



Serviço Público Federal
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança / Escola de Teatro
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas
e-mail - ppgac@ufba.br telefax 00 55 71 245 0714

JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA

**O RITMO MUSICAL DA CENA TEATRAL:
A DINÂMICA DO ESPETÁCULO DE TEATRO**

SALVADOR, 2008.



Serviço Público Federal
Universidade Federal da Bahia
Escola de Dança / Escola de Teatro
Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas
e-mail - ppgac@ufba.br telefax 00 55 71 245 0714

JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA

O RITMO MUSICAL NA CENA TEATRAL:
A DINÂMICA DO ESPETÁCULO DE TEATRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Ewald Hackler

Salvador
Escola de Teatro – Escola de Dança
UFBA
2008

JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA

O RITMO MUSICAL NA CENA TEATRAL:
A DINÂMICA DO ESPETÁCULO DE TEATRO

**Tese defendida em fevereiro de 2008 perante a Banca Examinadora constituída
pelos seguintes professores:**

Prof. Dr. Ewald Hackler (PPGAC-UFBA) - Orientador

Prof. Dr. Joel Barbosa (PPGMUS-UFBA)

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta (UFMG)

Prof^a. Dr^a. Cleise Mendes (PPGAC-UFBA)

Prof^a Dr^a Suzana Martins (PPGAC -UFBA)

Salvador

2008

Dedico este trabalho a

Edson e Júlio,
Vilavox,
Ewald Hackler,
Angel Vianna
e Jacyra Castilho de Oliveira

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos, muito sinceros e nada protocolares, a

Ewald Hackler, orientador e verdadeiramente um mestre. Eu já esperava pelas aulas de teatro, de arte, de vida, que resultaram de cada sessão de orientação. Por elas eu já esperava. O que me surpreendeu mesmo foram a paciência, a confiança e o bom humor com que me esperou, simplesmente me esperou, quando eu precisei. Valeu, Mestre.

Sergio Farias, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA de 2003 a 2007, que tão competentemente contribuiu para a excelência do Programa, estimulando e carinhosamente solicitando dos alunos a dedicação necessária, com interesse e compreensão. E Antonia (Diná) Pereira, que assumiu o posto em 2007 sem deixar a peteca cair.

Joel Barbosa, Cleise Mendes, Suzana Martins, Ernani Maletta, pela participação na banca, inclusive no Exame de Qualificação, que deram enormes contribuições para essa pesquisa ser aprimorada.

Professores e colegas – alguns nos dois papéis – do PPGAC, que se debruçaram com generosidade sobre este projeto de pesquisa, com dicas, sugestões, contatos, curiosidade. Ainda que correndo o risco de omitir alguém, agradeço especialmente a Bião, Cleise, Diná, Leda Muhana, Sônia Rangel, Sergio (de novo), Lia Rodrigues, Leonardo Boscia, Makarios, Fernando Passos, Raimundo, Antrifo, Cássia Lopes, Alice Stefânia, Alexandra, Maurício Pedrosa, Gil Vicente, Wlad, Miguel e todo o pessoal do Pará, Márcia Virginia, Fátima, Jussilene, Gláucio, Hebe...

Professores e diretores da Escola de Teatro da UFBA, incansáveis, generosos e parceiros: Eliene, Meran, Iami, Érico, Cacá, Maria Eugênia, Harildo, Ciane, Marfuz e mais todos os que já falei acima...

Marcos Barbosa, em especial. Um interlocutor de luxo! Sua paciência e interesse não têm preço!

Hector, um *hermano* que nem em sonho eu imaginava que tinha.

Funcionários e alunos da Escola de Teatro da UFBA: não tenho como nomear todos os amigos que tenho feito por lá. Aos primeiros o meu obrigado pela gentileza e presteza em ajudar, sempre que precisei; aos alunos, muito obrigada pela disponibilidade e pela avidez pelas aulas, pela forma como me ensinam uma arte que não se aprende. A todos sou muito grata pela acolhida carinhosa em Salvador.

Ângela Leite Lopes, Ana Dias, Maria Thaís Lima Santos, Walter Lima Torres, amigos de outras terras e outras épocas que mesmo à distância ajudaram, e muito, nessa pesquisa.

Harald Weiss e Ernani Maletta, que têm olhares atentos sobre as mesmas questões, me ofereceram oportunidade de dialogar com prazer.

Luiz Alberto Sanz, um mestre doce e anarquista, de quem é um verdadeiro privilégio ser amiga.

Companheiros da ABRACE, especialmente do GT Processos de Criação e Expressão em Artes Cênicas, que navegam as mesmas ondas criativas, laboratoriais e de pesquisa.

Gigi e Daniel, minha família em Salvador. Aliás, minha família há tantos anos...

Silvana, os braços direito e esquerdo em Salvador.

Jorge e Ellen, do Dimenti, pessoas especiais, valeu pela torcida e pelo carinho.

Todos, realmente **todos** os artistas, funcionários e técnicos do Teatro Vila Velha, em Salvador, que me abriram as portas desse ponto cultural, aceitando minha experimentação, ofertando espaço, tempo, muitas vezes suas próprias forças criativas e de trabalho, apoio institucional; e o mais importante, apoio afetivo. Amigos, hoje.

O assunto dessa pesquisa foi escolhido também por causa do Vilavox, meu grupo de teatro. A esse grupo que me convidou, me acolheu, me escolheu, aos que ficaram ou já se foram, eu dedico meu maior carinho.

Todo mundo que passou por *Canteiros de Rosa* passou por este trabalho. Muito obrigada, de coração.

Gordo e Jarbas e Claudinho – grandes encontros que Salvador guardava pra mim.

E ajudou muito, em horas de cansaço e de saudade, lembrar de Duaia e Joaquim, Gustavo Ottoni, Nilvan e Dayse, Anabela e Marcel, Claudia Valli, Susanna Krueger, Rosi e Victor, Luciana Salles, o pessoal *do bem* da FIOCRUZ, João Salles, Claudinha Oliveira, Claudia e Mauricio, Angel Vianna, Eládio Perez-Gonzalez, minha mãe, meus irmãos, minha família... e outros tantos que ficaram no Rio, mas estão sempre comigo.

TUDO o que eu faço é porque tenho dois marinheiros dispostos a encarar comigo qualquer bom ou mau tempo: Edson e o pequeno grande Júlio, companheiros de viagem até o fim da vida. Como é que eu posso agradecer a eles, ou por eles?

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre os aspectos musicais que impregnam a feitura do ato teatral, especificamente as noções de “ritmo” e de “dinâmica” (no que esta contribui para a constituição do ritmo) que permeiam, muitas vezes de forma intuitiva, o processo de composição da cena. A partir da busca de definições dos conceitos nos campos do Ensino Musical e da Psicologia da Música, e à luz de considerações da Semiologia e da Pedagogia Teatral, buscou-se lançar um olhar interdisciplinar sobre alguns elementos essenciais da prática e da reflexão cênica que são constantemente alvo de equívocos e entendimentos díspares quanto às suas delimitações: as noções de musicalidade, dinamismo e plasticidade do espetáculo teatral. Estes elementos, essenciais porque são verdadeiramente estruturantes do fenômeno teatral, são ainda hoje frequentemente relegados a segundo plano como constituintes da poética do espetáculo, considerados como aspectos ornamentais ou complementares da composição. A hipótese norteadora deste trabalho é a de que o ritmo, que engloba a dinâmica da obra teatral, é ferramenta de produção de sentido, alçado da condição de significante a pleno signo na constituição da obra. Para lograr comprovar tal hipótese de forma conceitual, foram buscados também na Teoria Literária e em práticas reflexivas provenientes de campos artísticos afins, como as Artes do Corpo e o Cinema, os paradigmas que confirmam a suposição de que a linguagem artística é, em si, essencialmente musical, conquanto nem sempre conte com referências explicitamente pertinentes ao universo da música. Ao longo dos seis capítulos desse trabalho, são reconhecidos e analisados exemplos de procedimentos e metodologias de composição teatral, no que toca à organização rítmica do espetáculo, em diversas fases e campos de operação do mesmo: a dinâmica do texto teatral em verso e prosa, a articulação das cenas ou partes do espetáculo no processo de encenação, a modelagem do tempo e da energia psicofísica do ator no trabalho com partituras. No Apêndice, consta o relato da experiência de montagem do espetáculo teatral – *Canteiros de Rosa, uma homenagem a Guimarães* – cuja encenação, a cargo desta pesquisadora, baseou-se nos pressupostos apresentados nesse trabalho.

Palavras-chave: Ritmo. Dinâmica. Partitura. Musicalidade. Teatro. Meyerhold.

ABSTRACT

The aim of the present research is the appreciation of the musical aspects which are concerned to theatrical practice, specifically the notions of "rhythm" and "dynamics" (as this one contributes to the formation of rhythm) and their pervading, often in an intuitive way, the *putting-on-stage* process. Initially gathering definitions of such concepts in the disciplines of Musical Education and Psychology of Music, as well as relating some considerations from Semiology and Theatre Teaching, it was taken an interdisciplinary look on some key elements of the theatrical practice and reflection that are constantly subject to misunderstanding about their boundaries: the notions of musicality, dynamism and plasticity of theatrical performing. These elements are quite essential to the extent that they really support theatrical phenomenon; nevertheless they are still often relegated to the background as poetic constituents, regarded as ornamental or complementary aspects of the composition. This work assumes that rhythm, which encompasses the dynamics of theatrical work, is a tool for production of meaning, therefore raised to the status of full-signifying element which constitutes the poetic structure. In order to prove this theory, there were also searched in Literary Theory and in practices from art related fields, such as Body Art and Cinema, the paradigms which confirm the assumption that artistic language is itself essentially musical, though not always explicitly presenting relevant contents which refer to the universe of music.

In the six chapters of this work we sought for recognizing and analyzing examples of procedures and methodologies of theatrical composition, concerning to the rhythmic organization of the spectacle: the dynamics of drama in verse and prose, the ways of articulation the scenes, the actor modeling of *time* and *energy* in his psychophysical scores. In order to illustrate these ideas, a condensation of a putting-on-stage process in charge of this author – the play called “*Canteiros de Rosa, a tribute to Guimarães*”- is presented in the Appendix.

Keywords: Rhythm. Dynamics. Score. Musicality. Theatre. Meyerhold.

SUMÁRIO

Introdução	11
Elementos e propriedades musicais	17
Da música para todas as artes	23
E nas artes cênicas	27
Da organização	29
1. Primeiro Capítulo: Ritmo e dinâmica na música / A mensagem estética	33
1.1. <i>Petit</i> introdução	34
1.2. Vamos à etimologia	35
1.2.1. Aquilo que flui ou aquilo que estanca?	36
1.3. As fontes do ritmo	39
1.4. A percepção do ritmo	42
1.4.1. A organização do tempo	42
1.4.2. O pulso.....	44
1.4.3. Dinâmica	47
1.4.4. Acento	49
1.5. Os elos da corrente	52
1.5.1. A mensagem estética	54
2. Segundo Capítulo: Em verso e prosa, como bate o ritmo no texto dramático ..	63
2.1. <i>Petit</i> introdução	64
2.2. Em verso e prosa	65
2.3. Haver o verso... ..	70
2.4. Na cadência do drama	76
2.4.1. O exemplo de <i>Agamêmnon</i>	81
2.4.2. Shakespeare	84
2.5. Esticomitia	93
2.6. Agora em prosa	100
2.6.1. A nostalgia da pureza	106
2.6.2. A implosão do drama	112
3. Terceiro Capítulo: Ritmo e dinâmica na encenação	121
3.1. <i>Petit</i> introdução	122
3.2. Organizando o tempo	123
3.2.1. Qual é o tempo da representação	123
3.2.2. Como passam as horas para quem assiste	128
3.2.3. Como fazer voarem as horas	134
3.3. Linear x descontínuo = atos x quadros?	136
3.4. Ritmo e dinâmica na encenação “linear”	138
3.5. Ritmo e dinâmica no trabalho com fragmentos: colagem, montagem	149
3.6. Uma peça é feita... de peças!.....	158
3.7. O exemplo de <i>Mãe Coragem</i>	164
4. Quarto Capítulo: Polifonia, contraponto – Meyerhold e um teatro grotesco ...	171
4.1. <i>Petit</i> introdução	172
4.2. Polifonia, contraponto	173
4.3. O contraponto como teoria e prática	174

4.4. Meyerhold	177
4.4.1. As fontes musicais de um teatro convencional	179
4.4.1.1. Aproximação e ruptura com o Teatro de Arte de Moscou ..	179
4.4.1.2. Outras fontes	184
4.4.1.3. O corpo que molda o espaço é moldado pelo ritmo – Appia e Dalcroze	187
4.4.2. Tirar o acaso da arte	192
4.4.3. A música como rigor	194
4.4.4. <i>Tristão e Isolda</i> – o drama musical	197
4.4.5. <i>O Professor Bubus</i> – o tempodrama	201
4.4.6. <i>O Inspetor Geral</i> – composição polifônica	206
4.4.7. A encenação de <i>O Inspetor Geral</i>	211
4.4.8. Montagem	216
4.4.9. O grotesco	221
4.4.10. A forma	225
5. Quinto Capítulo: Ritmo = emoção – O ator que pulsa no ritmo	230
5.1. <i>Petit</i> introdução	231
5.2. O ator múltiplo	231
5.3. O tempo-ritmo de Stanislavski	234
5.3.1. Quem sabe o que é ritmo?	234
5.3.2. Ritmo = emoção	237
5.3.3. Tempo-ritmo interno x tempo-ritmo externo	242
5.4. Laban e o tempo da decisão	245
5.4.1. Ritmo-espaço, ritmo-peso, ritmo-tempo	245
5.4.1.1. Ritmo-espaço	246
5.4.1.2. Ritmo-peso	247
5.4.1.3. Ritmo-tempo	249
5.4.2. O fraseado expressivo e o acento	251
6. Sexto Capítulo : Dentro da partitura, a pausa	256
6.1. <i>Petit</i> introdução	257
6.2. Da partitura	258
6.2.1. O trabalho de modelagem sobre a partitura	262
6.3. Da pausa	263
6.3.1. O silêncio do som	263
6.3.2. Pausas-em-vida: <i>freando os ritmos</i>	265
6.3.3. O <i>sats</i>	269
6.3.4. Pausas psicológicas – o subtexto	272
6.3.4.1. Noções derivadas do subtexto	274
6.3.5. O vazio impossível	275
Conclusão	280
Referências	283
Apêndice: <i>Canteiros de Rosa</i>, uma homenagem (musical) a Guimarães	293

INTRODUÇÃO

Cena primeira: os atores que ensaiam um espetáculo de teatro ou dança realizam perante o diretor e outros membros da equipe, um ensaio “corrido”, o que no jargão teatral quer dizer que as cenas são passadas sem interrupções para ajustes, do início ao fim do espetáculo. Ao final, o diretor diz, estalando os dedos da mão direita rapidamente, como se quisesse produzir com isso um efeito de aceleração: “Falta ritmo. Vamos repetir, com mais ritmo”.

Cena segunda: o mesmo, ou outro, diretor teatral, ainda em meio ao processo de montagem, constata que as cenas, já esboçadas espacialmente, ainda não se desenrolam de forma fluente, contínua. Algo parece estancar *entre* as cenas, como se a ligação entre elas não fosse fluida, natural, orgânica, e sim forçada. A peça dá a impressão de transcorrer “aos solavancos” (alguém que já tenha ensaiado um espetáculo teatral sabe a que sensação me refiro). O diretor conclui, para si mesmo ou para seu assistente: “Ainda não tem ritmo”.

Cena terceira: o diretor (ainda o mesmo ou um terceiro) instrui seus atores, empenhados na composição de suas partituras corporais (seqüências de ações psicofísicas que delineiam o percurso da personagem ou actante. Esta denominação será oportunamente objeto de nossa discussão) a *variarem o ritmo* de suas ações, fazendo-as ora mais rápidas, ora mais lentas. Talvez ele se lembre de pedir-lhes que acrescentem, ou reconheçam onde existem, as pausas.

Cena última: o crítico teatral escreve, em seu exíguo espaço midiático, ou em artigo publicado em uma coletânea sobre teatro brasileiro: “... o espetáculo carece de um ritmo mais dinâmico, caindo num tom monocórdio e arrastado, o que acaba permitindo devaneios do espectador...”.

Todas as semelhanças das cenas acima – fictícias (?) – com a rotina dos palcos não é mera coincidência. Todas ilustram o fato de que o *ritmo*, este construtor

de sentido, este criador de *poiesis*, este articulador do movimento e, para encerrar por enquanto, este componente dramático tão indispensável à composição do texto/tecido espetacular, seja de tão difícil definição: todos o desejam, mas poucos se dedicam a tomá-lo como objeto de estudo, com fins estéticos ou analíticos. Todos o intuem, satisfeitos com o fato de que o ritmo, intrínseco ao espetáculo, pode ser apreendido pela percepção sensorial; satisfeitos, portanto, com o fato de que podemos *sentir* o ritmo. E, de alguma forma, sabedores de que o ritmo, perceptível em nível cinético, provoca efeitos fisiológicos e até cognitivos tão imediatos e espontâneos (desde alteração na pulsação sangüínea e na contração muscular até alteração da consciência e dos níveis de atenção), que quase se torna dispensável que nos dediquemos a analisá-lo, pensá-lo como signo total – não reduzido tão-somente a significante – constituinte da própria poesia. Por tantos equívocos, e por tanta potencialidade contida na noção de ritmo, como fator estruturante da musicalidade na obra cênica, como nas artes plásticas, na literatura e, é claro, na música, dediquei-me a estudar possíveis noções e apropriações desse conceito nas artes cênicas, mais precisamente no que denominarei teatro (excluindo a dança e a *performance*, aqui entendidas como categorias, de meu campo de interesse neste trabalho). Claro que este interesse vem em decorrência de um amor pela música, e uma curiosidade, surgida principalmente nos últimos anos de minha carreira artística, pelas relações da música com o teatro. Mas ele vem principalmente da prática pedagógica e da prática no campo da interpretação – sou professora e atriz – nos quais costumo abordar certos aspectos *musicais* da cena. De toda e qualquer cena, diga-se de passagem, e não apenas daquela que conta com música vocal ou instrumental. Assim, as inquietações surgidas da *práxis* infiltraram-se no campo da pesquisa, para tentar construir, através da interlocução com outros artistas, pedagogos, pesquisadores e críticos, uma teia de pressupostos a partir dos conceitos musicais que não só estão

presentes, como verdadeiramente estruturam a poesia, justamente porque lhe conferem *musicalidade*: os elementos que compõem a música e as chamadas “propriedades do som”¹.

