

MUSICALIDADE CÊNICA  
OU CENICIDADE  
MUSICAL

RESUMO



*Musicalidade cênica, ou cenicidade musical, como aqui apresentada, se referencia nas relações entre parâmetros acústicos e os demais componentes sintáticos da linguagem da encenação, a partir dos fundamentos da Rítmica, das proposições da vanguarda artística e dos primeiros encenadores do século XX. A proposição converge para a percepção da vocalidade no eixo da articulação de que música é movimento e movimento é música.*

*Palavras-chave:  
Musicalidade. Cenicidade. Encenação.*

## “Musicalidade cênica ou cenicidade musical”

CARLOS ALBERTO SILVA<sup>1</sup>

---

---

<sup>1</sup> Carlos Alberto Silva  
Instituição a que está vinculado:  
ECA/USP  
Titulação: Doutorado  
E-mail para contato: carlos.car-  
lossilva.2000@gmail.com

Quais os laços entre aspectos da linguagem da encenação e de um princípio formativo que se fundamenta em conteúdos musicais, em especial no que diz respeito à formação e atuação dos profissionais da cena?

Para assuntar como é tecida essa teia, é preciso resgatar o surgimento e a constituição da função do encenador. Outro fio tecido é *A Rítmica* de Émile Jaques-Dalcroze<sup>2</sup> (1865-1950), seu criador, precursor e formulador.

Um canal superficial de contato evidente entre os dois universos refere-se à assimilação de elementos musicais a serem articulados cena

---

<sup>2</sup> Nasceu em Viena, onde viveu até os 10 anos. Filho de pai suíço e mãe teuto-suíça. Em Genebra frequentou a escola formal e o conservatório. Aos 18 anos foi estudar interpretação na Comédie Française, em Paris, e prosseguir com sua formação musical com Fauré e Delibes. Com 29 anos atuou como regente substituto no Théâtre des Nouveautés, na Argélia. A música étnica dessa região muito o impressionou, oferecendo preciosos estímulos. Mais tarde se estabelece em Viena para estudar na Academia de Música e Artes Cênicas, onde aperfeiçoa seus conhecimentos com Bruckner e Fuchs, entre outros. Dois anos depois, volta a Paris para completar seus estudos. Conhece o musicólogo e pianista suíço Mattis Lussy (1828-1910), o primeiro, segundo Dalcroze, a se ocupar das leis de expressão musical e do ritmo. Por meio de Lussy Dalcroze intensificou conhecimentos a respeito de aspectos ocultos e complexos do fenômeno musical, tomando consciência de que toda expressão musical tem um fundamento fisiológico. Em 1891 foi trabalhar no conservatório de Genebra, local em que, além de professor de história da música, de harmonia, de percepção e de solfejo, dedicou-se à composição. Reorganizou o curso de solfejo, fundamentando seu ponto de vista na expressividade e no movimento. Essa época marcou o início de suas pesquisas sobre as conexões entre a música e sua expressão coreográfica com base no fenômeno rítmico. A partir de 1902, seu método espalhou-se pelo mundo. Em 1906, acontece a publicação de seu primeiro livro, *Ginástica Rítmica*, em que registrou a epígrafe: “ordenar o movimento significa educar o espírito e a mente para o ritmo”. Constatou que a Rítmica mostra um efeito produtivo em processos pedagógicos.

por quem desenvolve processos teatrais. Essa perspectiva, entretanto, compromete abordagens mais amplas e profundas, uma vez que seu foco é o domínio técnico de informações e parâmetros musicais, cujo exemplo mais evidente são os *musicals*, onde elementos musicais estão marcadamente presentes. Este tipo de manifestação, porém, é uma forma muito específica e delimitada de composição cênica. Por isso, não vou considerar, notadamente, o caráter ôntico de acontecimentos teatrais, revelado nos entes múltiplos e concretos, mas a natureza ontológica que abrange um escopo mais amplo e fundante, retomando, num patamar mais modesto, temas presentes na origem da tragédia, conforme a exposição de Nietzsche (1972).

Dessa forma, o propósito do que será contemplado ultrapassa dilemas técnicos da formação e da criação nas artes da cena. O que é tomado como fundamento é a abordagem das relações mencionadas a partir do enfoque de gêneses de manifestações que, se não têm a mesma origem, têm ao menos a mesma essência. Daí a relevância em aproximar procedimentos e reflexões pertinentes à Rítmica e ao trabalho no âmbito teatral, que ultrapasse especificidades de gênero, forma e estilo.

