro de seu trabalho, busco, por indicação de Cavrell, as raízes de onde partiu seu legado no trabalho de Humphrey. O trabalho de Doris Humphrey apresenta uma relevância pedagógica – maior que o de Graham, com quem Cavrell trabalhara pessoalmente – e uma maior generosidade e clareza no processo de entendimento do trabalho corporal, com quem Cavrell revela uma maior identificação em seu trabalho atual.

Pelos anos de graduação, trago também como herança os ensinamentos do Professor Roberto Mallet, cuja visão do fazer teatral sempre foi muito clara e questionadora. Seu posicionamento reflexivo em relação ao teatro me fez poder trabalhar e entender de maneira ampla e eficaz o trabalho do ator.

É difícil explicar porque fazemos este trabalho. “Se eu soubesse explicar em palavras, não teria me dado o trabalho de jejuar”<sup>91</sup>. Trabalha-se muito, descansa-se pouco, o retorno financeiro é pequeno na imensa maioria das vezes. Mas, às vezes poucas palavras recuperam o sentido de tudo o que fazemos. Tenho guardado um email de desabafo para Holly Cavrell, que enviei após um dia em que havia chegado no ensaio do *Posso dançar pra você?* me sentindo muito mal (por conta de um problema pessoal): “Dançar liberta a alma... saí da rua hoje, do ensaio com uma sensação de leveza, olhando pro céu... como se eu abrisse espaço e fizesse silêncio para escutar a voz de Deus (...) Não passaram 15 minutos, resolvi o problema” e ela respondeu “Vocês se permitem (...) entrar em contato com essa energia que transforma o mundano em sagrado”.

---

<sup>91</sup> Fala do personagem título da remontagem da Boa Companhia do conto de Franz Kafka ‘*Um Artista da Fome*’.



18. Cena apresentada no ensaio aberto de O Soldado no Seminaluz em Ipatinga, MG. Foto: Nilmar Lage. Fonte: Cedida pelo acervo do Seminaluz.

# REFERÊNCIAS<sup>92</sup>

---

## LIVROS

BERGSON, Harold. e PARTSCH-BERGSOHN, Isa. ***The markers of modern dance in germany: Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss;*** Princeton Book Company, 2003.

BLOM, Lynne Anne, CHAPLIN, L.Tarin. ***The intimate act of choreograph. Pisttsburgh***, Pittsburgh Press, 1982. *apud* SIQUEIRA, Adilson. ***BUSCA E RETOMADA: Um processo de treinamento para a construção de personagem pelo ator-dançarino***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2000, Dissertação de Mestrado em Artes.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. ***The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition***. Theatre Communications Group; Nova York, 2005.

BONFITTO, Matteo. ***O Ator-Compositor. As ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba***. Perspectiva; São Paulo, 2002.

BOURCIER, Paul. ***História da Dança no Ocidente***. Martins Fontes; São Paulo, 1987

CABALLERO, Ileana Diéguez. ***Escenarios liminales: teatralidades, performances y política***. Atuel; Buenos Aires, 2007.

COTON, A. V. ***The New Ballet: Kurt Jooss and his work***; Dennis Dobson Limited; London, 1946.

FÉRAL, Josette. ***Acerca de La teatralidad***. Caderno de teatro XXI. Editorial Nueva Generación; Buenos Aires, 2003.

---

<sup>92</sup> Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e Punir. Petrópolis*: Vozes, 1998. *apud* GOMES, Simone. ***A teoria da diversidade na obra de Rudolf Laban, artista olímpico***. Rio de Janeiro / Barcelona, Centre d'Estudis Olímpics UAB, Ministerio de Educación y Ciencia – España / CAPES, 2006-2007

GREINER, Christine. ***O Corpo em Crise: novas pistas e o curto-circuito das representações***./ São Paulo; Annablume, 2010.

HOMMANS, J. ***Apolo's Angels***. New York, Random House, 2010 *apud* CAVRELL, Holly. ***Dando corpo à História***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012, Tese de Doutorado em Artes.

HORMIGÓN, Juan Antonio, org. ***Meyerhold: textos teóricos***. 3ª ed. - Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

HORST, Louis e RUSSEL, Carroll. ***Modern Dance Forms in relation to the other arts***. Princeton, New Jersey, EUA: Princeton Book Company, 1981.

HUMPHREY, Doris. ***The Art of Making Dances***; Princeton, NJ. Princeton Book Company, 1987.

LABAN, Rudolf. ***Domínio do Movimento***. São Paulo: Summus, 1978.

\_\_\_\_\_. ***Modern Educational Dance*** Macdonald & Evans, 1948 *apud* BERGSON, Harold. e PARTSCH-BERGSOHN, Isa. ***The markers of modern dance in germany: Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss***; Princeton Book Company, 2003.

LAUNAY, 1998 [s.i.] *apud* GOMES, Simone. ***A teoria da diversidade na obra de Rudolf Laban, artista olímpico***. Rio de Janeiro / Barcelona, Centre d'Estudis Olímpics UAB, Ministerio de Educación y Ciencia – España / CAPES, 2006-2007

LEAL, Patrícia. ***Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban***. São Paulo, FAPESP; Anablume, 2006.



LEHMANN, Hans–Thies. **O teatro pós-dramático**. Cosac Nayfy, Traduzido por SÜSSEKIND, Pedro. São Paulo, 2007.

MEYERHOLD, Vsevolod. **O Teatro de Meyerhold**. Traduzido por CONRADO, Aldemar. Civilização Brasileira S.A., 1969.