É comum ouvirmos, a respeito de um espetáculo teatral, que ele possui alto senso de *musicalidade*. Nem sempre se quer dizer com isso que ele apresenta canções, nem mesmo que conte com trilha sonora musical (embora, às vezes, seja esse o caso). Muitas vezes essa qualidade – no sentido de característica – é atribuída como qualidade – no sentido de um adjetivo elogioso – ao espetáculo que se faz perceber, pelo espectador, como *harmonioso*, seja em sua duração, seja na concatenação de seus elementos. Neste caso, um espetáculo harmonioso é o que não deixa o espectador *perceber o tempo passar*. Isto é, a percepção temporal da platéia é induzida, pelo prazer da fruição, a entender como *curta* uma experiência gratificante. Ao contrário, espetáculos tediosos seriam os que causam a impressão de *nunca acabar*, ou de durar “além do necessário”, quando, aos olhos (e demais sentidos) do espectador, ele já teria completado sua mensagem².

Um espetáculo harmonioso poderia ser também o que concatena de tal forma (prazerosa) suas partes constitutivas (interpretação, texto, cenário, etc.), que dá a impressão de que essas partes estão todas “em seus devidos lugares”, numa justa proporção, contribuindo para a construção de uma obra que, em sua totalidade, soa íntegra e adequada. Aristóteles, conforme veremos adiante, foi talvez o primeiro a reconhecer, numa passagem de veras pouco comentada de sua Poética (Capítulo VII), que a beleza depende da proporcionalidade e da ordem da obra artística. Essa “justa

¹ Na Educação Musical costuma-se dividir os elementos que compõem a música em melodia, harmonia e ritmo, sobre os quais voltaremos várias vezes ao longo deste trabalho. Já as quatro propriedades do som – altura, timbre, intensidade, duração – são inerentes a qualquer evento sonoro (música, palavra, ruído).

² Um lendário crítico teatral da Viena dos anos 20-30, Alfred Polgar, disse certa vez a respeito de um espetáculo, com a acidez que lhe era peculiar: “[...] o espetáculo começou às 08:00. Depois de duas longas horas olhei no meu relógio: eram oito horas e dez minutos [...]”. Citado por Ewald Hackler em depoimento oral, 2007.

forma” ganha, freqüentemente, a associação com uma sinfonia musical. Na composição musical, a *harmonia* é a combinação vertical dos desenhos de cada voz ou instrumento – no nosso caso, por analogia, ela poderia ser a combinação dos elementos que compõem a cena. Por isso se diz que um bom espetáculo “soa como música” – tal como o senso comum diz de um bom time de futebol, entrosado e com boas jogadas ensaiadas, que ele “joga por música”.

É interessante notar que, em ambos os casos, a percepção da musicalidade é atribuída ao receptor, no sentido em que ela, a musicalidade, é considerada um atributo perceptível em maior ou menor grau, a depender da sensação de conforto ou desconforto do espectador. Talvez por estar tão intrinsecamente ligada a uma percepção sensório-emotiva, a questão da musicalidade no espetáculo cênico – sua definição, análise, e procedimentos para criá-la – tenha ficado, ao longo da história no teatro ocidental, relegada a segundo plano. O fato é que não há muita literatura crítica a respeito, nem de análise, nem de demonstração de exemplos, mesmo no campo da recepção teatral. Esta suposta não-preocupação em analisar um fenômeno que é reconhecível intuitivamente, pode também estar ligada a uma tradição de abordagem da história do teatro e das estéticas teatrais – uma tradição que privilegia os *sentidos* da obra, em uma tentativa de apreensão semântica da mesma, em detrimento do estudo de suas formas, seus procedimentos de criação metodológicos e da construção de sua sintaxe. Apóio-me, para esse comentário, no inventário que Marvin Carlson (1997) faz de várias vertentes de estudos de pensadores ocidentais, até concluir, com Susane Langer, que

A especulação teórica em torno das grandes formas dramáticas, comédia e tragédia, também foi empanada, no dizer de Langer, pela ênfase no tema ou atmosfera em detrimento do específico “ritmo” organizador de cada uma. (CARLSON, 1997, p.420)

Esta passagem é apenas ilustrativa de uma tendência de se especular sobre o drama ocidental sem colocar em primeiro plano sua estrutura formal, sua organização interna, seus modos de articulação, tanto no texto dramático como no texto espetacular. Nesta visão do teatro, se torna mais premente a busca por seus *sentidos* – os temas, os assuntos, as relações morais entre personagens, os aspectos sociológicos.

Entrementes, a musicalidade, entendida como uma construção dinâmica dos signos plásticos e sonoros do espetáculo, remete-nos àquele componente do fenômeno teatral que pertence ao domínio do imponderável, aquele que ninguém consegue explicar, embora todos busquem seu segredo: o que faz de um espetáculo uma verdadeira sinfonia. O que nos leva a reconhecer, em determinado encenador ou ator, o domínio do *timing* certo, um determinado senso rítmico apurado. É o segredo conversado nas cantinas e restaurantes, após cada estréia, em todas as partes do mundo; é o quebra-cabeça dos críticos especializados, que tentam traduzir o intraduzível, definir o indefinível: porque um espetáculo “soa”, “ressoa”, provoca ressonâncias (afetivas) em quem o assiste, e outro simplesmente... não.

Compreensivelmente, redobram-se os esforços para cartografar este “fator imponderável” nos últimos anos, em que os Estudos Teatrais, notadamente os estudos sobre a *performance* do ator começaram a traçar pistas de investigação sobre o que antes era do domínio da intuição. A partir do momento em que a contemporaneidade passou a considerar a encenação como uma teia, resultante da urdidura de várias “partituras” concomitantes (do texto, do ator, do encenador, dos elementos cenográficos, musicais, etc.), foram ampliados os campos de estudo da organização de cada uma dessas partituras. Ainda assim, elementos de difícil apreensão, como a *plasticidade* ou a *musicalidade* de um espetáculo, pertencentes ao léxico do espetáculo, estruturados não pelo tema ou mensagem (o **quê** se quer dizer),

mas por **como** se diz, permanecem ainda à mercê apenas daquela sensibilidade praticamente intuitiva que foi comentada no início. Merecem uma tentativa, não diria de sistematização, por considerar infrutífera e pouco razoável essa intenção – mas de aprofundamento das atenções sobre eles, porque assim ajudam o artista-pesquisador a passar do campo intuitivo para o volitivo, como poeticamente concorda Eugenio Barba:

Dar um nome aos sabores, às experiências dos atores, às percepções dos espectadores, mesmo as mais sutis, parece uma fútil abstração. Mas é a premissa para saltar de uma situação na qual estamos imersos e que nos domina a uma verdadeira experiência, ou seja, a algo que somos capazes de analisar, de desenvolver conscientemente e transmitir. É o salto do experimentar ao ter experiência. (BARBA, 1994, p.97).

Apoiando-me, assim, nos pressupostos musicais que, numa ousadia metodológica, e sob o viés de um pensamento interdisciplinar, eu penso serem passíveis de serem deslocados do fenômeno sonoro para o fenômeno visual e para o cinético, afirmo que esses pressupostos são os estruturantes também daquilo que se convencionou chamar de *musicalidade na cena*. Com a espinhosa tarefa de delimitar uma noção que é tão subjetiva, vou eleger os conceitos de dinâmica e, principalmente, ritmo, para problematizá-los em seu deslocamento para o campo das artes espaço-temporais.

Em primeiro lugar, vou tentar delimitar o foco de convergência das discussões levantadas neste trabalho, através de uma explanação do que chamarei aqui de *musicalidade, dinâmica e ritmo*. Vou ater-me apenas ao necessário para convidar o leitor a acompanhar meu raciocínio, que pretende transpor uma ponte entre a música, a literatura dramática e o teatro, chegando até ao ator e sua atividade. Para maior aprofundamento dos conceitos a seguir, portanto, recomendo a leitura de bibliografia especializada em teoria musical, ou musicologia.

Elementos e propriedades musicais

Os dicionários classificam música tanto como “arte e ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido” como “qualquer composição musical”, ou mesmo “qualquer conjunto de sons” – todas essas definições do Novo Dicionário Aurélio (1986). A escolha do Dicionário não foi aleatória: o “Aurélio” sintetiza pelo menos uma dúzia de definições colhidas, inclusive em dicionários de música (cf. referências bibliográficas), que costumam oscilar entre conceituar a música como um conjunto “agradável” de sons ou simplesmente um conjunto de sons qualquer, se este agradável ou não a seu ouvinte. Todas, entretanto, reforçam, em maior ou menor grau, a noção de que se trata de um **conjunto** de sons, agrupados de forma combinada, segundo alguma lógica interna – a lógica da composição. Vamos, então, sintetizar para este nosso entendimento o conceito de música como uma combinação de sons, ou antes, um agrupamento de sons combinados, e isso me parece suficiente por enquanto.

Inicialmente, lembremos aqui que os elementos que compõem a música são classificados em três: a **melodia**, que vem a ser a combinação de sons consecutivos, ou sucessivos, como, por exemplo, numa escala musical; a **harmonia**, que seria tanto a combinação de sons simultâneos para produzir acordes, como a utilização sucessiva de progressões de acordes. O terceiro elemento é o **ritmo**, que se refere à ordenação dos sons no tempo (considerando tanto sua *duração* no tempo quanto a articulação do tempo *entre* os sons, as pausas) (MED, 1996; DICIONÁRIO GROVE, 1994). Ora, um rápido olhar sobre as definições dos dois primeiros elementos já nos traz a impressão de que se referem também à ordenação dos sons no tempo, uma vez que remetem às noções de diacronia e sincronia. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, uma “bíblia”

para os musicólogos, parece concordar, quando afirma que o relacionamento entre os três é intrínseco:

Ao lado da melodia e da harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música; entretanto, uma vez que melodia e harmonia contribuem, ambas, para a organização rítmica da obra, e já que nenhuma das duas pode ser ativada sem o ritmo, os três devem ser considerados como processos inseparavelmente interligados. (1980, p.805, tradução minha)³.

A questão que importa, neste momento, é que a complexidade de relações entre melodia, harmonia e ritmo gera muitas possibilidades criativas de relacionamento entre as diferentes “vozes” (quer sejam partes, linhas melódicas ou instrumentos), gerando diferentes texturas musicais. Estes modos de relacionamento mudam não só em função do gosto do autor, mas também do seu contexto histórico. Pensemos que a obra musical pode, grosso modo, estar estruturada das seguintes maneiras: 1) de forma uníssona (monofônica), na qual apenas uma “voz” se faz ouvir; 2) de maneira homofônica, quando diversas vozes são entrelaçadas em harmonias, mas ainda se pode reconhecer uma melodia principal, que permanece identificável por toda a obra em meio a este acompanhamento⁴. Numa relação homofônica, o acompanhamento pode colaborar para realçar esta melodia principal, ou pode contradizer aquilo que esta sugere. Neste caso, são criados efeitos surpreendentes, por vezes com a criação de tensões que, a critério do compositor, podem permanecer irresolvidas. Por isso se diz que a harmonia também é capaz de projetar tensões para o futuro, afirma o The New Grove Dictionary... (1980, vol 8, p.175). (Não é difícil, já neste momento, pensar nas

³ “*Together with melody and harmony, rhythm is one of the three basic elements of music; but since melody and harmony both contribute to the rhythmic organization of a work, and since neither melody nor harmony can be activated without rhythm, the three must be regarded as inseparably linked processes.*”

A título de curiosidade, já que a discussão não interfere em nosso campo de interesse, seria interessante conferir como José Miguel Wisnik afirma que o ritmo *se transforma* em melodia-harmonia, pela aceleração das pulsações até um ponto em que o ouvido humano começa a captar *alturas*, e não mais padrões de *duração*. (WISNIK, 2002, p.21-23).

⁴ Monofonia = voz única. Homofonia = vozes compatíveis (DICIONÁRIO GROVE, *op. cit.* p.733).

tradicionais relações de tensão entre personagens protagonistas, antagonistas e coadjuvantes, em torno das quais se desenvolve o “conflito” principal, responsável pela unidade de ação nos enredos clássicos).

Finalmente, quando várias vozes são ouvidas em igual nível de importância, temos uma polifonia. Na polifonia o compositor experimenta como as linhas melódicas se relacionam consigo mesmas. Então, as várias linhas são como que “trançadas”, elaboradas num entrelaçamento. Na verdade, a polifonia soa muito mais como várias conversações paralelas acontecendo ao mesmo tempo. Sua leitura é “horizontal”, já que consiste na compreensão das várias linhas discursivas, que se relacionam numa disputa entre si. Na maioria das utilizações modernas, a polifonia não se distingue do contraponto (*contra punctum*, “contra a nota”), que é o procedimento de se acrescentar uma parte à(s) outra(s) preexistente(s). Quando há distinção entre os termos, aplica-se mais à denominação em específicos períodos históricos: a polifonia é usada em referência ao final da Idade Média e Renascença; o contraponto, em relação ao Barroco, do qual as *fugas* de Bach são o exemplo mais notório.

Importantíssimo historicamente, porque tem sido o lastro de toda a música “construtivista” do Barroco até hoje, o princípio da polifonia nos remete, por exemplo, ao que de mais inovador tem sido feito em teatro e cinema, inclusive em nossos dias. A opção por pulverizar a narrativa em vertentes paralelas, concomitantes ou consecutivas ou, ao contrário, por privilegiar, à maneira homofônica, um *discurso* único, que na maior parte das vezes é um *enredo*, é opção decisiva para o caráter formal de toda a obra. Mais à frente serão observadas como as preferências autorais (do dramaturgo ou do encenador) recaem em uma ou outra vertente. Um olhar especial será lançado sobre a utilização do contraponto como estrutura de composição cênica.

Melodia, harmonia e ritmo, “inseparavelmente interligados”, definem, portanto, “*como*” os sons serão arranjados, de forma a compor um conjunto, um agrupamento. E este “*como*” faz toda a diferença. Entre o ruído de um avião trilhando o céu e um acorde perfeito maior, não há diferença de valor estético, isto é, não há porque considerar que um evento é passível de se transformar em música, e o outro, não (pelo menos não para a música contemporânea, que trabalha com os ruídos de qualquer espécie na sua composição). A diferença está em “*como*” o compositor coloca estes sons, articula-os em associação. A estruturação da obra musical depende, então, da habilidade do compositor em “jogar” com as propriedades do som, do ruído e do silêncio. Em *com-por*, em pôr junto. A maneira de fazê-lo, isto é, como colocar juntos elementos extraídos de uma vastíssima complexidade de possibilidades, é que se constitui, em última instância, na *poiesis* da música.

Para esta investigação, debruçar-me-ei também sobre o que se convencionou chamar de *propriedades do som*. As propriedades sonoras são de tal maneira perceptíveis (poder-se-ia dizer quase tangíveis), que, uma vez reconhecidas, podem ser organizadas na composição criando os mais diversos fenômenos artísticos. Uma delas é a **altura** do tom, do mais grave ao mais agudo. A altura pode ser medida porque é resultante da frequência com que vibra a onda sonora, sendo, portanto, um fenômeno físico. Outra propriedade é o **timbre**, uma espécie de “impressão digital” do som – uma característica que diferencia um som de outro, que lhe dá uma “cor”, ou qualidade, única, resultante das peculiaridades do instrumento que emite o som. Cada instrumento soa, então, diferente do outro, porque os sons de cada um são produzidos em ambientes diferentes e diferentes meios (mecânicos e/ou fisiológicos), fazendo ressoar, no corpo que gerou o som, combinações específicas de comprimentos de ondas. (Diga-se de passagem que, no tocante ao timbre, a voz humana é o mais versátil dos

“instrumentos”, já que, com treinamento adequado, ela pode ganhar grande variedade colorística).

A **intensidade** refere-se à quantidade de energia usada na emissão do som, comumente dita a *força* com que um som é emitido, podendo resultar do *pianíssimo*, de extrema suavidade, ao mais forte. A gradação da intensidade é dada pela amplitude da onda sonora. Não raro a intensidade é entendida como volume. Entretanto, a emissão de um instrumento pode ser suave, isto é, de baixa intensidade, e, se este for amplificado, sua reprodução pode resultar num alto volume para o auditor. Por isso, o parâmetro é sempre o da emissão. A sucessão de intensidades diferentes criará o plano dinâmico da composição, ou simplesmente sua *dinâmica*.

Por fim, a **duração**, como o nome indica, diz respeito ao tempo em que se manifestam os sons – e o silêncio entre eles, as pausas. A seqüência de uma série de durações – positivas ou negativas, caso sejam representadas por sons ou silêncios – dá origem ao ritmo e ao que se denomina plano agógico da obra (MAGNANI, 1996). Este plano comporta indicações de andamentos, traduzidas por termos que apontam dos andamentos mais vagarosos (*lento, largo, adágio*) aos mais velozes (*vivace, presto, prestissimo*); também são indicados os momentos de mudança neste andamento (*accelerando, rallentando, ritardando, ritenuto, etc.*).

Tomando simplesmente estas definições, uma problemática muito interessante já se nos apresenta, ao transpormos tais conceitos para o universo teatral. Acontece que o ritmo (para grande parte dos autores consultados) é constituído igualmente por valores de duração e por valores de intensidade. Isso significa aceitar que o ritmo comporta em sua natureza uma dinâmica, feita de variações de intensidades. Ora, esses valores de intensidade, vistos agora sob o âmbito da Psicologia da Música, são valores afetivos, ou antes, emocionais – não só referem-se à quantidade de energia

desprendida na execução física da obra, como indicam a provável repercussão emocional que esta execução causará no receptor. Em suma, estão atrelados a valores passionais⁵. É só atentar para o fato de que, na partitura musical, as indicações de andamento não raro são substituídas ou acompanhadas por indicações de “caráter”, “estilo” ou “expressão” – as que conferem “temperamento” à obra: *doloroso* (dolorosamente); *legato* (ligado); *staccato* (destacado, curto e seco); *tenuto* (sustentado); *dolce* (docemente); *marcato* (marcado); *mesto* (triste); *giocoso* (jocosos), *pesante* (pesadamente); *appassionato* (apaixonadamente); *agitato* (agitado), *maestoso*, *misterioso*, *enérgico*... e muitos outros (BENNETT, 1990). Todos, sem exceção, termos que poderiam ser aplicados à prática teatral...