Lembrando que a construção teatral já foi centrada na declamação estática de um texto, e a interpretação coreográfica dependeu, e não raro ainda depende, da competência em, apenas, reproduzir movimentos. Pontuamos a experiência de Adolphe Appia (apud BABLET, D.; BABLET, M-L., 1982, p. 27) sobre as aulas de Dalcroze em 1906:

*Os participantes esperavam uma quantidade de palestras e colóquios, ilustrados por exercícios dos alunos. Cada um acreditava que voltaria para casa conhecedor das condições de uso da ginástica rítmica. Muito longe disso, em cinco minutos Dalcroze nos fez entender que se deveria participar ativamente dos exercícios para apreender a grande experiência do que propunha. Todos se recusaram. Como? O entendimento não basta, o corpo todo tem que se ocupar? Deve-se experimentar esse estranho procedimento em si próprio? O momento foi cômico e sério ao mesmo tempo. Sério,*

*pois para a ginástica rítmica significa estar ou não estar. Cada um deveria indispensavelmente compreender que a ginástica rítmica é uma experiência pessoal, e não um “método”, um sistema.*

No âmbito da rotina artística, até então, participar ativamente e apreender a experiência do proposto não estavam na ordem do dia para a grande maioria.

A impressão inicial, surpreendente e indefinida, sugerida no caso narrado por Appia, parece ter se perpetuado no desenvolvimento da Rítmica. Para Ulrich Mahlert (2000) ela se presta a uma multiplicidade de empregos, mas também desconhece onde está seu centro. Isso a impede de desenvolver uma identidade convincente, embora seu potencial de aproveitamento seja notório e notável, isso faz com que muitas de suas ideias e práticas se tornem altamente eficazes em outros campos de atuação sem que sua proveniência seja conhecida, o que é causado por um tipo de uso diluidor, isto é, já após um primeiro contato, passa-se a empregar o que foi assimilado sem nenhuma restrição.

No entanto, para que os preceitos da Rítmica sejam praticados de forma consequente, é preciso esclarecer quais são suas possibilidades e ofertas específicas em relação a outros conteúdos. Desse modo, dada sua abrangência e verticalidade, prefiro a noção de “fenômeno acústico”, ao invés de expressões como “elementos”, “parâmetros” ou “dimensões musicais”.

Componentes sonoros figuram na linguagem teatral como pilares, ou melhor, como elementos expressivos fundadores e fundamentadores. Como dito, Nietzsche (1972) traça circunstâncias do nascedouro do teatro na civilização ocidental – a teogonia, a tragédia e a *Musiké* gregas – que se imbricam nos fundamentos teóricos e práticos do método de Dalcroze, para quem, não existiam diferentes “artes”, e dentre elas a música, na qual ele formava seus alunos, mas sim a “arte”. E mais, Dalcroze concebia o ser humano como totalidade. A definição platônica de ritmo (PLATÃO apud BARBA; SAVANESE, 1995) ratifica esse viés: ritmo é a emoção liberada em movimentos ordenados.

A Rítmica resgata uma necessidade espontânea e arquetípica da humanidade: a relação entre movimento musical e corporal como forma ancestral de expressão humana.

Para os hindus, o canto, a execução instrumental e a dança. Para os gregos, como atesta a significação das Musas, o canto e a dança, corroborada nas observações de Jaa Torrano (1981, p. 23): “Um verbo como *mélpomai* (‘cantar-dançar’), donde o nome *Melpoméne* para uma das Musas, indica o quanto era sentido pelos gregos antigos como uma unidade os atos de cantar e dançar, a voz e o gesto”.

Tudo som. Tudo cena. Sons para serem vistos; movimentos para serem ouvidos. Mais do que imanência, seriam uma única coisa: “música é movimento, e movimento é música”, afirma um dos axiomas da Rítmica, o que propõe que o vínculo ao campo teatral que se ocupa com articulações entre voz, música e encenação, é ainda mais instigante, uma vez que os materiais a serem trabalhados são os mesmos.

#### Movimentos pessoais.

Dos vários desdobramentos da Rítmica, foi na vertente como Princípio Formativo e Escola de Movimento que minhas inquietações reverberaram. Não obstante a “elementarização” dos aspectos musicais, assume e aprofunda noções que afirmam os fundamentos originais. Esse contato se deu no convívio com Amélie Hoellering, com quem eu inicii meu envolvimento no universo do método de Dalcroze. Fundadora, diretora e professora por cerca de 35 anos do Instituto Rhythmikon de Munique – primeiro e único instituto particular de formação em Rítmica na Alemanha e reconhecido oficialmente pelo Ministério da Educação e Cultura –, partilhou, direta ou indiretamente, da proximidade dos protagonistas da história da Rítmica.

Foi uma grata coincidência a oportunidade de me formar no último curso que Amélie, aos 72 anos, acompanharia. Embora tenha contribuído na construção de uma obra histórica, raramente é citada, talvez por ter recusado boa parte dos convites para publicações. O próprio Dalcroze havia dito, em 1944, mais de 40 anos depois de ter iniciado suas pesquisas, que ainda pensava ser muito difícil explicar em palavras as proposições da Rítmica, já que apreendê-las requer uma intensa experiência com o processo. É possível que por esse motivo tenha vetado a publicação impressa de seu método, considerando que apenas pela leitura não era viável preencher todos os requisitos para assimilação.