PLATÃO. **Timeu – Crítias**. Traduzido por LOPES, Rodolfo; Ed. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Faculdade de Coimbra; Coimbra - 2011.

QUIGNARD, Pascal. **Ódio à Música**. Traduzido por SCHERER, Ana Maria, Rio de Janeiro; Rocco, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Edusp - São Paulo, 2008.

STANISLAVSKY, Constantin. **A criação de um papel**. Traduzido por LIMA, Pontes de Paula, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

STRAVINSKY, Igor. **An Autobiography**. The Norton Library, Nova York, 1962

VALÉRY, Paul. **A Alma e a Dança e outros diálogos**. Traduzido por COELHO, Marcelo. Imago, Rio de Janeiro, 2005.

WILLIAMS, Robin. **Design para quem não é designer**. Traduzido por GILLON, Laura Karin. Ed. Callis, 2008.

## TESES E DISSERTAÇÕES

CAVRELL, Holly. **Dando corpo à História**. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012, Tese de Doutorado em Artes.

GATTI, Daniela. **Sade na dança: Um processo artístico em redes de saberes**. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010, Tese de Doutorado em Artes.

LAZZARATTO, Marcelo. ***O Campo de visão: exercício e linguagem cênica***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Dissertação de Mestrado em Artes.

MEDINA, Vivian, ***O Corpo Conectado. A poética do in(di)visível na construção da dramaturgia corporal***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011, Dissertação de Mestrado em Artes.

OKAMOTO, Eduardo. ***O ator-montador***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004, Dissertação de Mestrado em Artes.

\_\_\_\_\_. ***Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009, Tese de Doutorado em Artes.

PEREIRA, Sayonara. ***Rastros do Tanztheater no processo criativo de ESBOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007, Tese de Doutorado em Artes.

SIQUEIRA, Adilson. ***BUSCA E RETOMADA: Um processo de treinamento para a construção de personagem pelo ator-dançarino***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2000, Dissertação de Mestrado em Artes.

## ARTIGOS E PALESTRAS

ARAÚJO, Antônio. ***O processo colaborativo no Teatro da Vertigem***. In.: Revista Sala Preta. ECA/USP; São Paulo, 2006.

BAXMAN, I. ***Dance as Language and Utopia in the Noisy 20s'***. *Dance Magazine*, 1979. *apud* GOMES, Simone. ***A teoria da diversidade na obra de Rudolf Laban, artista olímpico***. Rio de Janeiro / Barcelona, Centre d'Estudis

Olímpics UAB, Ministerio de Educación y Ciencia – España / CAPES, 2006-2007. Disponível em < <http://olympicstudies.uab.es/brasil/pdf/88.pdf>> Acesso em 20 de janeiro 2012

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. ***Entre materialidades e sentidos: a sala de aula como evento performático***. EIAP – Encontro Internacional de Antropologia e Performance, São Paulo, 2011. Disponível em <<http://eiap2011.wordpress.com/>> Acesso em 20 janeiro 2012.

FERNANDES, Ciane. ***MEXENDO AS CADEIRAS: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo?***; Departamento de Difusão Cultural - PROREXT-UFRGS - Pós Graduação em Filosofia - IFCH – UFRGS- Mal-estar na Cultura /Abril-Novembro 2010. Disponível em < <http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arquivo/Ciane%20Mexendo%20as%20cadeiras.pdf>> Acesso em 20 janeiro 2012.

GOMES, Simone. ***A teoria da diversidade na obra de Rudolf Laban, artista olímpico***. Rio de Janeiro / Barcelona, Centre d'Estudis Olímpics UAB, Ministerio de Educación y Ciencia – España / CAPES, 2006-2007. Disponível em < <http://olympicstudies.uab.es/brasil/pdf/88.pdf>> Acesso 20 janeiro 2012.

HARADA, Ricardo Godoy. ***A Arte segundo James Joyce: sobre a teoria estética em "Retrato do Artista Quando Jovem"***. Palestra proferida ao Grupo de Investigações da Cena Híbrida. 14 p (texto digitado). 2010.

KLEIST, Heinrich Von. ***Sobre o teatro de marionetas***. Traduzido para o português por PEREIRA, José Filipe. Título original: *Über das Marionettentheater*. ACTO - Instituto de Arte Dramática; Portugal, 1998. Disponível em: < <http://www.acto.com.pt/acto/pdf/asmarionetas.pdf> >. Acesso em: 15 agosto 2012.

## PARTITURA

STRAVINSKY, Igor; RAMUZ, C. F.; e CAREWE John (ed.). ***Histoire du Soldat***; Chester Music, Londres 1987. *Violino, Contrabaixo, Trompete, Clarinete, Fagote, Trombone, Percussão e Leitor.*

## VIDEOGRAFIA

***Ansichten über die Liebe die Macht und den Tod***: der Choreograph Kurt Jooss (1901-1979) – Produção: Inter Naciones, 1985

***Meyerhold's Theatre and biomechanics***. / a film by the Mime Centrum Berlim, in collaboration with Gennadi Bogdanov; Conceito e texto, Jörg Bochov, Mime Centrum Berlim, 1999.