Mas o que parece ser bem resolvido na música nem sempre o é no teatro. Associar a intensidade – força com que é emitida, por exemplo, uma fala – à intensidade emocional, “soa” como um equívoco (muito comum, aliás) no teatro – mesmo que pareça conceitualmente “correto” na teoria musical. Alguns atores e encenadores entendem que um volume alto da voz, ou dos ruídos produzidos no palco (o que, no contexto deste trabalho, seria o mesmo que dizer uma grande *intensidade sonora*), resultam no que consideram uma grande *intensidade emocional* (o que eu prefiro chamar uma alta voltagem emocional). Nesses casos, é comum abusar-se desnecessariamente de gritos ou barulheira, especialmente em cenas que carreguem a conotação de fúria ou tensão. Da mesma forma, a suavidade na emissão é associada à suavidade emotiva, fruto quiçá da doçura, da nostalgia, do devaneio... O pensador da dança Rudolf Laban cunhou um interessante sistema de observação de movimentos, em que mapeou estas *afinidades* de propriedades físicas e emocionais, sugerindo ao

⁵ Segundo Willems (1993), nem todos os autores incluem a intensidade na natureza do ritmo. O próprio, porém, enumera os que aceitam este princípio, com o qual concorda, e ao qual aderi.

intérprete a autonomia para afrontá-las, se o desejar⁶. Este sistema também será objeto de interesse no quinto capítulo, quando for abordado o trabalho do ator na construção do ritmo global do espetáculo.

Por outro lado, uma leva de artistas do palco já chegou a perceber que as intensidades emocionais podem ser criadas, justamente, a partir da variação das *durações* das cenas e das falas, alguns dos quais chegando a se esmerar em produzir esta *dinâmica* a partir da manipulação dos contrastes entre silêncio e som. Podemos falar, até mesmo, num “teatro de pausas”, como o que será destrinchado no sexto capítulo.

Seja através das durações e das pausas, seja através das intensidades, o fato é que conferir uma dinâmica ao espetáculo implica, necessariamente, em criar um jogo de contrastes em seus ritmos. O ritmo em si, como veremos, não é dinâmico – mas suas variações sim. São elas que vão criar, na obra teatral (como na música), os efeitos de tensão → soltura, suspense → alívio.

Da música para todas as artes

Os pulsos rítmicos são complexos e se traduzem em tempos e contratempos; os pulsos melódico-harmônicos são complexos e projetam estabilidades e instabilidades harmônicas. Tempo e contratempo, consonância e dissonância são modos como interpretamos determinadas combinações de certas propriedades básicas do som [...]. Os sons entram em diálogo e “exprimem” semelhanças e diferenças na medida em que põem em jogo a complexidade da onda sonora. É o diálogo dessas complexidades que engendra as músicas. As músicas só são possíveis por causa das correspondências e desigualdades no interior dos pulsos. (WISNIK, 2002, p.26).

⁶ Sobre estas afinidades e suas relações de interdependência no sistema Laban, cf. OLIVEIRA, Jacyan Castilho, 2000.

Esse diálogo de complexidades não engendra só a música. Toda forma artística, eu diria, só é possível a partir das desigualdades e inter-relações de seus componentes. Dessa forma podemos transpor as fronteiras entre os eventos sonoros e outros eventos sensorialmente perceptíveis, como os visuais e os cinéticos. Mesmo que consideremos, de maneira um tanto redutora, que a música é uma arte da dimensão do tempo (em poética oposição feita por Mario de Andrade às “artes do espaço”)⁷, certos conceitos nascidos em seu âmbito podem ser apropriados na tentativa de abarcar um pouco da complexidade de outras formas ou linguagens artísticas.⁸ As propriedades do som podem ser constatadas e valorizadas na organização de qualquer obra produzida pelo homem – já que, na natureza, estas propriedades, embora presentes, não se encontram organizadas de forma intencional. Talvez seja preciso um maior poder de abstração para que reconheçamos, por exemplo, o timbre e a altura de um fenômeno visual, mas podemos facilmente pensar em termos de intensidades e duração numa obra pictórica (a primeira, nos remetendo à dinâmica do quadro, com sua paleta de gradações mais fortes ou mais suaves, tanto na cor como na luz; a duração, na observação, por exemplo, da regularidade de ocorrências de um *motivo*). Esta metáfora, verdadeiro *tropos* que reconhece noções temporais numa obra “espacial”, é bastante recorrente, e indica, a meu ver, que espaço e tempo não podem ser tomados como conceitos estanques, nem separados.

⁷ “Se a gente reparte as artes pela dimensão em que elas se realizam põe dum lado as do tempo e do outro as do espaço. Uma arte como a mímica tem como distinção especial se realizar conjuntamente no espaço e no tempo. Da mesma forma a tragédia. A música se realiza no tempo e o tempo é o seu elemento primordial de manifestação” (ANDRADE, 1995, p.71).

⁸ Vejamos o que o próprio Mário de Andrade assinala, na mesma obra: “Veremos mais tarde que por uma dilatação de significado a palavra ritmo é hoje freqüentemente empregada pra designar a organização da expressão em toda e qualquer Arte, mesmo das artes do espaço, e que essa denominação embora um pouco confusa é lógica e necessária”. (p. 72). A tentativa de classificação entre artes do “tempo” e do “espaço” é bastante anterior a Mario de Andrade, e pode ser questionada. A intenção deste trabalho é justamente a de dilatar a conceituação de ritmo como sendo um fenômeno espacial/sonoro/cinético, mesmo que apenas um destes aspectos se evidencie.

Considerando o teatro como uma “obra composta”, uma imbricação de várias linguagens, não seria tolice considerar que estes elementos constituem também a poética do texto verbal, do jogo do ator, dos movimentos físicos, da disposição e uso do cenário, do uso da iluminação – e, por que não, também da incidência da música na cena⁹. Enfim, propriedades do som e elementos componentes da música são pressupostos como organizadores da musicalidade de *qualquer evento* estético, incluso e principalmente nas artes cênicas.

Para conferirmos tal hipótese, tentarei então arquitetar, para nosso entendimento, uma definição plausível de *musicalidade*, já que sobre ela tampouco parece haver unanimidade.

É interessante colher uma definição de “música” do *Dicionário de la Música*, de Michel Brenet, atribuída a Santo Agostinho: “A música é a arte de bem mover’ (subentendem-se os sons e os ritmos)” (1981, p.341, tradução minha)¹⁰. Brenet considera que esta definição é a mais precisa acerca do conceito de música na Antiguidade. Ainda que, nos tempos modernos, esta definição tenha dado lugar a outras, podemos pensar se ela não nos serve para delimitar o que seria esse aspecto musical de uma obra de arte. Sim, pois jamais lograremos êxito em recolher, dos dicionários ou das discussões dos musicólogos, uma definição consensualmente aceita, até porque o termo tem sido objeto de discussão no campo da cognição em música, que problematiza o entendimento que o senso comum atribui a termos como *musicalidade*, *capacidade musical*, *habilidade musical*, etc.¹¹

⁹ Quando falamos no uso da música em cena, a referência mais imediata que surge é a da ópera. A ópera – que leva a alcunha de “*Drama per Música*” – tem sido objeto de estudo dos pesquisadores de música e de teatro, tanto na perspectiva histórica das formas de relacionamento entre as duas artes, quanto nos processos de composição de diferentes autores, músicos e libretistas. Dada a existência deste farto material, dispensar-me-ei de comentá-la neste trabalho. Aqui, reitero, pretendo discutir a musicalidade do teatro, não o teatro musical.

¹⁰ “*La Música es el arte de mover bien*’. (*Sobreetendidos, los sonidos y los ritmos.*)”.

¹¹ Cf. SANTIAGO, 1994, apud DIAS, 2000 (*op. cit.*), e GORDON, 2000.

Partamos então desta definição – “a arte de bem mover” – para arquitetar a hipótese de que a musicalidade seja a principal habilidade de *compor* uma obra artística, na medida em que é a habilidade de “mover”, isto é, selecionar e organizar as partes que lhe são inerentes. O artista *com-põe*, ele “põe junto”. Esta articulação seria a atividade intrínseca da criação artística. Quando reconhecemos o ritmo (que traz plasticidade), as variações de intensidade (que constroem uma dinâmica) num quadro, por exemplo, estamos de certa forma reconhecendo e valorizando o esforço de organização do artista, que produz em nós, intencionalmente, uma sensação de movimento – ou da ausência dele¹². Da mesma forma, na dança, na arquitetura, na literatura... Chamamos de virtuoso o artista que soube dominar os meandros de tempo e espaço, moldando-lhes a forma, ritmo, pulsação, intensidade, etc. Reconhecemos como obra de arte não apenas a que nos remeta a um referente ou nos apresente um conteúdo, mas a que faz brotar uma lógica (sua lógica interna) da própria linguagem; obra tão mais significativa quanto mais for reconhecida a habilidade com que foram articuladas suas partes, sejam elas movimentos, linhas, palavras...

Dir-se-ia, então, à maneira do semiólogo Umberto Eco, que “a matéria que compõe os significantes não é arbitrária no que concerne aos significados” (ECO, 1971, p.54); isto é, na mensagem estética, os significantes nunca são mero suporte para a veiculação do significado, mas são, em si, significativos, inclusive no tocante à sua organização (HOISEL, 1996). Por isso levanto aqui a hipótese de ampliar o termo *musicalidade* para designar, enfim, a *habilidade de articular intencionalmente* os signos da obra artística, e não apenas aqueles referentes à obra musical; e que esta articulação

¹² Fayga Ostrower, artista plástica, professora e crítica de arte, distingue-se pela abordagem interdisciplinar com que costumava organizar seu pensamento estético. Em seu livro *A Sensibilidade do Intelecto – Visões Paralelas de Espaço e Tempo na Arte e na Ciência* (1998), com a colaboração de profissionais de várias áreas, alguns eventos pictóricos são discutidos no cruzamento entre filosofia, cosmologia, historicidade, psicanálise, literatura e musicologia. Para um aprofundamento das noções de ritmo e temporalidade nas artes plásticas, recomendo a leitura desse e de outros livros da autora, como *Criatividade e Processos de Criação* e ainda *Acasos e Criação Artística*.

pode vir a ser analisada, aí sim, à luz das propriedades e dos elementos ditos musicais: altura, timbre, duração e intensidade, com seus corolários de *coloratura* e dinâmica; a harmonia e o contraponto (isto é, as formas de combinação “vertical” entre partes de um todo) e o ritmo, que neste trabalho chega a receber o desígnio de organizador de sentido.

E nas artes cênicas...

Partindo dessas premissas, a musicalidade, entendida aqui como habilidade de articulação dos signos, constrói o sentido.

Seria exagero afirmar que isso parece ser especialmente verídico nas artes cênicas? O teatro, ou melhor, as artes cênicas em geral (formadas por técnicas e linguagens cujas fronteiras entre elas se tornam, a cada dia, mais tênues: dança, teatro, ópera, *performance*, teatro musical, circo, dança-teatro, teatro-dança, teatro físico, liturgias espetaculares, etc.) é o “lugar”, por excelência, onde se imbricam as dimensões do tempo e do espaço, já que, todo o tempo, as ações praticadas na cena estão desenhando o espaço e moldando o tempo (BARBA,1995). Palavras e silêncios, gestos e posturas, cores, formas, desenhos, sons, movimentos, materiais, massas, volumes, luz, sombras, são os elementos que estruturam esta obra tão aberta, parafraseando Umberto Eco. As trocas, ambivalências, paralelismos, recorrências, contrastes, rupturas ou contigüidades com que ocorrem são os procedimentos que os organizam. O resultado: a criação de texturas, densidades, intensidades, conceitos, desconstrução, linearidade ou circularidade temporal, dimensões afetivas e dimensões espaciais, dinâmica, relacionamentos. O principal eixo de concatenação disso tudo: o ritmo global da encenação, ou melhor, **os ritmos** da encenação, que causarão uma determinada sensação no espectador. (Daí podermos também deduzir que o ritmo é efeito, é percepção).

No entanto essa percepção é problemática: quase sempre é inconsciente, porque resulta de uma operação mental de associação dos sentidos – aí incluído o sentido cinestésico. Difícil de perceber conscientemente, muito mais difícil ainda de analisar. O teatrólogo Patrice Pavis (2003) alerta para as dificuldades de se apreender o fenômeno do ritmo na encenação, já que seria preciso, nesse caso, estudar o encadeamento do que chamou de *quadros rítmicos* de **todos** os elementos que a constituem (a fluência textual, a partitura do ator¹³, a disposição e mobilização do cenário e objetos, a incidência da trilha sonora¹⁴, etc.). No entanto, seria de extrema importância lograr êxito numa tentativa de análise. Não só porque lançaria luzes sobre todos os mal entendidos do senso comum descritos em nossas primeiras páginas; como ainda por ser o ritmo um dos fatores que, no dizer de Pavis, “... coloca os maiores problemas [para a análise do espetáculo] e, no entanto, constitui muitas vezes os traços indeléveis deixados nos espectadores, os que não se deixam medir ou localizar” (*op. cit.* p.137). Mas principalmente porque

A leitura do ritmo não é então uma ferramenta semiológica recém-inventada para a leitura do texto dramático ou para a descrição da representação. Ela é constitutiva da própria fabricação do espetáculo. Contudo, as implicações teóricas do ritmo são fundamentais, a partir do momento que ele se torna, como é o caso na prática teatral contemporânea, um fator determinante para o estabelecimento da fábula, o desenrolar dos acontecimentos e dos signos cênicos, a produção do sentido. As pesquisas teóricas e práticas sobre o ritmo intervêm num momento de ruptura epistemológica: após o imperialismo do visual, do espaço, do signo cênico no interior da encenação concebida como visualização do sentido, acabamos, tanto na teoria quanto na prática, procurando um paradigma completamente diferente para a representação teatral (VINAVER, VITEZ), o do auditivo, do temporal, da seqüência significativa, em suma, da estruturação rítmica. (PAVIS, 1999, p.342).

¹³ A expressão “partitura de ator” será oportunamente discutida neste trabalho.

¹⁴ Chamo aqui de “trilha sonora” o que Nicolas Fritze chama de “música” em geral: “É preciso chamar música o conjunto de todos os elementos e fontes sonoras: os sons, o ruído, o meio-ambiente, os textos (falados ou cantados), a música gravada (irradiada por alto-falante) etc. A música deve, pois, ser entendida mais amplamente no sentido de soma organizada e, se possível, voluntária, das mensagens sonoras que chegam ao ouvido do auditor”. (FRIZE, N. “La musique au théâtre”, Une Esthétique de l’Ambiguïté, J. Pigeon éd., Lyon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1993, p.54, *apud* PAVIS, 2003, p.130).

É o que também tentarei fazer: reconhecer porque, num espetáculo, entende-se que ele tem ou não tem “ritmo”, e, quase em imediata consequência, se ele tem “musicalidade”. Este problema pode se desdobrar na seguinte pergunta; afinal, se o “ritmo” é um elemento do espetáculo que pode ser conscientizado, analisado, e fazer parte da constituição do próprio espetáculo, porque em alguns dias ele “está lá” (o público “sente o ritmo”), e, em outros dias, não?

Da organização

A primeira pergunta a ser levantada é: “quem ou o quê dá o ritmo da encenação?” Evidentemente, a primeira resposta seria todo o conjunto da encenação, com seu entrelaçamento de camadas. O fôlego do ator, tanto na elocução quanto na decisão ou lassidão de seus movimentos, seria um dos componentes isoláveis para fins de análise; outro poderia ser o texto dramático, o que provém de um autor-poeta que já sugere, na distribuição das palavras no papel, uma prosódia, portanto uma seqüência rítmica peculiar. Sem me decidir por nenhuma dessas opções como fator determinante, tentarei reconhecer, na delicada urdidura do espetáculo cênico, todos os aspectos relevantes para sua construção rítmica, tentando apontar quais desses aspectos teriam sido voluntariamente pensados pelos seus autores.

A trajetória deste trabalho parte então, no primeiro capítulo, das conceituações do termo ritmo, que o definem como um dos elementos constituintes da arte musical. Veremos, entre seus postulados, aquele que mais serve aos propósitos dessa autora de construção de um axioma para a linguagem poética: o que define o ritmo como *o fator articulador entre as partes, ou grupos, que compõem esta linguagem, sem perder de vista a sua totalidade*. Perceberemos então que, na

constituição da mensagem poética, ou mensagem estética, no dizer de Umberto Eco (*op. cit.*), a organização dos significantes tem primordial importância, cabendo ao ritmo, o articulador desta organização, um papel decisivo nessa composição.

No segundo capítulo tentaremos reconhecer, na escrita para o teatro, como a construção formal do texto vem propor um sentido; o quanto contribui na arquitetura rítmica da encenação; em que medida chega a orientar o trabalho do ator.

Nos capítulos seguintes, ao analisar o que costumeiramente é chamado ritmo global da cena, levantarei a questão de como o ritmo tem sido discutido – escassamente, diga-se de passagem – por teatrólogos e encenadores. Neste momento, o maior interesse não será o de tentar chegar a uma definição plausível sobre em que consistem os ritmos de uma encenação; ou se esta apresenta musicalidade intrínseca ou aparente. A meu ver, a questão que interessa, é, justamente, tentar identificar onde se apóiam os criadores do espetáculo teatral, para imprimir uma marca rítmica a seus espetáculos. Se nos detivermos sobre determinadas práticas artísticas ou pedagógicas, veremos que esta marca pode receber denominações diferentes, que revelam os diferentes aportes com os quais lidam cada artista.

Partindo da definição generalizante que contrapõe drama linear vs drama descontínuo, serão analisadas no terceiro capítulo as operações com que um e outro tipo se utilizam para organizar suas unidades: o drama linear, em atos ou cenas, que mantém uma linearidade de causa e efeito, encadeadas. O drama fragmentado, do qual o teatro épico é um emblema, em quadros ou cenas autônomos, elípticos, que encerram em si mesmos ciclos completos e ao mesmo tempo comportam entre eles muitas lacunas. Para os encenadores que abarcam procedimentos épicos em suas práticas artísticas, o ritmo pode aparecer como ferramenta que opera a *montagem/colagem* de fragmentos, na medida em que os articula, como parece ser o caso das encenações de Brecht.