A constituição da Rítmica foi marcada, desde o seu início, por discussões a respeito do caminho pelo qual ela deveria ser conduzida, isto é, qual seria sua qualidade distintiva fundamental. As posições defendidas podem ser sintetizadas em dois enfoques: o primeiro pensa a Rítmica como uma disciplina dedicada exclusivamente à pedagogia musical e direcionada à formação de um tipo específico de professor de música; o segundo acredita que ela deve ser uma disciplina de ligação entre diferentes áreas, servindo como polo integrativo no fazer pedagógico, e que pode ser praticada por qualquer profissional desde que saiba articular o material musical.

Controvérsias dessa ordem marcaram a Rítmica que, mesmo depois de um significativo tempo desde as primeiras experiências, sofria com ceticismo e desconfiança.

O Instituto Rhythmikon implementou uma dinâmica de formação que foca, antes de tudo, a pesquisa e experimentação dos princípios da Rítmica por quem participa, de diferentes maneiras, para aprofundar de forma consistente a percepção e a compreensão do trabalho. Isso requer tempo, além de disponibilidade de imersão que envolve mais do que habilidades técnicas.

Os movimentos da minha relação de aprendizado com Amélie refazem, guardadas as particularidades, os de Amélie com Elfriede Feudel e desta com o próprio Dalcroze. Amélie formou-se na Escola Superior de Música de Leipzig, então dirigida pela professora Feudel, que havia se formado diretamente com Dalcroze numa época de intensa pesquisa, formulação, sedimentação e divulgação dos princípios e procedimentos da disciplina, cuja revisão é uma constante. A experiência e o contato pessoal com algum tipo de processo, orientado por quem já passou por ele, são fundamentos essenciais nas propostas advindas da metodologia da Rítmica. Feudel privilegiou o caminho para uma educação de todo sistema neuromuscular, visando uma formação corporal e mental equilibrada.

A articulação das condições tempo, espaço, energia e forma – matéria-prima das atividades da Rítmica – emana musicalmente da sua relação com o corpo. Feudel (1965, p. 8-9), contudo, pondera que as leis embutidas nas combinações desses elementos eram válidas para todo e qualquer movimento humano, e por ele ganham concretude independente do movimento estar vinculado à manifestação acústica

da música. Ela acreditava que o movimento deveria ser tão valorizado quanto a palavra. As impressões trazidas pelos órgãos dos sentidos não devem ser apenas assimiladas, mas também elaboradas em um tipo de realização mental que é projetada, entretanto, através do movimento corporal. Corpo e espírito são integrados em atuação fertilmente recíproca.

Amélie Hoellering entendia que os movimentos e as experiências corporais vivenciadas, primeiramente de uma forma inconsciente, são conduzidas através de atividades da Rítmica a uma apreensão mental e a um controle consciente. E, sem perder de vista o desafio de encontrar soluções autonomamente, chegando, até um determinado grau, a estipulá-las, os envolvidos na dinâmica devem adequar-se constantemente às realidades de delimitação e ordenação, o que implica em diálogo. Dessa forma, depreende-se que uma proposição rítmica atinge seu objetivo quando, entre esses polos, vivencia-se um ponto de equilíbrio de forma plena, ainda que só por um instante.

Amélie alargou os contornos do método de Dalcroze continuando o que havia sido iniciado por Feudel, que desenvolveu o método em direção a uma elementarização voltada aos princípios formativos fundamentais:

*[...] Considera-se como objetivo da aula, ao contrário da maneira como se vê em Genebra [no Instituto Dalcroze], menos um constante crescimento da disciplina entre corpo e mente, e mais uma aspiração ao desenvolvimento da espontaneidade, da improvisação e da criatividade, voltando-se constantemente aos elementos básicos de tempo, espaço e forma, isto é, privilegia-se mais um aprofundamento, uma intensificação do que uma complexificação (FEUDEL, 1965, p. 8).*

Para ela, boas aulas, sobretudo para leigos, deveriam garantir que as articulações elementares estejam seguras e possam ser coerentes até que o proposto seja executado com naturalidade e fluidez. Por isso, Amélie insistia que se intencionamos uma formação totalizante é preciso, essencialmente, dispor de mais tempo do que para o aprendizado de habilidades específicas e isoladas.

*Educação pela Rítmica é uma abordagem de educação pelo movimento, relacionada espontaneamente à música. Ela observa, frequentemente, com o mesmo grau de importância dois efeitos elementares da música: por um, lado o efeito de reatar, enraizar e, também, de desinibir e entusiasmar, e, por outro lado, o efeito de abstração, ordenação, harmonização e objetivação (HOELLERING, 1968) [Tradução minha].*

A partir de um trabalho exaustivo, pormenorizado e profundo para transpor um padrão rítmico, deve haver liberdade, de modo que o exercício se torne um jogo (Spiel) e tome forma (Gestalt). A ligação às leis rígidas de um padrão rítmico estabelece uma dupla possibilidade: o controle e o comando consciente; e a liberação de emoções sem o risco de ser inundado por impulsos precipitados.

É preciso um esforço para traduzir todos os elementos do medium música para o medium corpo em movimento. Assim, ambos os meios apresentam um mesmo fenômeno em duas materialidades possíveis e intrinsecamente coexistentes. A música é redimida através do movimento e este se torna música. O integrar música e movimento significa, portanto, que os dados e leis da música devem ser assumidos objetivamente pelo e no movimento para que seus impulsos se conectem de forma a permitir a conquista da liberdade de expressão individual.