***Modern Times***. Direção, Produção e Atuação: Charlie Chaplin 1936

## INTERNET

***O Conceito de Suíte***. *Know.net* [on line] [acesso 13 maio 2012] Disponível em <<http://www.know.net/arteseletras/musica/suite.htm>>

MACHADO, Afonso. ***O construtivismo russo – Parte I: Contexto histórico***. In *Negativo online* [on-line] 2007; [acesso 15 janeiro 2012] Disponível em: <[www.negativoonline.com/artigosanteriores.aspx?id=182](http://www.negativoonline.com/artigosanteriores.aspx?id=182)>

*Aristofania* [on line] [acesso 23 outubro 2011] Disponível em: <<http://aristofonia.opsblog.org/2010/09/03/igor-stravinsky-a-historia-do-soldado/>>

## IMAGEM

Rudnitsky, *Meyerhold the Director* p.15 ISBN 0882333135 [on line] [acesso 10 julho 2012] Disponível em <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meyerhold\\_reads\\_Chekhov's\\_The\\_Seagull\\_in\\_1898.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Meyerhold_reads_Chekhov's_The_Seagull_in_1898.jpg)>

*Laban Guild for movement and dance.* [on line] [acesso 11 julho 2012] <<http://www.labanguild.f9.co.uk/aboutUs.html>>

*Rachel Strauss.* Kurt Jooss: Foto: Guido Mangold. . [on line] [acesso 11 julho 2012] Disponível em <<http://rachelstraus.com/2011/08/kurt-jooss-the-founding-father-of-tanztheater/>>

*Singh, Alexandre.* *A production in progress: an ongoing installation, multiple encounters or 'Causeries,' rehearsals and a play.* The Humans [on line] [acesso 11 julho 2012] Disponível em <<http://the-humans.tumblr.com/post/24116252983>>

*A life less examined* [on line] 18 fevereiro 2007 [acesso 11 julho 2012] <[http://alifelessexamined.blogspot.com.br/2007\\_02\\_18\\_archive.html](http://alifelessexamined.blogspot.com.br/2007_02_18_archive.html)>

*Beyond the notes* [on line] [acesso 11 julho 2012] Disponível em: <[http://www.beyondthenotes.org/blog/wp-content/uploads/2012/02/094\\_dorisnewdance.jpg](http://www.beyondthenotes.org/blog/wp-content/uploads/2012/02/094_dorisnewdance.jpg)>

# BIBLIOGRAFIA<sup>93</sup>

---

## LIVROS

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. Routledge, Nova York, NY – EUA. 2009.

CYPRIANO, Fabiano e ABEELE, Maarten V. **Pina Bausch**; São Paulo; Cosac Naify; 2005.

DAMÁSIO, Antonio. **O Sentimento de Si**; Publicações Europa-America; Mira-Sintra, 1999.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**; São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pina Bausch e o Wuppertal Dançateatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

LABAN R. e LAWRENCE, F. C. **Effort. Economy of Human Movement. Estover, Plymouth**: Macdonald & Evans, 1974.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoria Teatral**. Editorial Fundamentos. Traduzido para o espanhol por BARRENO, Agustín. Madrid, 1986.

\_\_\_\_\_. **Meyerhold on Theatre**. Traduzido para o inglês por BRAUN, Edward. Methuen Drama; Berkshire, 1998

MOMMENSOHN M. e PETRELLA, P. **Reflexões sobre Rudolf Laban: o mestre do movimento**, Ed Summus, São Paulo, 2006.

---

<sup>93</sup> Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

PICON-VALLIN, Beatrice. ***A arte do teatro - entre tradição e vanguarda; Meyerhold e a cena contemporânea***. SAADI, Fátima, org. Traduzido por FARES, Cláudia, VAUDOISE, Denise SAADI, Fátima. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006

SANCHEZ MARTINEZ, José Antonio. ***Dramaturgias de la imagen***. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1994.

STRAVINSKY, Igor. ***Cronicas de mi vida***. Tradução para o espanhol: Guillermo de Torre. Ed. SUR, Buenos Aires, 1935

TOORN, Pieter C. Van Den. ***The music of Igor Stravinsky***. Yale University Press, 1938

WALTER, Suzanne K. ***The Dance of Death; Kurt Jooss and the Weimer years***. Routledge, 1994

## TESES E DISSERTAÇÕES

BANOV, Luiza. ***Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços***; Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011, Dissertação de Mestrado em Artes.

CORDEIRO, Analívia. ***Nota-Ana: Uma notação trajetória dos movimentos do corpo humano***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1996. Dissertação de Mestrado em Multimeios.

GATTI, Daniela. ***Sade na dança: Um processo artístico em redes de saberes***. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010, Tese de Doutorado em Artes.

CABRERA, Theda. ***Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz***. Campinas,

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004, Dissertação de Mestrado em Artes.

SANTOS, Ana Paula Costa. ***O Contributo Da Dança No Desenvolvimento Da Coordenação Das Crianças E Jovens.*** Porto, Universidade do Porto, 1997, Dissertação de Mestrado em em Ciência do Desporto na área de especialização Desporto para Crianças e Jovens.

## ARTIGOS

BANOV, Luiza. R. F. ***Dança Teatral: Origens e percepções.*** In VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas 2010

CALDEIRA, Solange. ***Corpo: Expressão estética no Tanztheater de Pina Bausch.*** Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

DELEUZE, Gilles. ***O Ato de Criação.*** Tradução de MACEDO, José Marcos de. Palestra de 1987, Folha de São Paulo, 27/06/1999.

FERNANDES, Ciane. ***Transgressões em Harmonia: Contribuições à Dança-Teatro de Laban.*** In LOGOS, Comunicação & Universidade. Rio de Janeiro: PPGS/FCS/UERJ, Ano 10, n.18, 1/2003: 55-75.