Brecht opera a descontinuidade como ferramenta para a construção de uma arte não-ilusionista. Em seu projeto artístico-social, o fundamento da não-empatia do público com a ação cênica se impõe como necessidade, para instaurar o desejado estado de conscientização da platéia. É possível reconhecer, na utilização da música, dos eventos sonoros, e, mais ainda, na organização dos elementos de ruptura da verossimilhança – inclusive na duração irregular das cenas – a intencionalidade desse propósito. Como breve e emblemático exemplo de sua dramaturgia *musical*, será lançado um olhar sobre um fragmento da montagem de *Mãe Coragem e Seus Filhos*, de sua autoria e direção.

Vsevolod Meyerhold é especialmente caro aos estudiosos das artes cênicas, por ter sido um dos raros homens de teatro que formulou um pensamento, oriundo e ao mesmo tempo embaixador de sua pesquisa artística, sobre o papel da música e da musicalidade em um espetáculo. Para o encenador russo do início do século XX, o ritmo se define como a base principal, a grande ferramenta organizadora do *rigor* da encenação, afastando da arte performativa qualquer conotação ocasional e fortuita. No quarto capítulo, ao percorrermos em sobrevôo a trajetória artística de Meyerhold, convidarei o leitor a ousar, comigo, aventar a hipótese de um “futuro teatral” que Meyerhold nunca conseguiria desenvolver, por ter tido sua carreira precocemente interrompida pelo horror do regime stalinista. Apóio-me principalmente na pesquisa de Maria Thais Lima Santos em sua Tese de Doutorado; em estudos da principal tradutora de Meyerhold para o ocidente, a francesa Béatrice Picon-Vallin; e nos comentários de Juan Antonio Hormigon aos textos do próprio Meyerhold – além, evidentemente, destes últimos¹⁵ – para oferecer, em um painel, as fontes e desenvolvimentos de sua obra que,

¹⁵ Cf. Referências bibliográficas.

acredito, teria sido ainda mais decisiva para a consolidação de tradições teatrais no ocidente, se não tivesse sido abafada em decorrência de uma dissidência política.

Nos capítulos quinto e sexto, o olhar que aborda o ritmo como uma qualidade que cabe ao ator moldar, através de seu relacionamento com o tempo, será analisado à luz das teorias de Constantin Stanislavski, do pensador da dança Rudolf Laban, de Eugenio Barba e seus estudos interdisciplinares aos quais denominou Antropologia Teatral. Veremos como o ator pode contribuir, por meio da construção de *partituras psicofísicas*, na construção dos ritmos da encenação.

Finalmente, no capítulo sexto, a reflexão sobre a composição dessas partituras psicofísicas induz-nos a questionar a função que a pausa – aí compreendido o silêncio – possui na composição dinâmica do espetáculo. Também nesse sentido, equívocos e preconceitos são freqüentes, o mais comum deles o de atribuir à suspensão da palavra a personificação de um vazio – quando o próprio silêncio é imbuído de conotações, tanto mais vastas porque menos explícitas.

No Anexo, farei a descrição crítica de um processo de montagem, em que a questão do ritmo funcionou como mote fundante da encenação, não somente na inclusão de canções na cena, mas na própria arquitetura da dramaturgia cênica: o espetáculo **Canteiros de Rosa**, que dirigi em 2006.

Na tentativa de unir todos estes vastos caminhos, usarei o recurso da metáfora que atribui, a um espetáculo bem organizado, um caráter “musical”. Recorro para isso a Meyerhold em citação de Patrice Pavis, que circunscreve a importância que os elementos da composição musical têm para a montagem teatral:

A encenação é freqüentemente comparada a uma composição no espaço e no tempo, a uma partitura que agrupa o conjunto de materiais a uma interpretação individual dos atores. A notação e a composição musicais fornecem o esquema diretor do jogo teatral, permitindo aos espectadores, assim como aos atores, “sentir o tempo em cena como o sentem os músicos”. “Um espetáculo organizado de maneira musical não é um espetáculo no qual se toca música ou se

canta constantemente atrás do palco; é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, **um espetáculo no qual o tempo é organizado com rigor**". (Meyerhold, 1992, IV, p.325 *apud* PAVIS, 1999, p.255-256, grifo meu).

PRIMEIRO CAPÍTULO

RITMO E DINÂMICA NA MÚSICA

A MENSAGEM ESTÉTICA

1.1. *Petit* introdução

Neste capítulo serão discutidas não somente as definições, mas também as implicações que o conceito de ritmo traz para as artes cênicas. Veremos como, a partir já de sua origem etimológica, o ritmo sugere uma articulação de movimentos, que ora fluem, ora são contidos, agrupando-se em periodicidades recorrentes. Com o autor Bruno Kiefer concluiremos que o termo ritmo não *se define*, mas *envolve* noções de fluir, medida e ordem.

A seguir o fenômeno da percepção rítmica será analisado como uma tendência natural e espontânea em organizar, em padrões periódicos, os fenômenos que se repetem com alguma regularidade. O tipo de organização mais básico é o que percebe a alternância de tensão e relaxamento, construindo assim o ritmo mais elementar, que é o binário – fruto da observação dos ciclos fisiológicos humanos e dos fenômenos da natureza.

Chamo a atenção para o fato de que a regularidade não supõe, em absoluto, nas artes, uma constância imutável. Embora o ritmo crie uma expectativa de repetição, essa expectativa pode ser quebrada a fim de alterar a consciência cinética do receptor. Essa operação voluntária, por parte do compositor (aquele que *com-põe*) pode se dar pela distribuição dos *acentos*. A idéia de acento, aliás, nos remete diretamente à articulação do discurso não-musical, fazendo uma metáfora das ênfases por duração ou intensidade com as ênfases na fala e/ou na cena teatral, introduzindo dessa forma a noção de *dinâmica*.

Na conclusão do capítulo opto por eleger, entre os conceitos que circundam o termo ritmo, aquele de *articulador das partes, fragmentos ou unidades que*

constituem a obra, de forma a organizar sua totalidade. Isso nos levará a aproximá-lo do conceito de *harmonia*, não em seu aspecto teórico musical, mas no sentido em que esta palavra tem sido usada nas artes cênicas, a começar por Aristóteles.

Finalmente, apresentarei uma breve digressão sobre a noção de *mensagem estética*, aquela que, no dizer de Umberto Eco, privilegia a mensagem em sua materialidade significante sobre todos os outros componentes da mensagem. O ritmo fica alçado, dessa forma, à condição de significante, plástico, fonético, musical e cinético, responsável, em última instância, pela organização formal da obra, agora realçado como produtor de sentido.

1.2. Vamos à etimologia.

Impossível parece ser a tarefa de encontrar definições pontuais e unívocas sobre o conceito de ritmo, sua etimologia e derivações. Ana Cristina Dias, que escreveu uma bela Dissertação de Mestrado intitulada *A Musicalidade do Ator em Ação: a Experiência com o Tempo-ritmo*, chama a atenção, logo em seu primeiro capítulo, sobre a diversidade de definições que encontrou, entre os estudiosos de música, na mesma busca por uma delimitação do conceito. Cito suas palavras:

(...) o ritmo é um conceito musical que apresenta múltiplas definições, a se julgar pelo verbete **Rítmica/Métrica** da enciclopédia Einaudi (1984), escrito por Jean-Jacques Nattiez. Neste estudo, Nattiez aponta autores como De Groot, que “podia assinalar uma cinquentena de sentidos diferentes para a palavra ritmo” e Willems, que “diz ter recolhido quatrocentos”. Segundo ele, “à exceção de Curt Sachs [1953] que, por reação, se recusa a empreender o exame das diferentes acepções da palavra, não há obra sobre o ritmo que não se inicie por uma lamentação ritual sobre a desordem das definições de ritmo” (1984: 299). (DIAS, 2000, grifo da autora).

Lamento iniciar este trabalho com o mesmo ritual, mas o fato é que a tarefa é mesmo exaustiva e por vezes atordoante. Prova disso é a lembrança por Ana Dias de outro autor, o musicólogo brasileiro Bruno Kiefer, que, segundo a mesma, tampouco se propõe a uma definição do termo, justificando sua decisão com a seguinte afirmação: “[...] evitamos, de propósito, uma definição de ritmo, pois o fato de existirem centenas, muitas dos melhores autores, levanta a suspeita de que este fenômeno, em última análise, é indefinível” (KIEFER, 1973, p.24). Ainda assim, Kiefer é, de todos os autores consultados para este trabalho, o que melhor sintetiza, a meu ver, as convergências (e divergências) entre as algumas destas centenas de definições, quando diz:

Resumindo: a palavra ritmo envolve as noções de fluir, medida e ordem. (*ibid.*, p.24).

Longe, muito longe de nos solucionar a questão, este “resumo” é só o início do problema.

Deixemos Bruno Kiefer então, por uns instantes, e vamos voltar ao ponto inicial da discussão, no estudo do radical etimológico que deu origem ao termo, chave do problema e, quiçá também de sua solução.

1.2.1. Aquilo que flui ou aquilo que estanca?

Murray Schaffer é músico e educador musical. Em seu livro *O Ouvido Pensante* (1992), ele propõe mudanças de paradigmas no ensino da música que ampliariam o conceito de *paisagem sonora* para incluir, bem ao gosto da música contemporânea, toda espécie de som capaz de ser percebido pelo ouvido humano, passível, portanto, de ser utilizado no arcabouço da composição musical. Como também

é artista plástico, suas formulações musicais e pedagógicas são freqüentemente sugeridas através de gráficos, desenhos e recursos visuais de toda espécie. Não à toa, sua primeira definição do termo *ritmo* neste livro é tão poética quanto plástica – e, diria eu, surpreendente:

Ritmo é direção. O ritmo diz: eu estou aqui e quero ir pra lá.
(SCHAFFER, 1992, p.87).

Talvez por conceber o ritmo de forma espacial, Schaffer “cai” no que parece ser uma armadilha, ao, logo depois, afirmar que “originalmente, *ritmo* e *rio* estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho que sua divisão em articulações” (*ibid.*, p.87). Esta associação não está longe do que parece ser um ponto de concordância entre os autores – segundo o Oxford English Dictionary (1981), *rhythmus*, em latim, correspondente ao grego *rhythmós*, está **relacionado** a *rheein*, em grego, “fluir”. Por isso, também Bruno Kiefer conceitua que “a palavra ritmo – em grego *rhythmus* (sic) – designa ‘aquilo que flui, aquilo que se move’” (*op. cit.* p.23)

¹⁶. Entretanto, o próprio Kiefer adverte:

Se pensarmos no fluir tranqüilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção de ritmo. Falamos em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta discontinuidades. Exemplos: emissão de sons de duração desigual; determinado movimento dos braços; acidentes numa corrente de água. (*ibid.*, p.23).

O próprio autor, portanto, associa a noção de “fluir” à noção de articulação desse fluxo, noção defendida pela maioria dos autores consultados, como veremos. A armadilha a que me refiro é que, ao que parece, já na raiz grega, o significado que emerge é o de “medida, movimento medido” (OXFORD ENGLISH DICTIONARY, p.1251), ou ainda “movimento regrado e medido” segundo o Novo

¹⁶ Um provérbio grego antigo diz: *Panta rhei* (Παντα ῥεῖ – “tudo flui”, ou ainda, nada é estável).

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.1513), e não o de “fluxo”. Quem chama a atenção para esta interpretação já superada é *The New Grove Dictionary... (op. cit.)*, que relata:

Etimologicamente, a palavra provavelmente indica ‘não o fluir, mas a interrupção e a firme limitação do movimento’ (Jaeger, 1959). A aceção amplamente aceita de *rhythmos* como derivação de *rheō* (‘fluxo’) perdeu terreno para uma derivação mais antiga vinda da raiz *ry* (*ery*) ou *w’ry* (‘prender’) ¹⁷. A história da palavra *rhythmos* mostra que ela era próxima, em significado, a *schēma* (‘perfil’, ‘formato’, ‘figura’ – Leemans, 1948). Petersen (1917) caracterizou *rhythmos* como ‘a forma imóvel que surge através do movimento’, o que também sugere uma origem artística da palavra. (p.805, tradução minha). ¹⁸

Segundo o Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa (CUNHA,1989), *rhythmos* originou ainda *arithmetic* (em latim), do grego *arithmetiké*, por conter o elemento de composição *arithmós*, que significa “número”. Nessa orientação etimológica deve ter se baseado Sergio Magnani, autor que, literalmente, afirma: “De fato, a palavra ritmo, em grego, significa número (de onde aritmética), fundamento de todos os fenômenos naturais e de todos os desenvolvimentos” (MAGNANI,1996, p.96). Note-se ainda que, para o autor Paul Zumthor,

(...) *numerus* tornou-se o equivalente latino mais geral, com *rhythmus* tendendo a designar mais especialmente o que denominamos um *verso*, harmonia perceptível resultante de certo arranjo da linguagem. *Numerus*, por sua vez, significa menos “número” do que “*ordem, seqüência ordenada*” (ZUMTHOR, 1993, p.170, grifo meu).

¹⁷ Entre as dezenas de traduções possíveis para “to pull” temos, além das de *puxar*, que é a mais comum, as de *deter*, *fazer parar*, *prender*, *mover-se com esforço*, *recuar* e outras. Cf. Novo Dicionário Balsa das Línguas Inglesa e Portuguesa, 1972.

¹⁸ *Etymologically the world probably implies ‘not flow, but the arresting and the firm limitation of movement’ (Jaeger, 1959). The widely accepted view of rhythmos as deriving from rheō (‘flow’) has now lost ground in favor of an older derivation from the root ry (ery) or w’ry (‘to pull’). The history of the world rhythmos shows that it was close in meaning to schēma (‘shape’, ‘form’, ‘figure’ – Leemans, 1948). Petersen (1917) has characterized rhythmos as ‘immobile form which arises through motion’, thus suggesting an artistic origin of the word as well”.*

Portanto, a medição, com fins de valoração quantitativa, é inerente ao termo “ritmo”. Antes de designar “aquilo que flui”, o que poderia supor uma torrente ininterrupta e contínua de movimentos, o ritmo bem que poderia ser definido como “aquilo que estanca”, ou melhor, que ordena, regula e organiza o movimento contínuo em seqüências de discontinuidades – sendo esse movimento, no mais comum dos sentidos, o tempo.

1.3. As fontes do ritmo

Sendo a música uma arte que “só pode existir no tempo” (DICIONÁRIO GROVE, *op. cit.*, p.789), nada mais natural que se parta, nesse trabalho, das conceituações sobre o ritmo em que se fundamenta a teoria musical. O problema principal neste trabalho é justamente fazer a transposição dos termos e conceitos nascidos no âmbito desta linguagem para as artes cênicas, onde por vezes eles assumem conotações específicas. Por outro lado, penso que seria de extrema utilidade pensar o espetáculo teatral a partir dos pressupostos musicais, porque eles trazem embutido, como disse Meyerhold, uma possibilidade de *rigor*, no momento da execução da cena – principalmente no que tange à utilização do espaço/tempo.

Já podemos então voltar a Bruno Kiefer e seu resumo de ritmo como um termo que envolve as noções de “fluir, medida e ordem”. Vimos de onde surgiu o sentido de fluência de movimento e, ao mesmo tempo, sua contenção, sua medida. Agora veremos como o sentido de ordem também é inerente ao termo, talvez corroborando o que foi dito anteriormente, de que a ordem, isto é, a ordenação, é uma atividade poética, talvez a atividade poética em si.

Hoje nos parece muito provável, e lógico, que a primeira percepção humana de ritmo tenha sido a observação dos ciclos regulares da natureza – os ciclos lunares, circadianos, sazonais, das marés, etc. – concomitante à observação dos ciclos fisiológicos que regulam o metabolismo humano – a pulsação sangüínea, o batimento cardíaco, a respiração. Através da constatação da existência de ciclos de continuidade, alternados com descontinuidades, o homem primitivo também aprendeu a obter maior eficácia em seu labor com fins de subsistência física e/ou espiritual. Isso foi o que Rudolf Laban, pedagogo do movimento e dançarino, intuiu, no início do século XX, coreografando massas corais e observando como um extenso grupo de bailarinos “aprendia” o ritmo (LABAN, 1978). E pode ser comprovado por teorias provenientes da Psicologia da Música, como as de Carl Seashore (1967), que admite que haja uma tendência espontânea do homem em perceber e agrupar padrões rítmicos, o que lhe facilita processos cognitivos e comportamentais, entre outros motivos, pela sensação de prazer advinda dessa percepção.

O fato é que cedo nossos ancestrais descobriram que a organização do movimento, que era o gerador de vida, lhes facilitava entrar em acordo coletivo para obter maior produtividade tanto no trabalho, que lhes garantia subsistência física (por intermédio, por exemplo, das batidas rítmicas dos pés na pisa de grãos, ou na puxada coletiva da rede na pesca), quanto no ritual, que lhes proporcionava contato com a dimensão cósmica à qual almejava (como por intermédio do transe provocado pela percussão ou pelas danças circulares sagradas).

Vai daí, a diversidade de autores, de Roger Garaudy (1980), Mario de Andrade (1995) e os já citados Kiefer e Seashore, aos dicionários Oxford e Grove, que preconizam terem sido exatamente essas as fontes do ritmo musical (listadas aqui sem pretensão de hierarquizá-las em importância): os ritmos exteriores ao corpo, como os

ciclos naturais das marés, das fases lunares, das estações do ano, do movimento das ondas e outros; os ritmos psicossomáticos, internos ao corpo humano, como o batimento cardíaco, a pulsação sangüínea, a respiração; a cadência obtida pelo esforço ritmado e coletivo no trabalho e na oração. Além dessas, a própria fala, com suas articulações fonéticas, seria a origem do chamado “ritmo oratório” (MAGNANI, *op. cit.*). Portanto, na visão desses autores, todas essas fontes seriam as raízes do ritmo e da dança, dos quais nasceriam o teatro e a música. Podemos concluir, portanto, que antes de designar uma ordenação musical, temporal ou cinética, o ritmo estaria ligado a um *movimento* – o movimento medido, regrado, organizado em continuidades, alternâncias, rupturas, descontinuidades e agrupamentos – que apresentasse, enfim, regularidades e irregularidades.