Após a Primeira Guerra Mundial, além da Rítmica como Princípio Formativo, surgiram vários desdobramentos e inserções, como a do encenador russo Meyerhold (1874-1940), que se referia a Dalcroze como teórico do teatro. Historiadores da dança indicam a profunda influência do sistema Delsarte (1811-1871)/Dalcroze na dança contemporânea.

Em todo caso, é certo que a Rítmica volta-se para a concepção da expressão musical ter um fundamento fisiológico relacionado em permuta com as experiências musicais, corporais e emocionais.

Em 1911, Dalcroze fundou e dirigiu o Centro de Formação em Música e Ritmo (Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus), em Hellerau, na região de Dresden. Esse lugar abrigou um enorme complexo de instituições que tinha a missão de repensar e reformular o ensino alemão. Hellerau ficou



ficou conhecida como a catedral do futuro. Os acontecimentos nesse lugar influenciaram artistas como Stanislawski e Meyerhold; contribuíram para o amadurecimento de ideias de gente como Adolphe Appia, Mary Wigmann, Gertrude Falke, Valerie Kratina e Marie Rambert; além de contar com discípulos como Diaghilew, Fokin, Nijinsky, Balanchine, etc.

Reinhard Ring (2000) lembra que o método de ginástica rítmica deu importantes estímulos e impulsos à dança expressiva que vinha se formando na época. Apesar da diversidade de empregos da expressão, fica evidente que Dalcroze entende que a noção de Rítmica reúne tanto elementos artísticos quanto científicos.

*Eu sonho com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenhe o papel de mediador entre os sons e o nosso pensamento, e que seja o instrumento espontâneo e direto de sentimentos. Que a percepção auditiva seja, assim, fortalecida através de diversos órgãos que possam vibrar e soar em nós. A respiração destacaria e detalharia o ritmo das frases e colocaria em movimento um jogo dinâmico dos músculos estimulando-nos musicalmente (DALCROZE, 1921).*

A partir disso, concluiu que o primeiro instrumento musical a ser construído era o corpo, pois entendia que não há som sem movimento. Afirmava, desta forma, a Rítmica não como um fim em si, mas como um meio para combater as nossas inabilidades e inibições, num reencontro com a harmonia perdida.

Frente a isso, difundiu continuamente que a atividade musical deveria circundar, sobretudo, o desenvolvimento de práticas de improvisação, a começar das palavras, rimas, provérbios; valorizando a fala, a voz cantada e orientando o aprendizado pela atividade criativa por meio da música elementar (canto, fala, movimento, ritmo, dança).

Em síntese, pode-se delimitar os temas da Rítmica como pertencentes ao campo artístico-pedagógico que conecta interativamente música, movimento e pedagogia.

Se a teoria é o campo das leis e a prática o campo das soluções empíricas, o “saber-fazer” deve se constituir como o campo das “regras pragmáticas”.

Pois o “saber-fazer” abarca procedimentos físicos e intelectuais desenvolvidos com a intenção de promover uma “consciência” do fazer de modo mais amplo. Essa ideia é expressa por Dalcroze por meio da valorização do ofício do artesão, que concebe e realiza o que foi projetado por ele mesmo: o saber, o fazer e o saber-fazer. Essa noção, muito próxima da poiésis, pode ser entendida como o polo gerador de todo o desenvolvimento da Rítmica.

#### Musicalidade cênica ou cenicidade musical

*Para mim, a descoberta dos princípios fundamentais da encenação só pode ter um ponto de partida; a Rítmica foi decisiva sobre a direção que eu devia tomar. Através dela, eu me libertei dos entraves que mantêm uma obra de arte aprisionada a certos limites (APPIA apud BABLET; BABLET, 1982, p. 81).*

Esta declaração evidencia como era inevitável resgatar, nas artes da cena, os aspectos musicais intrínsecos a elas e a relação natural e arquetípica do fato acústico com elementos da arte do encenador, estruturando recursos além do uso trivial da música na cena, fundando, assim, uma noção de musicalidade cênica, ou ainda, de encenação musical. Alguns artistas e teóricos da encenação promoveram várias e constantes transformações nas artes cênicas durante o século XX, sintonizando e valorizando elaborações e práticas desenvolvidas pelas vertentes da Rítmica. Eles vislumbravam quais, e de que modo, elementos musicais se integram e contribuem na aprendizagem e criação cênicas; geraram revoluções na arte teatral buscando o real sem ser realista, unindo disciplina e espontaneidade, técnica e fluidez de vida, corpo e mente, matéria e espírito. De início, irradiações teatrais contagiaram a Rítmica pela aproximação com Delsarte, mais tarde ela foi inserida na esfera teatral, sobretudo, pela influência de Appia, arquiteto de formação com grande desenvoltura pictórica. Appia foi saudado por Jacques Copeau (1879-1949) como um dos teóricos mais importantes do século XX e