STARO, P. ***O registro do elemento tempo no Sistema Laban de Notação.*** European Seminar on Kinetography, 1994

SUSAN, A. ***A movement's man: Rudolf Laban.*** In: Dance Magazine, 1979



## INTERNET

Centro de Formação da Associação Educativa para o Desenvolvimento da Criatividade, Campo Grande, Lisboa In *Música com História* [on line] [acesso 23 outubro 2011] Disponível em: <<http://musicacomhistoria.blogspot.com/>>

*Classical TV* [on-line] – [acesso 23 novembro 2011] Disponível em: <[classicaltv.com/v1102/dance/stravinsky-the-soldiers-tale](http://classicaltv.com/v1102/dance/stravinsky-the-soldiers-tale)>

*Contemporary-dance.org* [on line] [acesso 24 março 2012] Disponível em: <<http://www.contemporary-dance.org/>>

*Doris Humphrey Society* [on line] [acesso 24 março 2012] Disponível em: <<http://www.dorishumphrey.org/>>

*Grupo Tempo* [on line] – [acesso 09 julho 2012]. Disponível em: <[www.grupotempo.com.br](http://www.grupotempo.com.br)>

HASKELL, Arnold. **Interview with Michael Fokine**. Orion Publishing Group, In: *In the name of Auguste Vestris* [on line] 2005. [acesso 28 março 2012] Disponível em: <<http://auguste.vestris.free.fr/Interviews/Fokine.html>>

KRIEG, Joann. **Whitman and Modern Dance**. *Walt Whitman Quarterly Review* 24 (Spring 2007), 208-216. University of Iowa, [on line] 2007. [acesso 23 junho 2012] Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1829&context=wwqr>>

JACOBS, Cheis. **Vsevolod Emilievich Meyerhold 1874 – 1940**. In *Stage Sense* [on-line]; [acesso 15 janeiro 2012] – Disponível em: <[www.stagesense.com/biomechanics/vsevolod.php](http://www.stagesense.com/biomechanics/vsevolod.php)>

PRICKETT, Stacey. **From Workers' Dance to New Dance**. In.: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 7, No. 1, Dance History Issue (Spring 1989), pp. 47-64. Edinburgh University Press. [on line] 1989. [acesso 23 junho 2012] Disponível em:

<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1290578?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699136053407>>

ROCHA, Medeira, **Unidade 3, Princípios do Design** In *Medeira da Rocha Jornalismo Online* [on line] [acesso em 08 abril 2012] Disponível em: <[http://meiradarocha.jor.br/news/wp-content/uploads/2007/06/3\\_principios.pdf](http://meiradarocha.jor.br/news/wp-content/uploads/2007/06/3_principios.pdf)>

TODESCO, Francesca In *Espaço de Dança Ruth Rachou* [on line] [acesso 24 março 2012] Disponível em: <<http://www.ruthrachou.com.br/isadora.html>>

TOLENTINO, Cristina. **Os Pioneiros da Dramaturgia Centrada no Ator**. In *Caleidoscópio Portal Cultural* [on line] 2010 [acesso 17 outubro 2011] Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/contemporaneo/os-pioneiros-da-dramaturgia-centrada-no-ator.html>>

# APÊNDICE

---

## Timeu, Laban e Jooss

Em 'Timeu', Platão parte da noção de Demiurgo, que seria a inteligência ordenadora do Universo. Dos criadores do Universo, este seria um artesão das coisas 'inferiores' do mundo material; aquele que cria, contempla e constrói. Uma vez em que no mundo nada se transforma sem uma causa, a causa da existência do Universo seria o Demiurgo que, ao espelhar-se no mundo perene, cria o mundo material. Ou seja, contempla e produz, e tem nele a teoria e prática inseparáveis. Timeu, em seu discurso, descreve a substância como a falta de homogeneidade e equilíbrio, em que os quatro elementos da natureza (terra, ar, água e fogo) que não contém forma, vivem misturados e em constante movimento. No entanto, a obra do Demiurgo é trazer a desordem dos elementos à ordem, e organizar as substâncias a partir de formas e proporções. Então, criou o mundo a partir do equilíbrio dos quatro elementos (a princípio eram dois: terra e fogo, mas nada se organiza sem uma terceira, que os conecta: a água. Aqui se compreende o triângulo como a base necessária para que exista uma forma. No entanto, era preciso um quarto elemento, o ar, para que o mundo fosse tridimensional, sólido, e não uma superfície plana). A primeira forma então é criada, do Globo Terrestre, redonda, por ser onimórfica, onde todas as outras formas se encaixem nela, e com movimento circular, que é uniforme e mais apropriado à alma e à inteligência. Dessa forma cria a alma do mundo, no meio do corpo do mundo, que se propaga por todas as direções. Como foi então criado perfeito, autossuficiente e inteligente, o mundo é um Deus.

Timeu faz algumas conjecturas sobre a composição dos quatro elementos constituintes do Universo. Ele os conecta cada um a um sólido Platônico<sup>94</sup>: o elemento da Terra é o cubo (hexaedro), da Água, o Icosaedro, do Fogo o

---

<sup>94</sup> Sólidos Platônicos são os polígonos regulares convexos

Tetraedro, e do ar o Octaedro. Cada elemento foi associado intuitivamente com seu polígono: o fogo afeta a pele como se fosse afiado e pontiagudo, como o Tetraedro; o ar é feito de octaedros minúsculos, que mal pode-se senti-los; a água é o icosaedro, porque seu formato deslizaria das mãos, como se fosse feita de pequenas bolinhas; e a terra é atribuída ao cubo pelo contraste com a água: um sólido não esférico. Cada uma dessas formas geométricas é composta por faces triangulares de 30-60-90°, ou 45-45-90°, e cada face de qualquer uma das formas pode ser quebrada em triângulos retos, isósceles ou escalenos, que são capazes de ser reunidas e formar toda a matéria física do Universo, inclusive as capacidades de interações entre os elementos, como a capacidade da água apagar o fogo, por exemplo, seria pela relação entre a forma e o tamanho dos triângulos envolvidos nas relações. O quinto elemento seria o Dodecaedro, cujas faces não são triangulares, e seu formato se assemelha a um globo e ,por isso ,representa o Universo como um todo.