Sim, porque o fluir apresenta descontinuidades – lembremos da analogia de Kiefer com os acidentes do riacho¹⁹. O movimento contínuo, sem interrupções, sem alterações abruptas e sem destaques, não caracteriza um ritmo. Ciclos regulares repetidos *ad infinitum* começam a ser percebidos como um *continuum*, como o tic tac de um relógio, que, à medida que se torna repetitivo, ultrapassa, em um determinado momento, o limiar de nossa percepção rítmica, tornando-se “figura de fundo” de nosso ambiente auditivo. Por outro lado, o movimento eternamente desordenado, infinitamente irregular, tampouco apresenta um ritmo. Assemelha-se muito mais ao que se costuma chamar de “ruído branco” – uma “duração oscilante entre a pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado”, segundo Wisnik (2002, p.27). Nem o sempre constante, nem o sempre mutante: o ritmo vem da ordenação, pela contenção e pelo agrupamento de células de movimento, que marcam a passagem da confusão (descontinuidades caóticas) ou do imobilismo (forma constante) para a ordem – para o

¹⁹ Cf. p.37 deste trabalho.

movimento ordenado. Em outras palavras, do ruído para o som articulado, seja ele música ou fala. Isto supõe certa regularidade das descontinuidades. Por isso o Webster New World Dictionary (1951) nos lembra que o ritmo, além do movimento cadenciado uniforme²⁰, diz respeito também à forma como este movimento se apresenta recorrentemente – isto é, à própria recorrência (p.1251).

1.4. A percepção do ritmo

1.4.1. A organização do tempo

O primeiro movimento articulado foi o tempo; todos os autores citados até aqui caracterizam, em algum momento, o ritmo como organização ou subdivisão de lapsos do tempo em seções perceptíveis. Mario de Andrade chama a atenção de que o tempo – entidade subjetiva – já é por si só uma organização abstrata do movimento. Abstrata e consciente: para melhor manipular o movimento, que é a própria vida, o homem o organizou em minutos, horas, dias, semanas, etc. (ANDRADE, 1995, p.79). Há divergências sobre o mais curto e o mais longo período de tempo que o ser humano pode conscientemente reconhecer, mas estas não nos interessam aqui. Muito mais interessante é a idéia defendida por Andrade de que, se o tempo é uma organização abstrata do movimento, o ritmo é sua organização *expressiva*. Surpreendentemente, o autor parte do seguinte princípio: embora os ritmos estejam presentes na natureza, o que é indubitável se pensarmos nos ciclos das marés, ciclos lunares, sazonais, etc., eles se encontram nela em forma latente: quem os organiza, *através da percepção*, é o homem.

²⁰ Note-se que “movimento cadenciado uniforme” já supõe uma identificação do ritmo com a métrica, mais precisamente o metro ocidental. Falaremos sobre esta “confusão” logo a seguir.

Esta percepção, a princípio inconsciente, pode vir a tornar-se consciente, quando o homem então tenta reproduzir intencionalmente os ciclos naturais, ou ainda ao criar seus próprios ritmos. Não por coincidência o autor Johan Huizinga (1996) também especula sobre o primeiro ato “artístico” do homem, vinculando-o ao jogo: quando o homem primitivo, brincando com três pedras iguais, arrumou-as pela primeira vez em séries de distâncias iguais, criou para si, conscientemente, o princípio da regularidade, princípio que mais tarde seria aplicado às colunas dos templos áticos. Seja consciente ou inconscientemente, esta organização é sempre, portanto, uma organização expressiva.

Como pode se dar essa organização? As pistas talvez estejam na miríade de definições sobre o termo “ritmo” encontradas no campo da teoria musical. Ele pode ser apresentado como “o elemento característico da composição musical que depende do agrupamento sistemático das notas de acordo com suas *durações*” (OXFORD, *op. cit.*, p.636, tradução e grifo meus) ²¹ ou “a disposição ou união dos tons musicais, os quais são agrupados *segundo uma certa ordem e em certas proporções*” (*ibid.*, p.637) ²²; ou ainda “o agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de *duração e ênfase*” (DICIONÁRIO GROVE, *op. cit.*, p.788). Todas as definições apenas corroboram o que já foi dito aqui sobre o conceito de ordenação e agrupamento, nesse caso, dos sons. Mas a última é a que deixa a melhor pista sobre como se dá essa ordenação.

É importante, em primeiro lugar, se reforçar a idéia de que este “agrupamento sistemático” segundo “uma certa ordem e em certas proporções” **não** implica, como eu já disse, em regularidade absoluta. Muito pelo contrário. Na música, é

²¹ “That feature of musical composition which depends on the systematic grouping of notes according to their duration”.

²² “What is meant by *rhythmus* is the assemblage or union of tunes in music which are joined together with a certain order and in certain proportions”.

a disposição de períodos mais longos com mais curtos, e a distribuição de acentos e pausas em intervalos variados, que proporcionam a riqueza rítmica. *A medida* nunca pode ser a mesma, sob risco da monotonia – a não ser seja uma monotonia deliberada. A percepção rítmica, portanto, se completa na **comparação** entre os períodos, os fragmentos, os intervalos – sejam estes de frases inteiras, de compassos, de palavras ou até de fonemas. A regularidade à qual me refiro, e à qual parecem se referir os autores, é a de periodicidades de elementos se não iguais, pelo menos comparáveis (KIEFER, *op. cit.*, p.23). Poderíamos, também, com Brenet (1981), falar na “proporção entre um movimento e outro diferente” (p.457), o que ainda supõe uma comparação. Esta será outra noção importante a ser ressaltada quando analisarmos as considerações sobre ritmo nas artes cênicas, pois, ao que tudo indica, são as possibilidades de comparação entre os fragmentos, sejam eles cenas, atos ou blocos, que possibilitam a percepção rítmica do espectador de teatro.

1.4.2. O pulso

Voltemos então à pergunta que deixamos em suspenso no parágrafo anterior: como se dá essa ordenação? Bem, depois de tudo que vimos, comecemos por dizer, com Bruno Kiefer, que os fatores que geram o ritmo são as variações, graduais ou repentinas, das propriedades do som – a duração, a intensidade, o timbre e a altura (p 24-26). No dizer de Ana Dias

[...] a organização, a partir de **retornos periódicos**, de elementos ora fortes, ora fracos (ou fortes se tornando fracos e vice-versa), ora mais longos, ora mais curtos, ora mais agudos, ora mais graves (em ondulações melódicas contínuas ou mudanças súbitas de altura) e a alternância de timbres diferentes, nos dão a sensação do ritmo, ao produzir discontinuidades. (*op. cit.*, p.16, grifo da autora).

Por enquanto, neste trabalho, parto do princípio de que a propriedade responsável por definir a periodicidade rítmica seria a **duração**. Ao tomarmos um som, inicialmente contínuo, e introduzirmos nele cortes com durações desiguais, já surgirá um ritmo (desde que naturalmente atendendo certa ordem). Nossa percepção imediatamente vai medir e comparar estas durações, criando um horizonte de expectativa de sua repetição – expectativa, aliás, que pode ser quebrada a qualquer momento. Para os gregos, a duração temporal foi não só o principal fator gerador de ritmo, como a base mesmo de todo seu arcabouço artístico. A alternância entre valores de longa e curta duração fez surgirem os primeiros ritmos gregos, tanto na versificação como na música (e conseqüentemente na dança e na tragédia), que se tornaram paradigmas para a métrica ocidental: o iambo (som breve, som longo); o troqueu (som longo, som breve); o dáctilo (som longo, som breve, som breve), só para citar alguns. A alternância mais básica, entre um som forte e um fraco, repetidamente, produz uma pulsação, a pulsação binária ou pulso binário. É essa pulsação que divide, de maneira regular e *ad infinitum*, o “vácuo” presentificado tanto pela uniformidade quanto pelo caos. O que costumeiramente chamamos de pulso seria o “batimento” de marcação do tempo binário, basicamente inspirado na pulsação sangüínea²³.

Na música ocidental o tempo foi inicialmente organizado para estabelecer uma pulsação regular, pelo menos até o advento da música contemporânea, que afronta muitas vezes esta regularidade. Foi justamente a observação da pulsação sangüínea que alicerçou as divisões rítmicas que viriam a ser construídas (como a

²³ Na verdade, se formos analisar o fenômeno acústico sob seu aspecto físico, veremos que a própria onda sonora já é uma pulsação, porque ela em si já contém uma periodicidade – a onda sonora é um sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos, já que tem característica de onda (WISNIK, p.19).

divisão em compassos). Não é difícil entender por que, já que ela é de percepção mais imediata – bastou, fisiologicamente, *sentir o pulso*.

Aliás, é muito interessante notar que essa percepção do pulso musical continua sendo altamente subjetiva, apesar da invenção de todos os mecanismos de medição e batimento do tempo, como o metrônomo, por exemplo. Os valores de duração constantes na partitura são, afinal de contas, meras indicações de tempo que, inapelavelmente, variam de executante para executante. Quando se pensa na velocidade com que essas durações são executadas (o *andamento*), a margem de subjetividade aumenta, uma vez que a percepção de *rápido*, *lento* ou *meio lento* também varia de intérprete para intérprete. Já que o *pulso* primordial equivalia ao fluxo da respiração fisiológica, essa respiração é grandemente responsável pelas diferenças de interpretação entre diferentes musicistas, da mesma forma que entre diferentes regentes de orquestra, ou entre diferentes fases da vida do mesmo regente. A respiração, como sabemos, é totalmente comprometida pela situação emocional em que se encontra o indivíduo, e fatores como nível de ansiedade, disposição física e idade influenciam a cada momento na sua estabilidade. Por isso, o metrônomo é um auxiliar por vezes encarado, pelo intérprete, com, poder-se-ia dizer, certa... *desconfiança*. Não que não seja confiável – pelo contrário, ele estabelece um pulso significativamente mais preciso, objetivo, que o tempo da pulsação sanguínea; porém, assim ele também “fecha”, de certa maneira, um campo de possibilidades de pequeníssimas flutuações nesse pulso, flutuações interessantes, à mercê do fluxo emocional do executante da obra musical. Solistas podem, e costumam moderar o tempo estipulado pela partitura para criar determinados efeitos: por exemplo, baixando um pouco a velocidade antes de uma passagem virtuosa, na qual lhe serão exigidas técnica apurada e rapidez. O contraste entre o lento e o rápido aumenta a sensação de rapidez (e conseqüente virtuosismo) no trecho mais difícil, em

comparação com o trecho mais lento anterior. É como que uma fraude, uma ilusão: pequenas oscilações agógicas²⁴ que não comprometem o andamento estipulado. Seria verdade também a velha máxima de que intérpretes mais velhos tocariam mais devagar, não pela diminuição da velocidade de suas funções vitais, mas porque dominariam com maestria a *respiração*, sua e da música, se comparados aos intérpretes mais jovens e mais impetuosos, que ainda são ansiosos por dominar sua linguagem?

A organização do tempo em pulsos derivou sua subdivisão em grupos regulares. Esses grupos, geralmente compostos por duas ou três unidades (ou seus compostos, como quatro ou seis, resultando em compassos ternários, quaternários, etc.), estabelecem a *métrica* de uma composição. A velocidade das pulsações é o seu *andamento* (GROVE, p. 788). É interessante notar que, para o senso comum, a pulsação é geralmente confundida com a métrica; também com o andamento; e, no mais das vezes, com o próprio ritmo da composição. O fato é que esses conceitos estiveram sempre muito próximos, e também muito próximos de se confundirem, porque na música ocidental, cedo se estabeleceu um *metro* paradigmático de toda arquitetura rítmica. O metro ocidental tornou-se, até as contestações levantadas pela música contemporânea, o parâmetro de pulsação, o “ritmo” fundamental, a favor do qual, ou contra qual, toda harmonia se instaurava; mas sempre o tendo por referência²⁵.

²⁴ A agógica, do grego *agoge* (tempo) é, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (*op.cit.*) a “doutrina das modificações passageiras do andamento de um trecho musical, tais como aceleração, precipitação, retardamento, etc., suas causas determinantes e seus efeitos” (p.63). Trata-se de uma leitura interpretativa do ritmo na partitura, e por isso mesma está conceitualmente mais ligada aos acentos provocados pela duração do que pela expressividade, ou seja, a aspectos quantitativos mais do que qualitativos (WILLEMS, 1993).

²⁵ Recomendo mais uma vez a leitura da dissertação de Ana Dias, que discute as raízes e conseqüências dessa confusão. E acrescento uma das definições do Oxford Dictionary para *rhythm*, que parece perpetuar a similitude dos conceitos: “*Rhythm: the measured recurrence of arsis and thesis determined by vowel-quantity or stress, or both combined; kind of metrical movement, as determined by the relation of long and short, or stressed and unstressed, syllables in a foot or a line*”. (p.636) – referindo-se, evidentemente, à métrica do verso (grifos meus).

1.4.3. Dinâmica

Além das variações de duração e andamento, entende-se que o ritmo inclui também variações de **intensidade**. Essas variações, que compõem o plano dinâmico de uma obra musical (ou simplesmente sua *dinâmica*) são relativas à alternância entre intervalos de sons fortes e fracos (indicados na partitura em termos como *pianissimo*, *piano*, *forte*, *fortissimo*, etc.), bem como à transformação de uns em outros (*crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, etc.). Os gregos deram a esses momentos de alternância entre impulso e repouso os nomes de *arsis* e *tesis*. Como sempre, basearam-se na observação de um comportamento corporal: a batida ordenada dos pés no chão, no amasso dos grãos e das frutas²⁶. O tempo correspondente à preparação do movimento, o momento de impulso, quando o pé é erguido, foi chamado de *arsis*, e está associado ao esforço. O tempo marcado pela descida do pé no chão, foi chamado de *tesis*, e está associado ao repouso. As células rítmicas gregas, sempre formadas por dois ou três elementos, consistiam basicamente nessas alternâncias de esforço / relaxamento, o que conferia a cada uma delas um *ethos* particular²⁷.

Bruno Kiefer atribui igual importância às variações de intensidade e tempo, na constituição do ritmo. “O fator intensidade é tão importante, e corresponde [tanto] a uma necessidade nossa que, se o instrumento tocasse sons de mesma intensidade, nós ouviríamos sons de intensidade desigual” (*op. cit.*, p.25), ele acrescenta. Segundo Willems (1993), nem todos os autores consideram a intensidade como componente do ritmo. O próprio autor, entretanto, considera que o ritmo da obra musical só pode ser abordado levando-se em conta ao mesmo tempo suas matizes

²⁶ Este movimento é considerado, por isso mesmo, um “ritmo gestual”, em oposição ao “ritmo oratório”, proveniente da entonação retórica da palavra falada, mais livre e variável. Note-se que as células rítmicas do verso grego receberam, por isso, o nome de *pés*. (MAGNANI, *op. cit.* p. 96)

²⁷ Que será melhor comentado no Quinto Capítulo, por ocasião dos comentários de Rudolf Laban.

agógicas, as matizes dinâmicas e os acentos da composição, ou seja, aspectos quantitativos e qualitativos, na mesma medida. É fácil perceber que as velocidades e intensidades têm afinidades, digamos, “inatas”: é só identificar a tendência natural que todos nós temos (ouvintes ou intérpretes) em associar movimentos fortes com rápidos, e os suaves com os lentos. Na execução de um movimento musical (e mesmo de um movimento físico ou vocal), a indicação de *acelerando* (acelerar) costuma induzir a um *crescendo* (tornar mais forte); a de *ralentando* (desacelerar) induz ao *diminuendo* (tornar mais suave).

No entanto, essas afinidades “naturais” podem, e até devem, ser afrontadas pelo compositor e pelo intérprete da obra. É importante ter essa possibilidade sempre em vista, principalmente nas artes cênicas, onde a pouca importância atribuída por grande parte dos encenadores ao “plano dinâmico” do espetáculo leva a confusões da espécie “falar mais forte = falar mais rápido” e vice-versa. Sem jamais procurar fugir a essa tendência, sem jogar com as infinitas possibilidades de dissociação entre as características de tempo e intensidade, tudo o que se faz é desperdiçar a chance de estruturar dois signos de forma que se completem, se complementem, por vezes até se contradigam – equivale a utilizar a força somente para reforçar ou ilustrar aquilo que a velocidade já está significando, ou ao inverso.

1.4.4. Acento

A noção de acento está intimamente ligada ao fator intensidade (Kiefer, p.25)²⁸. Mario de Andrade lhe atribui toda a responsabilidade pela ordenação rítmica,

²⁸ Tecnicamente falando, o acento também pode ser dado pela duração (DICIONÁRIO GROVE, p.5).

pois sustenta que a natureza não produz ritmos, apenas “contém o ritmo em latência”.

Dou-lhe a palavra, que é, ademais, bastante poética:

Mas se o ritmo tem esta importância fisiológica tão grande não se deve concluir que ele seja uma criação de pura necessidade fisiológica e dela provindo. (...) A natureza quer exterior quer do ser físico da gente não produz ritmos, contém apenas em seus movimentos orgânicos, passos, marés, pulsações cardíacas, giro terrestre etc. apenas contém o ritmo em latência (sic). Porém são meras sucessões de movimentos seriados sem expressão alguma. O homem é que cria o ritmo inexistente nas coisas naturais ajuntando a essas sucessões e às novas séries que cria por necessidade de expressão um novo elemento fundamental do ritmo que a natureza desconhece. Esse novo elemento é o acento. (p.74-75).

Andrade reconhece que “muitos autores têm negado o valor do acento para a constituição do ritmo” (p.75), e polemiza com eles. Não penso que seja preciso aprofundar muito essa discussão, que foge do centro desta análise. Mas penso que, em arte, seja-nos útil pensar que “o elemento espiritual com que o ser psíquico concorre para a organização do ritmo é o acento” (p.76), porque compreendo que, por “elemento espiritual”, Andrade quis dizer o desejo consciente de expressão, as **escolhas** expressivas. O acento é um tipo de ênfase que, é necessário esclarecer, não coincide necessariamente com o “tempo forte” da pulsação musical. Há todo um conjunto de procedimentos na música que deslocam o acento de seu lugar “naturalmente” esperado para os pontos em que o compositor deliberadamente deseja enfatizar, causando com isso surpresas e estranhezas as mais diversas, e conseqüentemente uma grande diversidade rítmica²⁹. Por isso o acento se reverte, para o compositor, numa escolha expressiva. Se pensarmos ainda no intérprete, e nas liberdades que este pode tomar em relação à partitura, veremos que esta questão de *escolha expressiva* se amplia vertiginosamente.

²⁹ A síncope, o contratempo e a quiáltera provocam alterações rítmicas no compasso (MED, *op. cit.*). Falaremos da síncope, especificamente, mais adiante, fazendo um paralelo entre o deslocamento do acento no compasso musical e no texto dramático.