Gordon Craig (1872-1966) o tinha em grande consideração, sem contar que seus escritos sobre música e encenação foram traduzidos para o russo por Meyerhold. Também foi um dos críticos da disposição bidimensional do palco italiano que, para ele, era responsável pelo desvio ilusionista em que o teatro ocidental se desencaminhou, e da busca pelo realismo em cena que acabou por condicionar excessos decorativos, atravancado e restringindo as possibilidades de expressão que, segundo Roubine (1998, p. 135), “permaneceram inexploradas, uma vez que a representação estática e a declamação tornaram-se, por necessidade, o supra-sumo da arte do intérprete ocidental”. Como outros inovadores de seu tempo, ele empenhou-se em substituir a imitação (cenário realista), pela sugestão (o cenário simbolista). Acreditava que, uma vez consciente do seu corpo, o ator tomaria consciência do espaço e dos volumes, articulando a encenação para explorar e integrar em sua representação todos os elementos cênicos e fazer de cada um deles um agente da expressão teatral.

Dalcroze considerava Appia como um músico que entendia e sabia alojar o sentido de movimento de um determinado espaço. Por seu lado, Appia concebia que, depois de longa solidão, a vitalidade perdida do movimento poderia impor-se e que, quanto mais a Rítmica colocasse o corpo na condição de nada aceitar que dele não resultasse, ou que a ele não pertencesse, mais contribuiria visceralmente com a reforma integral dos conceitos dramáticos e cênicos. A anulação e alienação do corpo vinha sendo imposta desde, pelo menos, a Revolução Industrial como expediente de dominação e exploração. É muito significativo que a ação como princípio dramático, de raiz aristotélica, tenha sobrepulado qualquer outro operador no teatro, como o gesto, por exemplo. Por isso, é útil esboçar influências históricas sobre o momento da criação de Dalcroze. Até o início da Era Moderna, a vida parecia quase estacionária. Então, hábitos e maneiras de viver passaram a sofrer alterações radicais em períodos cada vez mais curtos. Não é simples circunscrever o recorte histórico chamado Modernismo ou Modernidade. Everdell (2000, pg. 13) lembra que “A alta cultura a que chamamos modernismo esteve conosco durante quase todo este século e parte do anterior mais tempo do que qualquer outro ‘ismo’ cultural desde que a França começou a nomeá-lo no século 18”. A vida das populações ocidentais adquiriu

um grau de complexidade e variedade até então desconhecido. As artes passaram a indicar uma volta à natureza, evidenciando que o êxodo rural não acontecia sem traumas. Certezas eternas se desfaziam a cada momento.

A adoção dos novos métodos e técnicas de produção é um fato significativo para esta reflexão. O rol de descobertas e novidades aparecidas a partir de 1860, início da Segunda Revolução Industrial, estende-se consideravelmente. O extraordinário desenvolvimento da ciência e da técnica transformou as condições de vida e determinou um surto industrial mais contundente do que o da Primeira Revolução Industrial. A industrialização estendeu-se a quase todo o chamado mundo civilizado, provocando benefícios e danos em abundância.

O avanço tecnológico impôs a linha de montagem que exige movimentos repetitivos, restritos e monótonos. Os novos hábitos corporais representaram uma grande mudança existencial. Contudo, mais do que a profusão de ideias inéditas e novidades no mercado o que de fato abalou as estruturas mundiais nesse período foram reviravoltas conceituais, com paradigmas sendo revolvidos quase que diariamente.

Tempos de grande ebulição intelectual e turbulência política que provocaram profundas mudanças afetando as artes, assim como a eferescência artística influenciou extraordinariamente os acontecimentos em outras áreas no século XIX, dominado pela estética do Romantismo em sua primeira metade, cuja característica mais marcante é ilustrada pelo desenvolvimento da ópera alemã, que teve como expoente Richard Wagner. Suas concepções geraram rupturas que, além dos músicos, influenciaram profissionais de outras linguagens artísticas. A visão de mundo de Dalcroze era impregnada de uma ideologia humanista, e como pensador e artista vinculou-se ao Romantismo.

As noções estéticas que se afirmavam requeriam uma nova prática de formação de artistas, tornando premente a elaboração de uma nova pedagogia artística. No que diz respeito ao ensino musical, os pedagogos impunham aos seus alunos exercícios técnicos sem procurar desenvolver a sensibilidade e o gosto. Tampouco se preocupavam com a construção da personalidade. Assim, as escolas de música só serviam aos dotados de vozes afinadas e bom discernimento auditivo. Isso parece não ter mudado muito até hoje.

A Rítmica como fenômeno da modernidade deve ser pensada sob a perspectiva da existência de um corpo, de um espaço e de um pensamento relativos ao período em questão que passam a trocar experiências, reconhecendo mutuamente suas respectivas importâncias. Ela influenciou e foi influenciada por novas terapias, técnicas corporais, vertentes estéticas e descobertas científicas e pedagógicas. Assume-se que o corpo resulta de inter-relações com o ambiente, o que provoca a reflexão sobre a produção de diferentes corpos na modernidade.