Dentro ainda do Timeu, o estudo da relação das formas com os elementos desenvolve-se para a anatomia, alma, percepção e a migração da alma<sup>95</sup>. O trabalho estende-se nas inter-relações entre todas as formas de vida. Laban , ao percebê-las, certamente poderia buscar nelas alguma pista sobre as leis básicas do movimento corporal. A partir desta investigação da obra de Platão em que se relaciona universalmente *forma*, *alma*, e *totalidade*, tanto Laban quanto Jooss percebem a necessidade de retrabalhar o corpo nesta relação entre micro e macro cosmo. Assim vez o corpo seria trabalhado como um todo, pois

*“as diferentes partes de um mecanismo complexo executam diferentes funções, mas o uso do corpo inteiro pode obviamente resultar em um significado mais expressivo quando usado em sua totalidade” (COTON, 1946, 30).*

---

<sup>95</sup> A alma seria composta por três partes: o ser, o Mesmo e o Outro, e sua migração seria como uma reencarnação que, por ser mais velha que o corpo, o governaria, assim como todas as coisas mais velhas teriam o direito de governar as mais novas, e o corpo como é de partes divisíveis, a alma, teria a capacidade de habitar e governar mais de um corpo. O conceito desenvolve-se na obra Timeu (PLATÃO, 2011, 109), que não convém explorar para a presente dissertação.

O treinamento e a criação da dança clássica anterior a Jooss e Laban não contemplavam um trabalho do corpo como um todo.

Platão chega a um número limitado de formas as quais ele conclui serem as formas das unidades que abrangem os quatro elementos da natureza. A forma fundamental e que ocorre em todo o tipo de natureza inorgânica é o triângulo, assim como este, desde o primórdio dos tempos, condiciona todo conceito em que a noção de proporção se manifestava. Assim se estende o raciocínio para a proporção do espaço cênico e Laban, ao desenvolver a Corêutica, aplica esses conceitos de forma à anatomia humana, e sua relação com o espaço:

*‘Todas as tensões em que o corpo humano pode se sujeitar em relação ao máximo de espaço que pode ocupar parecem ser a quantidade fixa e definida de relações proporcionais.’ (COTON, 1946; p31)*

Seus estudos, entre tentativas e erros, o demonstraram que sua hipótese estava certa e a forma em que se relacionam harmoniosamente todas as possibilidades de movimento dos *membros, cabeça e torso* é o icosaedro – formado por vinte triângulos equiláteros e trinta lados iguais.



### Considerações sobre a trilha musical de “o soldado”

#### **Fernando Seiji Sagawa**

As considerações a seguir têm o intuito de oferecer um panorama sobre a concepção, composição e execução da trilha musical feita para a montagem cênica “O Soldado” (vinculada à dissertação de Mestrado “*A Composição e o Corpo Cênico: Um estudo de artes corporais para a composição de uma cena híbrida*” de Gustavo Valezi). Serão enumeradas e justificadas as técnicas de composição musical utilizadas porém não existe aqui a pretensão de descrever as suas aplicações e consequências para cada caso específico.

Partindo da proposta de uma montagem cênica híbrida em linguagens, decidiu-se por organizar a macroestrutura da trilha – em termos de temática e não de estrutura musical propriamente dita – da mesma maneira que as outras linguagens envolvidas o fizeram: uma dinâmica relação de forças entre três polos temáticos distintos. Responsáveis pelos conflitos da personagem principal (o Soldado), foram arbitrariamente nomeados como 1.) Militar, 2.) Passional/Sedução e 3.) Terra Natal/Lar. A partir dessa definição, construiu-se um mapa de toda a dramaturgia representando a “atração” que cada um desses núcleos exerce sobre o Soldado em cada momento da peça.

Desse momento do processo em diante, a preocupação em relação à trilha passou a ser quais materiais musicais poderiam ser extraídos (ou melhor relacionados) com esses três núcleos temáticos. Em um primeiro momento voltou-se para a obra de Stravinsky (*A História do Soldado*) e para como tais temas

foram abordados por ele. Notou-se de maneira evidente a presença de *afetos*<sup>96</sup> que se relacionavam diretamente a cada um dos polos temáticos. Em um primeiro exemplo temos a estrutura de pulsação de 2/4<sup>97</sup> da marcha bem como as rítmicas associadas a ela se relacionando de maneira funcional (impulsionando o Soldado a marchar) ao polo temático 1.) Militar. Mais adiante surge ainda o impulso rítmico e os contornos melódicos do tango reforçando a dúbia influência do polo 2.) Sedução/Passional sobre o Soldado (através da construção histórica popular que associa essa música/dança à volúpia e a própria sedução). Dentre outros exemplos possíveis, os dois acima retratam como Stravinsky buscou nesses *afetos* material musical para se relacionar de maneira direta aos polos temáticos da peça. Tal tipo de relação foi amplamente utilizado na composição da trilha de “O Soldado” já que constitui ferramenta poderosa para reforçar a relação entre elementos da cena com os polos temáticos ou até mesmo para representar os próprios polos quando esses não estão em cena.