Agora vejamos que interessante, no caso do acento, seria o paralelismo com o discurso verbal, ou, mais especificamente, com o texto escrito. Partamos de Michel Brenet (*op. cit.*) que entende que o ritmo é o equivalente musical à pontuação no discurso [verbal] (p.457). Então, tomando um discurso escrito, vemos que há um encadeamento rítmico, dado pela pontuação, que quase sempre procura estabelecer uma lógica de sentido (salvo em caso de textos específicos, como escrita automática, experimentos lingüísticos, e outros). Este texto indica acentos claros, ênfases possíveis e ritmos quase “naturais” – dos quais o verso é o exemplo mais imediato: a métrica, e conseqüentemente a cadência do verso, produzem um efeito de repetição. Este efeito é muito mais evidente se o verso for rimado, já que a rima prepara e concretiza uma expectativa, fazendo recair o acento sempre nos lugares previamente esperados. Ainda assim, o leitor, e principalmente o orador (ator, por exemplo) que diz o verso tem livre arbítrio para selecionar acentos secundários, escolhendo, pelo sentido ou pela cadência, quais palavras ele deseja enfatizar. Grosso modo, eu diria como Anne Ubersfeld (2002), que há acentos “inexoráveis”, dos quais não há como fugir, porque foram impostos pelo autor. Mas a distribuição de acentos secundários demonstra a escolha do orador por recortar este e não aquele aspecto do texto, o que fará mudar todo o sentido. Esta é uma lógica tão antiga quanto o próprio teatro: atores diferentes farão as mesmas personagens de forma diferente não apenas por suas diferenças psicofísicas, mas por suas diferenças na compreensão da figura e sua interpretação – isto é, por suas diferenças de *enunciação*.

Numa atitude ainda mais radical, o intérprete pode optar por “sincopar” o acento “natural” – aquele que seria “inexorável” – deslocando a ênfase para um lugar surpreendente. Isso produz uma estranheza no ouvinte, que é “sacudido” em sua expectativa de regularidade. Este procedimento rompe com a regularidade rítmica, e, o

mais importante, rompe com a regularidade da lógica do sentido, provocando no espectador o súbito abandono da cômoda sensação de ser capaz de antecipar a progressão da fábula.

Agora também parece bastante evidente que a distribuição dos acentos é uma das mais importantes atribuições do encenador, já que este é o grande responsável pela construção rítmica global do espetáculo. Para um encenador de razoável sensibilidade rítmica, é fácil perceber, mesmo intuitivamente, que é preciso dispor periodicamente, ao longo do espetáculo, de momentos de ênfase, de tensão, seguidos por momentos de relaxamento, e/ou de preparação da próxima ação. Estas ênfases podem já estar presentes na condução do enredo – como na construção da “curva dramática”, na alternância de clímax-relaxamento – ou ainda na disposição das palavras, como já foi dito. E, claro, podem ser criadas pela própria encenação, pelo uso da luz, pela dinâmica de movimento, pela alternância de tensão-repouso no corpo do ator e no movimento cênico do grupo. Muito comumente estas alternâncias vão criar as “atmosferas” da encenação, e sobre isso falarei no terceiro capítulo.

1.5. Os elos da corrente

A consideração, a esta altura, sobre possíveis definições de ritmo, levamos à noção deste como o fator *articulador* entre as *partes* de uma composição. O mestre Eugênio Kusnet, em seu famoso livro dedicado à pedagogia de atores sob a inspiração dos métodos de Stanislavski (*Ator e Método*, 2003) inicia um já notório capítulo 7 (o capítulo sobre “tempo-ritmo”) justamente com uma tentativa de conceituar o termo. Revela Kusnet ter encontrado, no dicionário consultado, uma definição que

dizia: “em artes plásticas e na prosa, [ritmo é] harmoniosa **correlação das partes**” (p.83, grifo meu). E o mestre se pergunta, intrigado:

Em que consiste essa harmonia? Como se processa a correlação das partes? (p.83).

Kusnet revela ter lançado mão do Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa ([autor?] [data?]), mas bem que poderia ter se apoiado em outra das definições do Oxford English Dictionary, por mim consultado, que diz ser o ritmo, no tocante às artes em geral, a

Correlação adequada e interdependência das partes, produzindo um todo harmonioso. (p.636, tradução minha).³⁰

Parece evidente que a harmonia à qual se referem os dois dicionários, não é tanto aquela à qual me referi na introdução deste trabalho, de cunho musical, porém muito mais a uma *sensação harmoniosa*, de adequação, de beleza, na relação entre diferentes partes – exatamente como o senso comum compreende essa palavra. Entretanto, parece-me urgente neste momento problematizar essa sensação harmoniosa, justa, “adequada”, como uma meta a que se deva almejar. É preciso sempre enfatizar que o ritmo deve ser visto como um articulador de intervalos, de partes, de fragmentos, que não necessariamente resultam “harmoniosos” aos nossos ouvidos, mas que mantêm sua harmonia intrínseca justamente porque mantêm uma interdependência, algum tipo de correlação e de periodicidade.

Na história do teatro ocidental, por exemplo, esta articulação foi responsável por modelos estéticos bem definidos, uma vez que obedeciam por vezes a poéticas hierarquizadas. Cada época cunhou paradigmas para a organização da peça

³⁰ “*Due correlation and interdependence of parts, producing a harmonius whole*”.

escrita para o teatro, em função da extensão das cenas, sua divisão em atos, quadros, etc., e ainda pelo número de personagens e distribuição das réplicas. Acontece também que a história do teatro nos apresenta, já há alguns séculos, exemplos de dramaturgia que operava com seqüências irregulares de cenas, “desproporcionais” para os cânones de suas épocas. Nas obras de Lenz (século XVIII), Büchner (século XIX), e Brecht, no século XX, encontramos este modelo de fragmentação e irregularidade que afrontam a clássica unidade de ação que tem sido paradigma de proporção ideal desde a tragédia grega. A dramaturgia contemporânea parece mesmo rejeitar este específico sentido de *harmonia*, preferindo por vezes eleger como tema justamente a desorganização da forma. Nem por isso, deixa de engendrar um sistema rítmico complexo, rico em possibilidades; nem por isso deixa de estabelecer alguma relação de proporção entre suas partes. Na análise que faremos de textos dramáticos, veremos exemplos de harmonias criadas dentro e fora da tradição clássica.

Por tudo isso, opto por descartar o sentido de ritmo como produtor de uma *sensação harmoniosa* e, ao invés disso, eleger a assertiva poética do educador musical Murray Schaffer (*op. cit.*), quando diz:

No seu sentido mais amplo, o ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. [...] Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares. O fato de serem ou não regulares nada tem a ver com sua beleza.

[...] Pelo fato de o ritmo ser uma seta que aponta numa determinada direção, o objetivo de qualquer ritmo é o de voltar para casa (acorde final).

Alguns chegam a seu destino, outros não.

Composições ritmicamente interessantes nos deixam em suspense.
(p.87-88)

Ao articular esse percurso, o ritmo molda o desenvolvimento da obra. Dá-lhe uma forma, uma perfil, um *schema*³¹. Aparece como um organizador de sua sintaxe, mas na verdade, ao promover a interação contextual de seus componentes, confere-lhe uma semântica.

O assunto é caudaloso e merece desdobramentos. Vamos a eles.

1.5.1. A mensagem estética

Segundo o Dicionário Aurélio, harmonia, do latim *harmonia*, significa a disposição bem ordenada entre partes de um todo (*op.cit.*, p.882). Originalmente, em grego, a palavra significava “união, proporção, acordo” (CUNHA, *op.cit.*). Por isso, o termo foi popularizado no sentido comum a que nos referimos, adjetivando de *harmonioso* todo sistema, ou melhor, toda união de partes, que se relacionem em acordo, em consonância.

Musicalmente, o termo tem, porém, mais implicações. Épocas distintas da música ocidental esposaram idéias diferentes sobre que tipos de harmonia eram aceitáveis ou válidas. Conforme vimos anteriormente, o Dicionário Grove (p.407), define harmonia como a combinação das notas soando simultaneamente para produzir acordes; e também a sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes. Assim, ela funciona basicamente num sentido vertical, o de um entrelaçamento contínuo de sons, quer em conformidade, quer em dissonância.

Já a aplicação do termo às artes cênicas é encontrada pela primeira vez na Arte Poética, de Aristóteles. Logo em seu primeiro capítulo, Aristóteles faz a

³¹ Cf. p.38 deste trabalho.

distinção de quais seriam as “artes de imitação” – todas as formas de poesia, dança e música, como a epopéia, a tragédia, a comédia, os dramas satíricos, a aulética e a citarística³². Em todas elas, “a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto” (I;4). A mim parece bastante clara a importância central que é dada a essas características, mas a compreensão das singularidades de cada uma e dos limites entre elas é mais complexa, sob parâmetros atuais. O filósofo preconiza que a aulética e a citarística, por exemplo, só utilizam a harmonia e o ritmo, o que contemporaneamente seria, no mínimo, objeto de discussão. E que na dança, por sua vez, entra só o ritmo, sem o concurso da harmonia. Por conta destas distinções, parece que Aristóteles refere-se à harmonia, neste trecho, num sentido estritamente musical.

Nunca saberemos ao certo como ele definia o termo, porquanto tudo indica que, entre os fragmentos atualmente considerados perdidos da sua *Arte Poética*, constasse justamente o tratado sobre música. Entretanto, a harmonia, entendida como a correta adequação de proporções entre as partes, está presente, sim, em seu estudo sobre os princípios gerais da tragédia, especialmente no capítulo VII. Neste capítulo, Aristóteles determina que a fábula deva ter certa complexidade – apresentando uma ação completa – e certa extensão. Alerta ainda que nem a extensão nem a complexidade do enredo devem ser demasiadas, sob o risco de se perder a clareza da fábula, sua *vista geral*. E acrescenta, no capítulo VIII, que a unidade da fábula é resultante da unidade do objeto. Afinal, “o que dá unidade à fábula não é, como pensam alguns, apenas a presença de uma personagem principal; no decurso de uma existência produzem-se em quantidade infinita muitos acontecimentos que não constituem uma unidade” (VIII,1). A tragédia, então, deve ser uma imitação “una e total” de uma ação (VIII,4). Suas partes

³² Artes de tocar flauta e cítara, respectivamente.

devem estar “de tal modo entrosadas, que o deslocamento ou a suspensão de uma delas já bastaria para modificar todo o conjunto” (VIII,4). Estão configuradas, de forma bem clara, as noções de proporção e de relação.

Para Aristóteles, há, entre as artes da imitação, aquelas que utilizam todos os meios de expressão: ritmo, canto e metro. São elas a tragédia, a comédia, os nomos e os ditirambos (I). Mais tarde, ainda na mesma obra, o autor esclarece que entende o metro, ou melhor, a “composição métrica” como a elocução; o canto, na acepção de melopéia, palavra usada por ele, seria a composição melódica propriamente dita (VI). Quanto ao ritmo, contém os dois (“pois é evidente que os metros são parte do ritmo” – IV,7). Daí resulta que a tragédia consiste em partes que são apreendidas por todos os processos de percepção: uma seria o “belo espetáculo oferecido aos olhos, vindo em seguida a música, e enfim a elocução” (VI,5).

Para o autor Robert Abirached [19-], não parece ser tão importante o que os termos significavam originalmente. Interessante, para ele, é a apropriação que podemos fazer deles hoje. Se nos prendermos ao sentido básico dessas palavras, ele diz, veremos que elas são perfeitamente suscetíveis de serem, em sua acepção comum, aplicadas genericamente à linguagem teatral. Pois o ritmo (como temos visto) remete-nos à idéia de cadência: para tanto, implica em modos de enunciação, uma inscrição peculiar no espaço-tempo, uma dinâmica interna rigorosamente regulada, características próprias a toda obra teatral (ABIRACHED, *op. cit.*, p.27). Obviamente Aristóteles referia-se, como veremos adiante, ao verso grego. Mas o fato é que cada país e cada época moldaram suas formas de enunciação rítmicas, suas próprias eloqüências, com suas prosódias em maior ou menor grau de codificação. A ordenação rítmica também é testemunha do ambiente cultural de uma época.

Já a harmonia implica, como vimos, na proporção interna, na produção de uma ordem coerente através da correlação das partes com o todo e entre si. Isso significa que cada obra engendra uma possível lógica interna, regida por um tipo de organização precisa. Que, no entanto, não é definitiva. Sua importância reside no fato justamente de poder ser engendrada por diferentes leituras, através de diversas camadas de organização, daí surgindo uma espécie de polifonia de discursos em uma mesma obra.

Se ampliarmos este raciocínio das encenações teatrais para a linguagem artística em geral, vamos ao encontro do que pensa o semiólogo italiano Umberto Eco, quando ele caracteriza o que define como “mensagem estética”. Para este autor, um dos pressupostos necessários para uma mensagem estética é que os significantes adquiram significados apropriados por intermédio do interagir contextual (ECO, 1971) – especulação que, sob o meu ponto de vista, abrange todas as formas de interação, tanto as formais quanto conceituais. Voltemos o caso específico da cena teatral: nela, o significado da mensagem é percebido quando palavras, gestos, movimentos, formas, etc., enfim, todos os significantes, são, como diz Evelina Hoisel, submetidos a “sucessivas estruturas combinatórias” (1996, p.14). Evidentemente, tais combinações são construídas na diversidade de leituras sobre a mensagem, sendo dessa maneira práticas pertinentes à órbita da recepção. Mas também é evidente que a primeira estrutura proposta (não a que deva ser considerada *a priori*, ou a portadora da *essência* da obra, mas apenas a primeira) é a que é proposta pelo emissor da mensagem, seja este o conjunto da encenação, ou ainda o texto do dramaturgo. É como diz Anne Ubersfeld: “o poeta não escolhe suas palavras simplesmente por seu valor informativo, mas segundo um modo de seleção que leva em conta a relação destas com o texto, como um

todo” (2002, p.119, tradução minha) ³³. A proposta do autor representa, portanto, a sugestão de um encadeamento, um entrelaçamento de repetidas ou variáveis combinações, que insinuam uma harmonia intrínseca, mas ao mesmo tempo abrem um leque de possibilidades de leitura que garantem à obra – e não me refiro aqui agora somente ao teatro – sua natureza aberta, isto é, sua condição polissêmica.

Outra propriedade fundamental do caráter estético da mensagem, segundo Umberto Eco, é a auto-reflexibilidade. A auto-reflexibilidade impõe à obra o desejo de “atrair a atenção do destinatário primordialmente para a *forma* dela mesma, mensagem” (ECO, *op. cit.*, p.54, grifo meu). Disso resulta, mais uma vez, o caráter não-arbitrário da escolha dos significantes, no que concerne aos significados. Explica Evelina Hoisel: “Essa não-arbitrariedade refere-se à natureza intencional na utilização dos signos. Na mensagem estética, os significantes não são mero suporte para veiculação do significado. Eles são, em si, significativos” (HOISEL, *op. cit.*, p.14). Isso convoca o destinatário a dedicar atenção à organização formal da obra.

Esse pensamento se alinha de forma inequívoca aos preceitos do conceituado Roman Jakobson, que na década de 60, numa empreitada que viria fundamentar futuras gerações de lingüistas, formulou uma categorização dos discursos de acordo com as funções dominantes da linguagem de cada um. Nesta sistematização, a função poética da linguagem foi definida como a que tem o foco prioritário na própria mensagem; por conseguinte, ela, a linguagem, enfatiza o caráter palpável dos signos e objetos que a constituem. Baseada nas teorias de Jakobson, a teatróloga canadense Anne Ubersfeld parte do princípio da função poética ser a que prioriza a concretude da mensagem sobre o conteúdo que é expresso (*op. cit.*). Não é difícil concordar que tal predominância desloca o discurso cotidiano de seus níveis de significação usuais para

³³ “ *The poet does not choose his or her words simply in terms of their informative value, but indeed according to a mode of selection that takes into account their relation to the text as a whole*”.

um território específico, codificado e artificial – e, como veremos mais adiante, com ritmos próprios. Poder-se-ia mesmo dizer que a linguagem artística é uma “segunda linguagem”, corroborando Ubersfeld (“sabemos que Poética é a totalidade de procedimentos de escrita que constituem uma segunda linguagem, uma linguagem artística”) (2002, p.119); e que esta segunda linguagem constrói outra realidade, uma “segunda” realidade.

Mais uma vez, reporto-me aos autores dramáticos que fizeram da construção de uma “outra língua” seu projeto artístico. Brecht é de novo um bom exemplo – e, não por acaso, ele será objeto de uma discussão mais aprofundada no terceiro capítulo. Como tantos outros literatos e poetas, Brecht cria uma *língua de arte*, que é artística e artificial ao mesmo tempo. Artística por sua precisão poética, e artificial porque é uma língua específica do palco, não falada em qualquer outro lugar. Para chegar a isso, Brecht, em sua lírica, canções e peças, opera com várias convenções da língua, ou, poderíamos dizer, com vários idiomas: o alemão luterano, “inventado” por Lutero em sua tradução da Bíblia; a língua rebuscada, quase cifrada, e um tanto *áspera* dos burocratas; e, como já é notório, o “empréstimo” de textos alheios, recurso a que Brecht recorria com frequência. Com esses elementos, ele cria uma língua que é pertinente apenas a seu teatro, teatro que já não comporta o diálogo clássico, incapaz de dar conta do revolucionário projeto poético e social do artista. Não vou me ater, aqui, às implicações consideráveis que sua forma de tratamento do diálogo provocou na estética contemporânea, porque é assunto que escapa ao nosso ponto central de interesse. Basta lembrar, por enquanto, que, com seu modo de operar a língua, Brecht abre caminhos e deixa herdeiros. Heiner Müller, Peter Handke e Bernard-Marie Koltés são exemplos de autores contemporâneos, cujo maior objetivo parece ser a criação dessa língua *de arte*. Ela torna-se o tema central em suas dramaturgias, porque ela espelha uma crise do

indivíduo, conseqüentemente uma crise da linguagem, apontada, diga-se de passagem, já pelos absurdistas.