Hegel, Marx, Freud, Krierkergaard e Nietzsche propuseram entender o corpo fora do dualismo das substâncias estabelecidas por Descartes. Greiner e Katz (2001, p. 67) observam que essa forma de pensar tem continuidade nas diferentes vertentes da fenomenologia, porém, a de Merleau-Ponty é o referencial mais adequado. Nos seus escritos de 1945, 1962 e 1964, ele sintetiza dois pensamentos marcantes: a delimitação de Husserl do termo “Leib” e a noção de ser-no-mundo de Heidegger, dimensionando a conexão entre corpo, ações e percepção, tema que já havia sido tratado por Descartes.

Sabe-se que o corpo é portador de certas habilidades motoras que são inseparáveis de outras competências, tais como a de raciocinar, emocionar-se, desenvolver linguagem, etc. Além de ser um tema caro à filosofia, a cognição como encarnada, ou carnificada, tem atraído o interesse de várias ciências (GREINER; KATZ, 2001, p. 69).

É essencial acentuar que o corpo deixa de ser uma abstração e passa a ser tratado como um dado concreto a ser considerado tanto na formação quanto na construção artísticas. Daí a necessidade de cada vez mais trabalhá-lo como instrumental artístico em seus diversos aspectos: voz, afetos, relações, conhecimento, criatividade e sensibilidade.

Ter como princípio que o trabalho do ator nasce do movimento, abordagem que, como afirma Chaves (2001), encontrou forma na biomecânica de Meyerhold, torna patente um vínculo quase direto com a formulação dalcrozeana de que o conhecimento nasce do movimento, isto é, a capacidade cognitiva tem sua raiz nas possibilidades corporais de apreensão e elaboração da realidade.

Com a inclusão da Rítmica no projeto do Vieux-Colombier, Copeau buscou introduzir um estado de espírito e uma disponibilidade muscular, e resuscitar um teatro liberto das velhas convenções.

Entendia que tudo que distrai a atenção do essencial, tudo que é ornamento espetacular, é inútil e nocivo. Copeau acreditava que a encenação é a qualidade da atitude e da inflexão vocal, bem como da utilização do espaço. Indignado com as práticas do teatro comercial, ele desejava recuperar o homem-ator.

Nessas considerações, não poderíamos esquecer Stanislavski (1863-1938). Muito do que ele utilizou mostra proximidade do que vinha sendo proposto e disseminado no âmbito da Rítmica. Esta “teoria rítmica”, divulgada massivamente e com uma aceitação surpreendente no leste europeu, já era conhecida na Rússia, pelo menos desde 1911, sobretudo por meio de uma exposição consagrada ao método de Dalcroze.

No “Estúdio de Ópera”, dirigido por Stanislavski, eram estudadas aplicações de técnicas de atuação com vistas à completa união da palavra, ou seja, texto atualizado na representação e na ação – esta última entendida basicamente como uma dimensão de movimento, numa circunscrição de caráter profundamente musical. Via no controle dos movimentos um acompanhamento musical do canto executado pela voz que dava vida às palavras do texto. Contudo, também identificou esta marca separadamente. Assim, ouvia a fala como música e concebeu o texto como melodia, isto é, letras, sílabas e palavras eram as notas musicais da fala.

A colocação da voz consistia primordialmente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas; as pausas na poesia e na prosa têm enorme importância, pois possibilitam a coincidência das acentuações com a contagem interior de batidas do ator, e têm um papel significativo na técnica de criar e controlar o ritmo. Enfatizou, também, que a palavra não é apenas som, mas evocação de imagens. Na fala, quem dá conta de preencher o tempo são os sons de diferentes extensões com pausas entre eles. Portanto, a medida certa das sílabas, palavras, fala e movimentos, aliados a um ritmo nitidamente definido, tem significado profundo na atuação.

Meyerhold (1907) ressalta que, através da Rítmica, o ator contemporâneo começava a refletir sobre o sentido dos gestos e do movimento em cena. Ele discordava de um sistema interpretativo que sobrecarregasse o jogo do ator com emoções que paralisam os movimentos e desequilibra a técnica vocal impedindo a eficácia e o controle do trabalho.

Um indício da sua proximidade com as tendências que surgiam no restante da Europa é que suas



reflexões teóricas pretendiam romper com a falta de consciência do sentido do gesto e do movimento na cena russa, e se inseriam em uma vertente de valorização e estudo do movimento (SANTOS, 2002).

Entre os parâmetros estéticos e técnicos utilizados por Meyerhold estão a Biomecânica e o “realismo musical”, cujos aspectos se ligam mais estreitamente às dimensões propostas pela Rítmica.

O fator musical, como grade de interpretação e apoio para a composição cênica, passa a significar, para a economia do espetáculo, muito mais do que meramente fundo musical ou trilha sonora no desenvolvimento da ação dramática. A gestualidade estrutura-se, essencialmente, em função do ritmo musical.