No entanto, a partir do momento em que se decidiu usar as vivências dos próprios atores envolvidos como fonte de elementos sonoros, o uso dos *afetos* se deu de maneira um tanto diferente da de Stravinsky. Surgiram coleções de elementos sonoros (em sua maioria “não-musicais”) que praticamente descreviam “paisagens sonoras” referentes aos polos temáticos em questão. A partir desse momento estabeleceu-se o uso dos *afetos* de maneira não mais “literal”, como feito por Stravinsky, mas sim a partir do uso de elementos dessas paisagens sonoras imaginárias como material musical. De maneira prática, a transformação de tais elementos sonoros em material musical se deu de forma mais ou menos livre, porém sempre levou em consideração uma prerrogativa básica: o não uso do sistema tonal. Aqui essa escolha é facilmente justificável já que nesse ponto do

---

<sup>96</sup> Afeto aqui é utilizado com sentido semelhante ao da *Doutrina dos Afetos*, teoria da estética musical amplamente aceita pelos músicos do período barroco e que afirma existir relação entre as emoções sentidas pelos ouvintes e os recursos técnicos musicais utilizados na composição de determinada obra.

<sup>97</sup> Lê-se “dois por quatro”; fórmula de compasso binário simples, isto é, organização do tempo musical de dois em dois pulsos de mesmo tamanho.



processo já não existia mais a intenção de fazer uso dos *afetos* de maneira “literal” e o uso do sistema tonal acarretaria em um risco constante nesse sentido.

Do ponto de vista estrutural intervalar (distancia entre notas musicais), os materiais musicais foram formados a partir de conjuntos de 4 ou mais intervalos e se diferenciaram pelo uso desigual de cada um desses intervalos. Por exemplo, em um determinado material musical estão presentes intervalos de segundas/sétimas e terças/sextas maiores e menores sendo que sua característica principal (já que eventualmente surgiram matérias com o mesmo conjunto de intervalos) é a presença em maior número dos intervalos de terças/sextas.

Na perspectiva da construção rítmica, a maioria dos materiais apresenta pequenas células rítmicas características que se desenvolvem através de repetições concatenadas que com frequência apresentam variações, expansões ou reduções não regulares. Esse tipo de estrutura possibilitou a fácil manipulação do tamanho das sessões musicais o que posteriormente facilitou o encaixe dessas com o tempo das cenas.

A escolha da instrumentação se deu através de uma livre associação entre os aspectos físicos dos músicos e seus instrumentos com um dos polos temáticos da dramaturgia, o militarismo. Para cada uma das músicas ou fragmentos musicais foram escolhidos conjuntos (em sua maioria quartetos) de instrumentos repetidos em alusão a padronização dos soldados através de suas roupas, armas e corpos treinados.

Por fim, vale salientar a presença de uma música presente na trilha que não respeita os preceitos colocados acima em relação à estrutura intervalar, estrutura rítmica e instrumentação. A música escrita para a cena em que o Soldado faz um *pás-de-deux* com a princesa apresenta estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas comuns a música do século XIX e a instrumentação aparece com um duo de clarineta e saxofone. A ideia aqui é criar uma atmosfera mais “confortável” para o ouvinte e impulsiona-lo a compartilhar da felicidade ingênua do Soldado ludibriado.

## ANEXO N° 2

### Considerações sobre a composição da iluminação

#### **Carolina Soares Mota**

Meu trabalho com Gustavo Valezi começou quando consegui por um edital uma bolsa de estudos (Sexta edição do Projeto Seminaluz) para realizar uma pesquisa em Iluminação Cênica. No meu projeto, aprovado pelo edital, eu pretendia criar a luz para um trabalho de um grupo de Dança que trabalhasse a relação entre a mesma e o teatro. A pesquisa seria da busca por uma iluminação que trouxesse um discurso, não aleatória, e que enfatizasse momentos escolhidos por mim. Outra vontade dentro da proposta era de utilizar outros materiais além dos convencionais para trabalhar com luz.

A pesquisa foi realizada entre dezembro de 2011 e março de 2012, com reuniões mensais com o orientador para uma orientação mais direta sobre o assunto. O orientador foi Alexandre Galvão, iluminador muito bem conceituado na área e que foi de fundamental importância para o trabalho.

No primeiro encontro conversamos amplamente sobre conceitos de iluminação e a tarefa para o próximo encontro era definir o trabalho a ser iluminado: efetuar um estudo de aproximação com o material escolhido, e descobrir os caminhos a seguir pela definição de imagens, cores, momentos dentro do texto para a iluminação. Ali iniciara o começo do pensamento da luz dentro do trabalho. Escolhi *O Soldado* por me interessar pelo tema e pela história e por me interessar na busca dos atores pelas relações entre as linguagens expressivas.

Recebi o roteiro e dois textos nos quais Valezi escrevia sobre o trabalho e a partir deles fui desenvolvendo as ideias. Comecei buscando informações sobre a obra, autor, ouvindo a música, assistindo outras montagens (cênicas e animações)

do mesmo texto, depois disso, busquei imagens que se relacionavam com o que tinha lido.

Dividi o texto em algumas partes, pensando em imagens: o começo, quando o Soldado está descansando e encontra o Diabo, a chegada do Soldado à sua cidade, o enriquecimento do soldado, a batalha do Soldado com o Diabo, a conquista da Princesa e a volta do Diabo.

Desta maneira, elaborei algumas propostas para as cenas, entre elas a construção de uma marcação no chão que remetesse à ideia de encruzilhada, a qual percebi que os atores tentavam construir corporalmente. Sugeri que este signo poderia ser mais claro a partir da marcação deste cruzamento de caminhos no espaço físico do palco.