Se essa *formatação* da linguagem ganha, como foi dito, relevância central na mensagem artística, no teatro ela chega a se tornar um ponto axial. Tão importante quanto o conteúdo da mensagem são os aspectos “palpáveis”, “concretos” dos significantes. No caso da palavra, a importância também recai sobre seus aspectos fonéticos:

O teatro é feito para ser ouvido. O componente musical do diálogo teatral é uma parte essencial de sua poética [...]. Não se trata somente de um ornamento (verso, rima, etc.), é algo essencial para nossa compreensão do significado do texto: permite-nos ouvir e entender aquilo que, se não fosse por este componente, continuaria a ser apenas da ordem da comunicação funcional. J.-F. Lyotard ressalta, “a norma da linguagem cotidiana, centrada na comunicação e na economia, é subestimar o aspecto fonético em benefício do sentido, da transparência do significado”.³⁴ Pois a poética é precisamente o fenômeno no qual “tornar opaco o significado” re-estabelece a importância do aspecto fonético. (UBERSFELD, p.128, tradução minha).³⁵

Ora, concorda J.-Pierre Ryngaert (1996), o texto de teatro tem o “bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo” (p.46). É de tal importância sua materialidade fonética que, para este autor, antes mesmo do sentido (significado), o que nossa memória retém é, muitas vezes, “como as coisas são ditas” (*ibid*). Eis porque o ritmo, em nenhuma instância, pode ser considerado um “adendo”, um “ornamento”, ou mesmo uma “utilidade” na constituição da linguagem poética. A articulação da cadeia sonora, observa Ubersfeld, é

³⁴ J. -F. LYOTARD, **Discours, figure**, Paris, Klincksieck, 1971, p.241, *apud* UBERSFELD, *op. cit.* p.128.

³⁵ “*Theatre is meant to be heard. The musical component of theatrical dialogue is an essential part of the poetic [...]. It is not only an ornament (verse, rhyme, etc.), it is also essential in our listening to a text’s meaning: it allows us to hear and understand what, if it were not there, would continue to be of the order of functional communication alone. J.-F. Lyotard notes, “The norm for daily language, which is marked by communication and economy, is a down-playing of the phonic substance for the benefit of meaning, the transparency of the signifier”. Now the poetic is precisely the phenomenon which in “rendering the signifier opaque” re-establishes the importance of phonic substance*”.

uma das propriedades essenciais da poética, justamente porque edifica um “segundo” modo de articulação (*op.cit.*, p.131). Na leitura de outro autor, o teatrólogo Patrice Pavis, que tem se dedicado à análise semiológica do fenômeno teatral, é possível identificar a mesma idéia:

No teatro, como em poesia, o ritmo não é um ornamento exterior acrescentado ao sentido, uma expressividade do texto. O ritmo constitui o sentido do texto, como já observava Valéry em seu **Cânticos espirituais**: “É preciso e basta, para que haja poesia certa, que o mero ajuste das palavras, que íamos lendo como se fala, obrigue nossa voz, mesmo a interior, a apartar-se do tom e do andamento do discurso comum, e a coloque num outro mundo e num outro tempo. Essa sujeição íntima ao impulso e à ação ritmada transforma profundamente todos os valores do texto que no-la impõe”. (PAVIS, 1999, p. 343).

E, especificamente sobre o ritmo na poesia dramática, Patrice Pavis acrescenta:

O ritmo do texto poético não se encontra ‘acima’ do sentido sintático-semântico, mas o constitui. É ele que dá vida às partes do discurso; a disposição das massas dos diálogos, a figuração dos conflitos, a divisão dos tempos fortes e fracos, a aceleração ou a diminuição das trocas, tudo isso é uma operação dramática imposta pelo ritmo ao conjunto da representação. *Procurar/encontrar um ritmo para o texto a ser representado é sempre procurar/encontrar um sentido.* (PAVIS, *op. cit.* p.343, grifo meu).

Por que tanta importância dada ao ritmo, alçado dessa forma à condição de significado? Porque, e não custa repetir, o ritmo é o principal articulador do discurso. É ele quem, verdadeiramente, colhe as palavras de seu lugar-comum, do discurso habitual, e lhes inscreve em outro espaço-tempo, o espaço-tempo poético. Da mesma forma que na música, são as lacunas, as incompletudes, as rupturas de linearidade, tanto quanto as recorrências e periodicidades, não-usuais no discurso comum, que transformam a linguagem informativa na linguagem poética. No próximo apanhado de fragmentos textuais que corroboram, a meu ver, essa hipótese do ritmo como articulador

da linguagem poética, poderemos reconhecer alguns dos aspectos que nomeio aqui como responsáveis pelo caráter musical da linguagem. É evidente que estes aspectos não são perceptíveis, de forma alguma, em estruturas rígidas. A feitura poética envolve saberes e fazeres que abrangem diversos tecidos de significação ao mesmo tempo, entrelaçados de tal forma que se torna impossível distingui-los. Assim, peço ouvidos pacientes quando aplicar, aos textos dramáticos que citarei a seguir, conceitos como contraponto, dinâmica ou andamento. Estes conceitos deixarão de ser conceitos musicais e serão empregados, metaforicamente, como qualidades musicais reconhecíveis num texto. Uma metaforização necessária, à qual espero que o leitor possa aderir sem problemas.

SEGUNDO CAPITULO

EM VERSO E PROSA,

COMO BATE O RITMO NO TEXTO DRAMÁTICO

2.1. *Petit* introdução

Neste capítulo serão levantados exemplos de modelos de construção rítmica em textos dramáticos de diversas épocas e estilos. Início o capítulo defendendo a argumentação de que verso e prosa, que em princípio caracterizariam discursos rítmicamente bem distintos, obedecem ambos à prerrogativa de construções artísticas que deslocam o ouvinte de sua familiaridade temporal e histórica, através da presentificação de um ritmo diferente do cotidiano.

A seguir, busco nas idéias de Nietzsche sobre a origem da tragédia helênica nos rituais dionisíacos a fonte da passagem da música ao teatro ocidental, verificando o que este último conservou de musicalidade, principalmente na forma em verso, por séculos de dramaturgia.

A partir daí, serão apresentados fragmentos de textos dramáticos, os quais serão analisados em seus sistemas de corte, encadeamento, tamanho das falas, pontuação e interdependência significante-significado, defendendo a hipótese de que o perfil – ou perfis – rítmicos assim criados são também responsáveis pela veiculação da mensagem estética a que se propõem.

2.2. Em verso e prosa

O teatro é para ser falado, destacam os semiólogos e analistas, sempre enfatizando o caráter, digamos, *corpóreo*, inerente à poesia dramática. Não é impossível imaginar que, para boa parte dos dramaturgos, o ritmo da oratória tenha sido levado em conta na hora de redigir seus textos. Gosto mesmo de pensar que os autores de todas as épocas tenham escrito seus textos “com os ouvidos”, isto é, “ouvindo” o que escreviam. Todos os autores que admiro me dão essa convicção. E me pergunto, então, o que me causa essa sensação. A resposta sempre será: a fluência verbal. Aos meus ouvidos de atriz, parte da compreensão do que está escrito é conseguida quando consigo captar... o ritmo das frases.

Cada dramaturgo forja e ao mesmo tempo é forjado pelo cerimonial de linguagem de sua época, mesmo quando se insurge contra a forma poética dominante. Sempre, em todos os casos, o poeta tem que impor uma forma à sua narrativa, e quando essa forma é traduzida em palavras, estas devem prestar-se a serem proferidas pelos atores e, com isso, possibilitar sua projeção física no espaço. Esta forma pode ser altamente codificada, como o verso, e, neste caso, ditará uma prosódia calcada na tradição. Pode, como na dramaturgia realista, reproduzir poeticamente um discurso facilmente identificável. Ou pode, na dramaturgia contemporânea, evitar toda identificação. Ainda assim, e sempre, essa forma será realimentada pelas escolhas expressivas do ator, pela maneira com que distribui os acentos em seu discurso. Um

trabalho mútuo de proposição de sentido, entre texto escrito (o texto do autor) e texto falado (pelo ator) – onde até a pontuação pode ser significativa e, portanto, expressiva.

Não posso concordar, por isso, com a opinião de Jean-Pierre Ryngaert, que atribui responsabilidade quase exclusiva aos atores pelo ato de conferir ao texto o seu sentido. É claro que é da própria natureza do teatro a experiência de se alterar, durante o processo de ensaios, a pontuação do texto, quer por iniciativa dos atores, quer por solicitação do diretor. O desafio para atores e diretores é justamente eliminar a natureza escrita do texto, regulamentada pelo vernáculo, e atualizá-lo na cena numa condição de espontaneidade, a da fala. Isso não quer dizer que se ignore por completo a fluência que o texto orienta.

E mesmo que, como lembra Ryngaert, vários autores contemporâneos renunciem à pontuação corrente, limitando-se a pontos de exclamação e interrogação (Michel Vinaver e Valère Novarina são os exemplos citados), nem por isso seus textos se apresentam “numa relativa indiferenciação, sem que a sintaxe decida o sentido de maneira definitiva” (RYNGAERT, p.48). Parece-me claro que a suposta indiferenciação é, sim, um indicativo de ritmo e sintaxe, e que, dessa maneira, o autor oferece ao ator uma proposição de sentido – cabendo a este último, evidentemente, escolher segui-la ou não. Porém, afirmar que somente “é a voz do ator, seus ritmos pessoais, que orientam o texto escrito e decidem uma ‘pontuação oral’ calcada na respiração” (*ibid*) subestima por demais a intenção poética do autor dramático. E reduz de forma simplista a complexa rede de relações texto-ator, quando supõe que “o texto pontuado pelo autor fecharia portas demais quanto à maneira de dizer, o que explica essa delegação ao ator” (*ibid.*).

Seria viável não considerar uma intenção poética a pontuação muito peculiar de Bernard Marie-Koltès, Nelson Rodrigues e Peter Handke, só para ficar nos exemplos que levantarei a seguir?

A partir de agora tentarei levantar algumas pistas dos vestígios dessa oralidade que parece impregnar o texto dramático, que entre outras peculiaridades tem a de ser produzido para os ouvidos (excetuando-se por certo o “teatro para ser lido na poltrona”). Veremos como essa fluência, ou antes, essa cadência da fala tem merecido tentativas de tradução no texto dramático em momentos e estilos distintos. Mais tarde, nos concentraremos por um breve instante nos momentos em que o teatro pretende produzir sentido **sem** as palavras, mas ainda com ritmo: seus momentos de silêncio.

Vários dos autores citados até aqui atentam para o fato de ser a peça em versos a de mais fácil percepção da materialidade fonética do discurso artístico. Anne Ubersfeld diz ser por conta da “restrição material” que ele impõe (a rima, a métrica) (*op. cit.* p.119). Ryngaert lembra que não só os ritmos, mas as transposições, assonâncias, rimas, contribuem para isso (p.46). E Abirached diz que o verso naturalmente torna a fala “mais esbelta, mais concisa, mais essencial” (p.28), o que lhe confere esse caráter de especialidade na linguagem. Sobre a peça em verso falarei mais adiante, conferindo especialmente o uso que Shakespeare faz dele.

Mas antes, entremos em acordo que a escrita em prosa não é menos estilística. Há uma “poética da prosa”, no dizer de Ubersfeld (p.119), “na qual percebe-se a influência recíproca entre o verbal e o acústico, como é o caso das imagens e dos *tropos*³⁶” (p.119). Há, ainda, prosas altamente “codificadas”, como no *D. Juan*, de Tirso de Molina, ou em *Bodas de Fígaro*, de Beaumarchais (às quais eu acrescentaria as peças

³⁶ “Figuras de retórica”: metonímias, metáforas, sinédoques, oxímoros. (UBERSFELD, 2002, p.123). Mas também os “truques” usados pelo autor para mudar os rumos do pensamento. Cf. p.70 deste trabalho.

de Garcia Lorca), onde as palavras são, no dizer de Abirached, “regidas por uma métrica geral igualmente rigorosa, que realça fortemente as palavras das personagens [...]” (p.28). Evidentemente, não só nesses casos: a prosa dramática será sempre uma mensagem estética, possuidora de ambigüidade e auto-reflexibilidade, produzidas pela escolha dos significantes.

Na verdade, é muito difícil a distinção entre prosa e verso, eu diria; mais do que o senso comum pode adivinhar – ainda mais se considerarmos que o verso nem sempre é em rima, como é o caso do “verso branco”. Em artigo para a Revista Folhetim (2003), o jornalista Fernando Marques considera a existência de diversos graus de versificação, de acordo com a regularidade rítmica com que são enunciadas as palavras faladas ou cantadas em cena (p.84). Haveria assim como uma trajetória de complexidade rítmica, que partiria do “ritmo mais frouxo” da palavra em prosa, para o “grau mais ou menos solto” do verso livre e sem rimas. Daí, conforme o rigor crescente de codificação, passaríamos ao verso medido (com métrica), ainda branco (sem rimas); o verso medido e rimado; e, por último, ao verso metrificado, rimado e cantado, chegando assim ao patamar do canto vocal. Bem, as distinções de Marques dizem respeito à elocução na cena. São claras e não trazem problemas de conceituação. Entretanto, também não problematizam a questão da interpretação do texto, quando ainda não se tem claro e decidido de antemão se o que o ator tem nas mãos é um texto “em prosa” ou em “verso livre”. O que impediria uma fala, estruturada em linguagem corrente e habitual, numa distribuição próxima do discurso cotidiano, de ser considerada um poema? Parafraseando os dadaístas, será um poema tudo o que for chamado de poema?

Na verdade, poucas conclusões podem ser tiradas a respeito, se formos considerar, como Paul Zumthor, que tudo é poesia (*op.cit.*). Não desejo aprofundar esta

discussão, mas gostaria de retomar aqui, sobre este tópico, a palavra do medievalista, apenas para averiguar o que as duas formas têm em comum, ao invés de insistir nas suas diferenças. Em seu trabalho *A Letra e a Voz*, sobre as relações entre literatura e oralidade na Idade Média, Zumthor defende a idéia de que, em primeiro lugar, a poesia é “aquilo que o público, leitores ou ouvintes, recebe como tal, percebendo e atribuindo a ela uma intenção não exclusivamente referencial” (*op. cit.* p.159, grifo meu). Ele desloca, portanto, para o receptor, a atribuição da função poética de um discurso. Deste modo, tudo pode ser poema, já que “o *poema* é sentido como a manifestação particular, em certo tempo e lugar, de um vasto discurso que, globalmente, é uma metáfora dos discursos comuns mantidos no bojo do grupo social” (*ibid*)³⁷. Voltamos assim às definições anteriores, especialmente a de Anne Ubersfeld³⁸, para quem o discurso poético é todo discurso que redefine o discurso comum, ou ainda, de novo no dizer de Zumthor, todo discurso que gera um ritmo particular na duração coletiva e na história dos indivíduos (*ibid*, p.168, grifo meu). O que Zumthor chama de discurso poético, portanto, abrange as duas formas, e para o autor a sua especificidade é, justamente, o fato de ser um discurso ritmicamente marcado (p.181). Este último ainda avança numa discussão da legitimação histórica dos termos *verso* e *prosa*, que foram retirados do vocabulário musical latino e acabaram designando duas espécies de discurso oriundas do mesmo esquema rítmico seqüencial – o *cursus* (que designaria o discurso “cursivo”, o que se universalizou chamar de “prosa”) – e a “seqüência” propriamente dita. A distinção entre elas, até onde o autor ousa aventar, seria que o verso constituiria um

³⁷ A lembrança de Paul Zumthor surgiu da leitura do trabalho final de Marcos Barbosa (BARBOSA, Marcos. *O engenho e a arte: breve itinerário da tradução em verso do verso dramático de Shakespeare no Brasil*, 2005) para a disciplina História do Teatro Brasileiro, no Curso de Mestrado do PPGAC-UFBA. Barbosa, a quem agradeço, contribuiu também para o levantamento de vários dos casos estudados neste capítulo.

³⁸ Cf. p.61 deste trabalho.

discurso formalmente mais coeso, e por isso teria sido percebido como diferença em relação a todos os outros, amalgamados no termo banalizado como prosa³⁹.

Talvez possamos, finalmente, ultrapassar a discussão sobre peculiaridades rítmicas de verso e prosa e tentar formular um “axioma geral” do discurso poético. A tarefa, por mais pretensiosa que seja, é premente neste momento. Então fiquemos combinados assim: chamo aqui de *poético* todo discurso que, articulado de forma ritmicamente distinta do discurso referencial, tem como característica enfatizar a materialidade e as propriedades dos significantes (vocabulário, sons, imagens, objetos), tanto no processo de seleção destes como de ordenação dos mesmos, arquitetando, em cada obra, um senso de medida e proporção entre eles e o todo que, finalmente, articula a própria obra e a carga de sentido. O que pode parecer aqui algo confuso foi apenas a tentativa necessária de síntese, da organização da memória e do direcionamento de tudo que foi falado até aqui. Agora, de uma coisa pouca gente iria discordar: se a função poética está centrada no significante e sobre as combinações possíveis dos elementos concretos da linguagem, o exemplo primeiro de um discurso poético que nos vem à cabeça ainda é... o verso. Ou não é?

2.3. Haver o verso...

Parece evidente que o verso, rimado ou branco, “suspende” o discurso funcional, ao alterar os lugares comuns da língua, justamente por alterar o arcabouço formal do discurso cotidiano. Basta pensarmos nas assonâncias, nas recorrências, nas

³⁹ Em seu trabalho, Barbosa toma Zumthor como base para polemizar com esta dicotomia histórica; levanta poucos, porém esclarecedores exemplos, na literatura e na dramaturgia ocidentais, de construções formais muito mais próximas da versificação, encontradas em obras consideradas “em prosa”, e vice-versa. (BARBOSA, 2005, original inédito).

transposições e nos recursos de metaforização e demais *tropos*⁴⁰, dos quais o verso tanto lança mão; em teoria literária, muito já foi empenhado para mapear este efeito de deslocamento, ou de deslumbramento, que o verso causa sobre o receptor.

Mas o verso no teatro tem características ainda mais curiosas. A depender do momento histórico em que ele é produzido, seu efeito pode ser de extrema familiaridade ou de profundo estranhamento. Não obstante, a enunciação do verso em cena mobiliza sempre aspectos recônditos da sensibilidade do espectador, como o pensamento por associação de imagens, processos de condensação, deslocamento e reconhecimento, e qualidades cinéticas e sinestésicas, por vezes não despertadas pela relação dialógica não-versificada, o tal diálogo cotidiano.