Para Meyerhold (1925, p. 74), o espetáculo se fundamenta nos moldes da orquestração: arranjo de vozes, movimentos e gestos, que por sua vez estão coordenados com todos os outros componentes da encenação numa construção análoga à instrumentação orquestral, denotando uma constante preocupação em fazer com que a interpretação se guiasse pelo que ele denominava “desenho tônico” da partitura musical, e que a imagem cênica fosse construída a partir do princípio musical. A elaboração da cena de Meyerhold sob a ótica da harmonização, no sentido musical do conceito, entre todos os elementos que integram a linguagem cênica, é conduzida pela ênfase nos movimentos rítmicos e plásticos do corpo do ator, em conexão com os outros elementos da composição teatral. Essa concepção nos coloca em contato com um espetáculo que será considerado como um fenômeno de ordem musical no teatro dramático.

A função do ator torna-se, portanto, o principal traço distintivo na arte teatral: o impacto da máscara, o gesto, o movimento e, sobretudo, o valor estético da técnica e do jogo. É assim que se deve buscar a racionalização dos movimentos, como fundamento da interpretação através da mecânica do próprio corpo, estabelecendo significações mais profundas de teatralidade, da construção do personagem, e, com gestos e movimentos coadunados, expressar um desenho cênico preciso.

Ao tratar dos movimentos cênicos, como na disciplina “Técnica do Movimento em Cena”, Meyerhold reiterava o ritmo como base para garantir a precisão no gesto e no movimento, tanto no espaço quanto no tempo, buscando uma nova vitalidade. Essa é mais uma aproximação de seus procedimentos com a Rítmica, isto é, a percepção de que “música é movimento

e movimento é música”, evidenciada na inserção da música como delineadora do esboço dos movimentos, independente de sua presença física, tendo com suporte o ritmo, cuja assimilação torna-se condição para que a ação flua sem tensão, atuando como substituto de monólogos explicativos fundamentais para o teatro, que para Meyerhold devem ser captados pelo espectador por meio das pausas e dos silêncios.

*[...] Se a palavra fosse o único instrumento capaz de desvelar a essência de uma tragédia, evidentemente todo mundo poderia representar em cena. Pronunciar palavras, e mesmo pronunciar-las bem, não significa ainda saber dizê-las. É preciso buscar agora novos meios capazes de exprimir as meias palavras e de tornar manifesto aquilo que está escondido (MEYERHOLD, 1907).*

É preciso saber dizer e transmitir todos os meios-tons e nuances significativas com diferentes meios expressivos. Assim entendida, a palavra desempenha uma dupla função na proposta meyerholdiana: atua como discurso exteriormente necessário, e, em sua dimensão acústica, como diálogo interior. Nesta perspectiva, a palavra, tal qual os outros elementos cênicos, deve ser tratada musicalmente em um sentido que extrapola o entendimento do fenômeno musical stricto sensu, construindo um texto poético que, sem deixar de ser fala e sem se transformar em canto, anule no ator “o tipo de interpretação naturalista que lhe havia sido inculcado nas escolas tradicionais, e servia para modelar profundamente um ator ligado mais ao movimento e ao gesto do que ao conteúdo da palavra” (SANTOS, 2002). A pesquisa deve nascer inteiramente do discurso, ou seja, a atenção sonora dada à linguagem tornou-se fundamental na descoberta de significados e sentidos. A palavra, nesta acepção, passa a funcionar como uma espécie de esboço para os movimentos.

Com essa metodologia, induz-se o ator a atuar como músico, pois o trabalho com as pausas o leva a calcular o tempo como um músico e também como um poeta fariam.

Movimento, palavra e gesto. Da articulação

desse tripé, Meyerhold vincula não só movimento e música, mas também palavra e música, o que se compatibiliza de forma ampla e profunda com a noção que estou desenvolvendo aqui, e pode ser sintetizada da seguinte maneira: palavra é vocalidade, vocalidade é música, música é movimento, e movimento é música, assim, palavra é movimento. Daí o tratamento dado à palavra cênica convocada em seu contorno acústico e, conseqüentemente, musical num sentido amplo, para estabelecer a inter-relação e a interdependência entre encenação e música.

A obra teatral não é, portanto, mais entendida “como a arte de fazer com que um texto seja admirado, mas dizer a respeito dele algo que ele não diz, de expô-lo à reflexão do espectador” (ROUBINE, 1998, p. 41). Assim, sob a ótica da vocalidade, texto e palavra não ocupam necessariamente o mesmo lugar na arte de encenar.

Stanislavski realizava com maestria o que chamava de “paisagem auditiva”, construindo verdadeiras partituras sonoras, de precisão e riqueza espantosas (ROUBINE, 1998, p. 157). A construção desse tipo de cenografia sonora, formada por imagens acústicas das mais diversas fontes, inclusive a voz humana, foi um recurso semântico da linguagem da encenação que passou a ser trabalhado amplamente por encenadores de todas as vertentes estéticas.

Não se poderia deixar de, ao menos, mencionar as visões de Antonin Artaud (1896-1948), para quem “as palavras serão utilizadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – em função de sua forma, de suas emanções sensíveis, e não mais de seu significado” (ARTAUD *apud* ROUBINE, 1998, p. 65). Desse modo, firma sua pretensão em empregar o material sonoro para exibir a teatralidade.