No segundo encontro, Alexandre Galvão me sugeriu algumas imagens com as quais eu poderia me inspirar e trabalhar. Uma delas foi *As tentações de Santo Antônio*, de Hieronymous Bosch. Esta imagem me trouxe o universo das tentações do diabo, muito presentes no libreto, e me inspirou na escolha das cores a serem trabalhadas, as quais eu já havia planejado, mas que pela influência da imagem, as defini.

Depois do segundo encontro, me reuni com a Marina e o Gustavo e a partir de então, ensaiamos durante um mês no Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP com a iluminação, o que foi fundamental para a construção de um trabalho integrado entre as linguagens artísticas. Nos ensaios, eu testava ângulos, cores, equipamentos, mudando algum detalhe em cada um deles. Ao mesmo tempo em que testava, tirava fotos para ver como resultavam as imagens da apresentação (Alexandre, no primeiro encontro, me disse que iluminação é a arte de produzir uma imagem, mostrando, escondendo, dando enfoque a detalhes, entre outros). As fotos serviram para escolher cores que funcionavam com o trabalho e em uma delas percebi uma sombra produzida no “ciclorama” que podia ser fundamental para o trabalho: dois equipamentos em diagonal que, por causa da distância dos atores dos mesmos, produzia sombras de tamanhos diferentes, o

que gerava mais claramente o signo das disputas de poder entre o soldado e o diabo.

No terceiro encontro com Alexandre, discuti a ideia das sombras e maneiras de utilizá-la somente quando necessário, paulatinamente, para que quando ela surgisse, pudesse ser enfatizada, a partir da articulação entre os momentos em que aparece e os que não aparece no decorrer do exercício cênico. Assim, a sombra seria um elemento forte em cena, que colaborasse com a construção dos signos e da dramaturgia, e não um elemento aleatório. Discutimos também a ideia das cores, fizemos testes com os equipamentos voltados para os cubos de madeira - até então essa era a ideia de cenário para a peça, que depois foi retirada. Galvão sugeriu que eu buscasse misturar cores, utilizando-me delas para detalhar o cenário, visto que este não era muito grande e com a luz podíamos criar imagens espaciais e intensificar o cenário. Uma ideia muito interessante que apareceu destes testes foi colocar pouquíssima luz vermelha no chão em uma cena onde apenas as pernas do diabo aparecem em cena.

Com as alterações no trabalho, propostas por Andreas Simma, o trabalho tinha sido bastante modificado. Apesar dessas alterações, não foi difícil adaptar a iluminação, pois a base de todo o trabalho tinha sido construída em conjunto com as outras linguagens expressivas. Algumas ideias tinham sido incluídas, como o Diabo controlando “magicamente” a iluminação, fazendo da encenação um ato do Diabo. Delas construí diferentes propostas para a iluminação, utilizando-me de cores e equipamentos diferentes para uma das cenas em que o ator fica parado no mesmo lugar, para que a iluminação refletisse as transformações dos seus estados emocionais ao longo do tempo.

O quarto e último encontro em Ipatinga-MG foi para realizar a montagem da iluminação, os últimos testes, ensaios e por fim apresentar o exercício cênico. Uma vez que os atores estavam mais atentos em relação ao uso da iluminação como linguagem cênica, sugeriram uma cena pautada na composição de imagens a partir do efeito de luzes negras. Foram nestes últimos testes em que eu pude concretizar esta ideia: construímos um circuito de seis luzes negras ao redor do

palco, cada uma posicionada com um anteparo feito de papel de alumínio, atrás de cada lâmpada, ampliando assim o alcance do reflexo da luz, o que foi fundamental para conseguirmos deixar o palco completamente apagado, com os atores aparecendo apenas por este efeito de luz. O ensaio final e a apresentação com a presença de Alexandre Galvão foram fundamentais para que eu percebesse alguns detalhes na operação da luz que colaboravam com os objetivos da obra, e com a principal função da luz: deixar o palco iluminado para a peça ser vista, criar ênfases nos espaços e os tempos que julgávamos favoráveis à cena, criando as imagens desejadas, controladas pelos desenhos e pelo controle das intensidades das luzes.

Este trabalho foi muito importante para o meu aprendizado em iluminação, seja na montagem, na criação ou execução da mesma. A possibilidade de ter um profissional que orienta o trabalho, discute a partir de suas ideias e compartilha toda a sua vivência dentro do ramo foi fundamental para esta criação. A troca com os atores e a abertura para um trabalho integrado, possibilitou o grande diálogo entre as linguagens expressivas na construção da peça.

## Considerações sobre o treinamento musical e a adaptação do texto

### **Leonardo dos Santos Matricardi**

Teço aqui algumas breves considerações a respeito do meu envolvimento com o projeto cênico *O soldado*, que se deu através de duas principais atividades - o treinamento musical para os atores e a adaptação do texto. Optei por priorizar a descrição da metodologia dessas atividades e de suas conseqüentes aplicações por acreditar que seja o mais interessante a essa dissertação de mestrado. Porém, não deixo de apontar detalhes relevantes do processo, pontuar reflexões ou mesmo direcionar algumas críticas, quando forem pertinentes. Seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos, começo descrevendo o treinamento musical ministrado aos dois atores envolvidos no espetáculo, entre os meses de março e junho de 2011.