Na abordagem desenvolvida nesse artigo os elementos constituintes da palavra, da música e do movimento estão em relação sistêmica na cena e são, em essência, a matéria-prima da Rítmica. Embora pilares da ancestralidade teatral, qualquer que seja a cultura de onde provenha, no ocidente foram, e ainda são, tratados de modo cindido, fazendo da sua coexistência cênica uma somatória justaposta em camadas hierárquicas.

Situar historicamente o nascimento da Rítmica e da encenação como linguagem abre uma porta para ponderações não apenas sobre a relação de ambas, mas, sobretudo, para aquilo a que

me referi como musicalidade cênica, pensando que, talvez, a expressão “cenicidade musical” tenha mais proximidade dos aspectos considerados.

É sintomático que tanto a Rítmica quanto o surgimento do encenador, em contraste com o papel do diretor, tenham surgido quase que simultaneamente. As demandas artísticas, culturais, pedagógicas e políticas afetaram as duas esferas de forma análoga.

Como é possível atestar no que foi manifestado por significativos encenadores da vanguarda do começo do século XX, as proposições, formulações e práticas desdobradas da Rítmica dialogam com as necessidades que as noções de musicalidade cênica ou cenicidade musical convocam, isto é, quando os parâmetros musicais participam da composição da cena de forma independente da presença física da música. Isso requer uma formação, ou desenvolvimento de habilidades musicais, que permita a profissionais das artes cênicas movimentar componentes sintáticos da linguagem teatral analogamente ao que músicos fazem com elementos da linguagem musical. Isso não significa preterir a função da presença concreta da música na composição teatral, muito longe disso, a presença acústica da música faz, igualmente, parte do conjunto sintático da cena que oferece uma diversidade de soluções estéticas e criativas, evidenciando o caráter polissêmico da encenação.

Assim, as citações mostram que o empenho da vanguarda do início do século XX incidiu nessa renovação da articulação do jogo teatral: a força expressiva dos signos artísticos reside na tentativa de colocar em cena somente o funcional, procurando, desta forma, uma síntese poética, tomando como parâmetro o fato de interioridade e exterioridade estarem sempre ligadas ao ser humano.

Um estudo que se propõe abordar as relações entre voz, música e encenação, deve encaminhar-se em direção à pesquisa, cujo domínio imediato é o gesto, complemento espacial da temporalidade da voz, e ao enfoque das articulações pertinentes ao gerenciamento do tempo no decorrer da obra.

A inserção do instrumental da Rítmica, de uma maneira geral, parece-me oportuna para o estudo da encenação pela importância em estimular a exploração das articulações gestuais da palavra no âmbito das relações entre voz e encenação, e, em especial na vertente de Princípio Formativo, que coloca em primeiro plano as possibilidades e potencialidades de cada participante em percurso de aprendizagem e criação.

## REFERÊNCIAS

- BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. **Adolphe Appia 1862-1928 – Darsteller, Raum, Licht**. Eine Ausstellung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Zurich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1982.
- BARBA, E.; SAVANESE, N. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.
- CHAVES, Yedda Carvalho. **A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator**. São Paulo, 2001. Tese (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- DALCROZE, Émile Jaques. **Rhythmus, Musik und Erziehung**. Basel: [s.n.], 1921.
- EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editores Record, 2000.
- FEUDEL, Elfridie. **Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung**. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1965.
- GREINER, Cristine; KATZ, Helena. **Corpo e processos de comunicação**. Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos. Vol. III. n. 2, dez. 2001.
- HOELLERING, A. **Zur Theorie und Praxis der rhythmischen Erziehung**. Berlin: Verlagsbuchhandlung Carl Marhold, 1968.
- MAHLERT, Ulrich. **Identität und Offenheit: Überlegung zur Klärung des Faches Rhythmik**. Üben und Musizieren. Mainz: Schott Musik International. Feb./März 2000.
- MEYERHOLD, V. **Sobre o teatro. Primeira parte: História e técnica do teatro**, 1907.
- \_\_\_\_\_. **A encenação de Tristão e Isolda no Teatro Marinski**. 30 out. 1909.
- \_\_\_\_\_. **Sobre O Inspetor Geral**. Ed. Soviética. 20 out. 1925.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- RING, Reinhard. *Rhythmus und Rhythmik bei Emile Jaques-Dalcroze*. Üben und Musizieren. Mainz: Schott Verlag. Feb./März, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
- SANTOS, Maria Taís Lima. **O encenador como pedagogo**. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – ECA, USP.
- TORRANO, Jaa. Hesíodo: **A Origem dos Deuses. Estudo e tradução**. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf/Editores, 1981.



## **ABSTRACT**

Scenic musicality, or musical cenicity, as here presented is a reference in the relationship between acoustic parameters and the others syntactic components of the language of staging, starting from foundations of Rhythmic, the propositions of the artistic avant-garde and the first stage directors of the twentieth century. The proposition converges to the perception of the vocality in the axis of the articulation of which music is movement and movement is music.

## **KEYWORDS**

Musicality. Cenicity. Staging.