Esse treinamento surgiu como uma proposta de inserir elementos musicais dentro da cena através do corpo dos atores. Além disso, também havia a vontade de estabelecer uma relação mais orgânica entre eles e a trilha sonora do espetáculo. O trabalho, então, incorporou duas vertentes de atividades: a preparação vocal/rítmica e as sessões de audição. Na primeira vertente, os atores passaram por um treinamento técnico focado na percussão corporal e na projeção vocal, por meio de jogos com sequências de frases percussivo-vocais em graus de tamanho e complexidade. Esse trabalho técnico pautou-se pela busca da qualidade e naturalidade musicais através da rotina de estudos da mecânica de execução e da repetição dos movimentos. Com isso, foi possível extrair musicalidade dos envolvidos e organizá-la de maneira consciente em seus corpos.

Na segunda vertente de atividades os atores analisaram um repertório musical composto de canções trazidas por eles e que carregavam elementos que

lhes eram simpáticos. A partir daí, realizaram sessões de apreciação estética e de análise estrutural das canções, com a atenção voltada para a identificação dos padrões rítmicos, da textura e da forma. Em seguida, os atores elaboraram uma partitura descritiva com a finalidade de registrar e sistematizar as sessões das músicas, as repetições, trechos de transição, clímax etc. Por fim, exigiu-se que elementos da prática de percussão corporal trabalhados na primeira vertente fossem sobrepostos a uma das canções, escolhida por eles, e funcionando como um acompanhamento para ela. Tais exercícios estimularam a audição criteriosa e analítica dos envolvidos e serviram como ponte estratégica para uma relação mais orgânica entre eles e o repertório.

Um terceiro momento do treinamento veio para aproximar as duas vertentes que, até então, coexistiam paralelas e separadas. Os atores confeccionaram cenas com a proposta de unir três pontos distintos: 1 – a narrativa corporal da cena; 2 - a estrutura musical da canção escolhida por eles; 3 - os elementos de percussão corporal utilizados para acompanhar a canção. Cada ator foi responsável por descobrir a dramaturgia presente em sua música, construir a cena a partir dessa dramaturgia e, ao mesmo tempo, utilizar a própria música e o acompanhamento de percussão corporal como elementos cênicos. As cenas foram ensaiadas, dirigidas e filmadas. Vale a pena comentar que o registro em vídeo tornou-se um recurso pedagógico muito forte dentro do trabalho e também foi utilizado em outros momentos.

Creio que o treinamento mostrou-se bastante eficaz em sua proposta e atingiu boa parte de seus objetivos. Pessoalmente, como observador e direcionador das atividades, afirmo que o grande crescimento dos atores se deu no despertar de consciência para os elementos musicais básicos, reforçados pela vivência prática. Tal processo gerou uma mudança de olhar que foi acompanhada por uma mudança de atitude, identificável no aumento de interesse dos atores pelo repertório trabalhado e por suas iniciativas de livre-apropriação e experimentação do material musical. Em contrapartida, os exercícios de execução técnica não evoluíram com tanta solidez, em grande parte por causa da

necessidade de um trabalho em longo prazo e de rotinas mais intensas de exercícios. Mesmo assim, acredito que o treinamento tenha agregado vivências proveitosas para o processo de montagem do espetáculo.

A adaptação do texto da peça teve início em 2012, com uma pesquisa detalhada de todo o material que se pôde encontrar a respeito da obra. Muito foi publicado sobre “A História do Soldado” de Igor Stravinsky - uma das grandes referências da música erudita do século XX. Porém, quase nada falava sobre o texto de Charles-Ferdinand Ramuz. As pesquisas revelaram alguns poucos materiais que puderam ser utilizados para a adaptação do texto. Dois deles assumiram posição de destaque nas influências para o trabalho. O primeiro foi o vídeo de uma execução da obra original, narrada na língua francesa e regida pelo maestro argentino Daniel Barenboim – a belíssima interpretação do narrador contribuiu muito para o entendimento da dramaticidade e do caráter poético de alguns trechos da obra. O segundo foi um pequeno texto que revelou as inúmeras semelhanças existentes entre o enredo criado por Ramuz e a história do personagem da mitologia grega conhecido como Orfeo – tal constatação abriu um novo caminho de possibilidades e inspirações para a adaptação.

Como a ideia do espetáculo previa uma “adaptação” e não uma “tradução” do texto, senti-me confortável para buscar outras referências acerca do tema da luta entre o homem e o diabo. Inevitavelmente, duas grandes obras da literatura mundial também ganharam espaço dentro das influências: o poema trágico “Fausto”, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe e o romance épico “Grande Sertão Veredas”, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa. Além disso, as próprias versões e adaptações já existentes em português serviram de guia e termômetro para o teor do texto. Por fim, o professor de francês Rémy Hérissé e a atriz Maíra Hérissé também participaram do processo de adaptação e contribuíram muito para a qualidade do texto.

Por fim, além das pesquisas de material criativo e de referências literárias, houve ainda um esforço em inserir o texto no conceito de hibridismo assumido pelas outras partes que compunham o espetáculo – encenação, trilha sonora e



iluminação. Cada uma delas cumpriu sua função e contribuiu para a composição de uma cena híbrida, mas também aplicou o conceito de hibridismo em seu próprio processo de criação individual. No caso do texto, isso partiu da junção entre verso e prosa. A ideia surgiu justamente da interferência produzida pelo texto original em francês, inteiramente rimado, em comparação com as versões existentes em português, que não seguem estruturas regulares de rimas. A união dessas duas formas de escrever imprimiu um novo colorido ao texto e dialogou de maneira bastante interessante com o trabalho de encenação dos atores. Esses, portanto, foram os caminhos que nortearam o processo de adaptação do texto e que conduziram a um resultado bastante satisfatório em boa parte de suas pretensões artísticas.