Por isso, o autor Fernando Marques cogita que o verso, notadamente o verso medido e rimado, estaria apto a produzir, no espectador, as mesmas “qualidades dinamogênicas” que Mário de Andrade atribui à música. Estas seriam qualidades sensoriais e fisiológicas, que, consideradas quase em oposição às qualidades especificamente intelectuais, têm a virtude de “estimular nossos ritmos orgânicos, comunicando-se com eles de modo direto” (MARQUES, p.84). Esse seria, para o autor, um motivo, ou vantagem, de se usar o verso em cena (e, acrescentaria eu, de se usar o verso em cena hoje, já que, como veremos, ele exerceu habilidades específicas através da história da dramaturgia ocidental): o verso seria uma possibilidade de “bulir com o espectador” (*ibid.*, p.86). (Entretanto, lembra o próprio autor, se a imaginação metafórica e a sensibilidade ao ritmo medido e regular guardam afinidades, uma não

⁴⁰ *Tropos* são, gramaticalmente, palavras e expressões usadas em sentido figurado. A palavra se remete ao grego *tropos*, que significa “desvio”. Podem ser figuras de linguagem, ou simplesmente um truque retórico usado por escritores e poetas para dar uma “virada” inesperada na argumentação, surpreendendo o leitor. Uma frase do tipo “Vamos considerar que até aqui estivemos equivocados e analisar agora sob a luz contrária” é um *tropos*.

implica necessariamente na outra, não sendo uma condição primordial para que a outra aconteça – p.88-89).

Esta capacidade de “bulir” com a sensibilidade rítmica do espectador fica mais evidente quando tomamos aquele que é o principal elemento cadenciador do verso, a rima. Etimologicamente, inclusive, a rima quase se confunde com o ritmo. De fato, o Oxford English Dictionary afirma que as formas oriundas do francês *rhythme* e *rhyme* são variações gráficas, estando estreitamente relacionadas. Por isso sua primeira definição do verbete *Rhythm* (sobre o qual já comentamos anteriormente) é “forma rimada de verso” (p.2537) ⁴¹. A rima gera ritmo porque é uma recorrência, um fenômeno de repetição acústica, com periodicidade regular.

E bota regularidade nisso! Por sua condição de repetição e regularidade, a rima acaba por produzir uma *memória fonética*, que por sua vez gera sempre a expectativa de sua nova ocorrência. Essa memória, por assim dizer, não é só uma lembrança (e ao mesmo tempo expectativa) do *som*, mas de certa forma, do *sentido*, que já se adivinha na linha/verso seguinte, tendo em mente as linhas/versos anteriores. Assim, dois essenciais elementos rítmicos, o paralelismo e a repetição, desempenham papel fundamental na construção poética, já que remetem o tempo todo o auditor da obra à totalidade desta, demandando um papel ativo de sua memória. Uma vez que gera expectativas, a rima permite ao receptor da obra antecipar – e gozar – da experiência que virá (e da surpresa por, às vezes, não vir). É por isso que, a meu ver, a rima é um recurso eminentemente rítmico – não apenas pela métrica rigorosa e pelos acentos; mas porque, moldando a forma presente, ela apresenta recorrentemente o passado e engendra uma expectativa de futuro.

⁴¹ “*Riming or rimed verse; a form or variety of this. Cf. Rhyme sb.*”

Há diferenciação rítmica entre o verso “lírico”, o “épico” e o “dramático”? Há. Quem o afirma são Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1997) e Anatol Rosenfeld, em um livro bastante difundido em língua portuguesa, o *Teatro Épico* (1985). Evidentemente, não vou reproduzir aqui o delicado trabalho dos autores na delimitação e problematização destes procedimentos de linguagem que, em diferentes estudos, já foram categorizados como “gêneros”, “estilos”, ou ainda, “modos” poéticos. É preferível, para isso, reportar-se às obras dos próprios, e de seus críticos. Recorto apenas o que nos interessa aqui, retirando desta polêmica conceituação de “gênero” literário o que pode nos auxiliar a compreender o verso na sua relação com o tempo e a duração. Por isso lembro que Rosenfeld inicia a definição de alguns traços fundamentais do que ele chama de “gênero lírico” pela sua “relativa brevidade”: sendo a manifestação verbal imediata (nas palavras do autor) de uma emoção ou sentimento do Eu lírico, o poema lírico não pode ser encompridado, porque sua “extrema intensidade não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla” (ROSENFELD, *op. cit.*, p.24). E acrescenta:

À intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediato” do poema lírico, associa-se como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade da palavra e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. (*ibid.*, p.25)

No que parece ter se baseado em Staiger, quando este diz:

O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, enquanto a onomatopéia – *mutatis mutandis* e sem valoração – seria comparável à música descritiva. [...] Em consequência disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível. (*op. cit.*, p.22).

Por conta dessa profunda identificação entre a forma métrica e a significação das palavras, Staiger lembra que, por uma conseqüência lógica, “deve haver em criações líricas tantas estruturas métricas quantos possíveis climas (*Stimmungen*) a expressar-se”. A antiga Poética (entendida dessa vez como estudo e classificação dos gêneros poéticos), afirma o autor, tinha dificuldades em classificar a Lírica, justamente pela variedade de métricas existentes, já que cada uma corresponderia à “disposição anímica” (*Stimmung*) de cada poeta. Chegou-se ao auge quando não apenas cada poeta, mas ainda cada composição tinha seu próprio tom, sua estrofe e métrica características, como nos casos dos primeiros poemas curtos de Goethe (*ibid.*, p.26). Finalmente a Poética encontra a melhor saída, dizendo que esta “variedade” é uma característica do gênero.

Enquanto isso, continua Staiger, o verso épico é imutável em sua métrica (*ibid.*, p.76). Pois, paralelamente à presença de um “eu narrador” ou um “eu lírico”, as diferenciações entre a poesia lírica e a épica parecem estar também na forma. Para Staiger, na medida em que o narrador épico pouco se envolve, não se imiscuindo no fato narrado (o que lhe permite, por exemplo, as inúmeras digressões na narrativa, típicas da epopéia), a torrente de acontecimentos não o arrasta, como ao poeta lírico. Este, submetido aos altos e baixos da inconstante disposição anímica, muda de métrica a todo instante. Aquele mantém seu verso inalterado, porque é um verso já “refletido”, reflexionado. Um verso que narra, discorre, aponta, mostra. Mas não necessariamente se emociona. Segue, assim, fiel sempre a um mesmo humor, uma mesma disposição, que se reflete na inalterável simetria da composição.

Uma única unidade métrica, o hexâmetro, conserva-se da primeira à última linha da *Ilíada* e da *Odisséia*, ou melhor, em toda a épica grega. [...] a simetria faz parte da essência da obra épica. (STAIGER, *op. cit.*, p.76).

Ocorre ainda que, quem narra, narra a alguém – e tem que fazê-lo com interesse e clareza. “O gênero épico é mais objetivo que o lírico”, no dizer de Anatol Rosenfeld (*op. cit.*, p.24), nitidamente inspirado em Hegel. Ora, quem poetiza com lirismo o faz tão embebido em sua própria subjetividade que pouco pensa em quem vai ouvi-la – como que cantarola uma canção para si mesmo, canção onde põe toda a sua alma, mas que não almeja prioritariamente ser *compreendida*. Mas quem narra uma história toma cuidados para que a função comunicativa seja ressaltada. E para isso toma todo o tempo do mundo. Daí o caráter extenso da maioria dos poemas épicos, como os gregos, ou os hindus (como o lendário *Gilgamesh*, um longo poema-teogonia). Daí também o fato de o narrador precisar de maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo, cheio de peripécias e reviravoltas. Disso decorre, em geral, uma sintaxe e uma linguagem mais lógicas, atenuando o uso sonoro e rítmico das palavras (ROSENFELD, *op. cit.*, p.25).

No estilo épico, evidencia-se o fato [da inalterabilidade da métrica], toda vez que se derrama dentro de uma mesma “forma” (o hexâmetro, inalterável apesar de todas as mudanças temáticas) os mais diversos conceitos – dor e prazer, tilintar de armas e regresso do herói ao lar. Na criação lírica, ao contrário, metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali. (STAIGER, *op. cit.*, p. 25-26).

E quanto ao verso dramático?

Nada encontrei nos dois autores sobre a especificidade rítmica do verso neste “gênero”. Nem sobre a extensão no tempo, seja em concisão ou dilatação. Talvez seja ainda reflexo do que a autora Cleise Mendes (1995) considera uma ilusão proveniente das “estratégias do drama”: o hábito da crítica literária de relegar ao segundo plano a construção sintática, em detrimento da análise semântica, na apreciação do “gênero dramático”. Para a autora, uma das principais questões do drama é que, no

intuito de imitar a ação por meio da linguagem, ele usa de estratégias (como a máxima elisão do autor) que fazem com que a linguagem “desapareça”, transformada justamente em... ação.

A estratégia dramática consiste em ocultar, pela força da ação, a construção lingüística dos caracteres. (MENDES, *op. cit.*, p.37).

Se pensarmos no texto dramático de caráter realista ou naturalista, a questão levantada faz todo sentido. Mas e no caso da peça em verso? É possível “esquecer” uma forma tão artificial de sintaxe? O autor consegue elidir sua presença da obra, ao escolher uma forma tão codificada, cujo ritmo antinatural desloca o discurso de sua função habitual na conversação? Sim, se levarmos em conta que, se hodiernamente a escolha pela produção em verso é uma tomada de posição artística, uma afirmação por uma linguagem, eu diria – em desuso –, é bom lembrar que desde o nascimento da escrita teatral (refiro-me evidentemente à escrita do texto) até séculos bem recentes, este tipo de linguagem era o código usual, digerido pelos espectadores de forma muito... natural. Pode-se até imaginar, nesses tempos, num esquecimento da presença do autor face à intriga do drama, embora seja difícil pensar em Racine ou Corneille “ausentes” da discussão sobre a forma do verso, mesmo em seu tempo....

2.4. Na cadência do drama

Na literatura dramática, o verso foi predominante, no ocidente, desde o nascimento da tragédia grega, até a consolidação da prosa no teatro moderno, na virada do séc XIX para XX. Se traçarmos um percurso desde os tragediógrafos da Grécia do ano V a.C., como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, seguindo por Sêneca, já no começo da

Era Cristã, pelos poucos autores que nos restaram da Idade Média e pelos renascentistas europeus, constataremos que, até a segunda metade do séc. XIX, a quase totalidade do acervo literário do teatro ocidental foi produzida em verso (BARBOSA, *op.cit.*). Somente com o advento do drama realista na virada do século, capitaneada pelo desafio de Émile Zola a seus contemporâneos, de retratar em cena o burguês “mediano”, o “homem comum”, é que foi consolidada a tradição da escrita em prosa, de uma fala que desejava se aproximar do discurso cotidiano, já que se inseria numa estética que punha em cena os dramas pessoais deste homem (*ibid.*). Com Henrik Ibsen, em suas “peças sociais”, estabeleceu-se de vez uma estética realista que passou a preponderar, de forma tão avassaladora, no decorrer do teatro ocidental no século XX, que hoje mal podemos imaginar que esta produção, em prosa, é, comparativamente à tradição em verso, recente.

A origem deste fenômeno ainda me parece plausível sob a leitura que Nietzsche, em seu famoso *Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, publicado pela primeira vez em 1871, faz do surgimento da tragédia ocidental. Para o filósofo alemão, a tragédia, como tentativa de forma total de arte, uniria o espírito fluido, o *melos*, de *Dyonisius*, ao aspecto plástico, visível e ordenado, de *Apolo*. Ela teria se originado na música ritual dos cultos em homenagem ao primeiro, os ditirambos.

Portanto, o espírito trágico seria, em sua origem, musical, e o drama grego teria nascido do canto coral – sendo, na visão do autor, o coro, o personagem axial deste drama.

De fato, a autora Nilthe Pirotta, em dissertação intitulada *O Melos Dramático – Pequena Introdução ao Estudo das Relações Drama-Música no Teatro* (1992), relata que a escola de antropologia clássica de Cambridge, ao estudar as raízes da tragédia, chegou a uma conclusão que, na impossibilidade de ser consensual, parece

confirmar esta tendência em reconhecer origens ritualísticas na tragédia grega: sua forma derivaria da forma de um ritual primevo, celebrado em honra de *Enniautos Daimon*, um “deus” das estações. Em tempos posteriores, este *Daimon*, ente mitológico cuja simbologia é o do renascimento sazonal (a cada ano seria morto e desmembrado no inverno, renascendo na primavera), provavelmente teria se fundido com os mitos, em diferentes grupos sociais, de Osíris, Ur, Adonis e outros, de fabulação semelhante. Finalmente, ele poderia ter sido eclipsado pelo mito de *Dyonisius*, entidade tardia no panteão ateniense, cujo culto se difundiu por toda Ática (PIROTTA, 1992).

Aos poucos, os ditirambos foram ganhando acréscimos de diálogos e partes representadas, passando a compor o que se convencionou chamar de *drama lírico*. Ainda nessa fase, constituía uma unidade perfeita com a música, porque esta ainda era a razão de ser do drama. Sempre é relevante frisar a importância que a música tinha para os gregos. Embora não tenhamos hoje mais que hipóteses de como seria a música grega da Antiguidade, imagina-se que a música, mais do que uma expressão artística, seria uma disciplina formativa do caráter do cidadão, sendo ainda considerada indissolúvelmente ligada à palavra – o verso – e à dança – o movimento. (Vimos como os versos gregos ganharam nomenclatura associada ao movimento). Assim, um poema lírico não se destinava apenas a ser ouvido – era também cantado e dançado, pelo coro ou por um solista. O elemento de ligação entre as formas era, como sempre, o ritmo, que ditava a dança, o canto e a palavra, chegando a valer uma mesma porção de tempo para as três formas (PIROTTA, *op. cit.*). As variáveis de combinação rítmicas eram, assim, essenciais para a arte grega. Como acrescenta Nilthes Pirotta:

[...] o objetivo do estudo do ritmo era a ordem do discurso ou do movimento musical de uma determinada obra – poema, hino ou dança. O ritmo indicaria o plano segundo o qual se encadeariam as unidades de medida da duração. Isto significa o estudo da composição do ponto de vista da medida, sem se preocupar com a altura e o timbre dos sons. (PIROTTA, *op. cit.* p.18)

A partir da inclusão de partes “dramáticas”, o ditirambo desmembrou-se em duas vertentes: uma lírica, que continuou a fazer parte das Grandes Dionisiacas, e outra dramática, que daria origem à tragédia e à comédia, com a inclusão gradativa de novas personagens, novidades trazidas pelos tragediógrafos mais conhecidos: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes (*ibid.*).

Mais tarde, já no momento em que a tragédia clássica é pela primeira vez objeto de categorização, Aristóteles nos dá sua mais famosa definição, em sua Arte Poética:

2. A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. 3. Entendo por um “estilo tornado agradável” o que reúne ritmo, harmonia e canto. 4. Entendo por “separação das formas” o fato de estas serem, umas manifestadas só pelo metro e outras, ao contrário, pelo canto. 5. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos; vem em seguida a música, e, enfim, a elocução. 6. Por estes meios se obtém a imitação. Por elocução entendo a composição métrica, e por melopéia [canto], a força expressiva musical evidente para todos. (VI).

A força expressiva musical é tão evidente que Aristóteles dispensa maiores esclarecimentos: a música, para o drama grego, é sua força-motriz, a ponte entre as idéias e os fenômenos, no dizer de P. H. Lang⁴². Evidentemente, o coro continuava a ser o grande responsável pelas partes ‘cantadas’ da tragédia, os *estásimos*. Estas odes corais tinham uma duração maior do que a dos diálogos presentes nos *episódios* (as cenas dramáticas representadas entre as partes cantadas). Assim, a impressão predominante é a de que a tragédia era essencialmente musical. Acho que

⁴² *Apud* PIROTTA, *op. cit.* p.12.

podemos concordar, aqui, que a dinâmica de atuação do coro contribuía para esta impressão: suas entradas e saídas processionais, no *párodos* e no *êxodos*, o fato do coro se expressar também com movimentos de dança, no lugar à frente do palco chamado *orchestra*⁴³.

Podemos aventar, hoje, que esta divisão formal entre partes cantadas (a melopéia) e faladas (a elocução a que se refere Aristóteles) tivesse uma referência extremamente importante no contexto social no qual se desenvolveu a tragédia clássica. No entendimento de J.-Pierre Vernant e P. Vidal-Naquet (1977), a tensão entre estas duas formas de enunciação – de um lado, o coro, com uma língua que, em suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica da poesia, que celebrava as virtudes de deuses e heróis antigos; e do outro uma ou mais personagens individualizadas, em uma forma dialogada cuja métrica, embora ainda em verso, seria “mais próxima da prosa” (*ibid.*, p.12) – esta tensão, acreditam os autores, reflete o “debate com um passado ainda vivo” que subsiste na narrativa mítica dos heróis – mito que passa a ser narrado justamente porque já não é mais presente, sentido, vivido, de forma quase palpável, na *polis* grega. “A tragédia nasce [...] quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão”, dizem os dois autores (p.20).

[...] Conseqüentemente, no íntimo de cada protagonista, encontra-se a tensão que notamos entre o passado e o presente, o universo do mito e o da cidade. A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora *falando*, pensando, vivendo na própria época da cidade, como um ‘burguês’ de Atenas no meio de seus concidadãos. (*ibid.*, p.21, grifo meu).

⁴³ *Párodos* era a rampa de entrada por onde o coro podia subir ou descer ao *proscenio*, o palco. Essa rampa era utilizada na sua primeira entrada, quando o coro fazia sua primeira intervenção com texto e canção, e na saída, *êxodo*, sua última intervenção. É sempre interessante notar que a tradição teatral helênica, que viria fundamentar o teatro de todo o ocidente, nasceu das configurações espaciais e rítmicas das apresentações.

Enquanto reflete os feitos e destemperos de heróis e reis, enunciados por uma personagem coletiva e anônima, por sua vez encarnada por um colégio de cidadãos, o coro literalmente canta. Seu papel é exprimir, em seus temores, esperanças, interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade. Quando são tornadas visíveis aos olhos dos cidadãos, e, de certa forma, são postas em questão através dos debates que as opõem uma à outra, ou aos coristas, as personagens heróicas são tornadas próximas, pelo uso de uma linguagem quase comum, *prosaica*. Não seria à toa que, com o desenvolvimento da tragédia,⁴⁴ gradativamente, o coro tenha perdido espaço para a ação praticada por protagonistas e antagonistas, e, paralelamente, de Ésquilo a Eurípedes, o movimento e canto corais foram perdendo terreno para o diálogo. Onde *Dyonisius* já não estava presente, diz Nietzsche com evidente nostalgia, prevalece Apolo:

Munida com o chicote dos silogismos, a dialética otimista expulsa a *música* para fora da tragédia; quer dizer, destrói a própria essência da tragédia, essência que tem de ser interpretada como manifestação e objetivação de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de embriaguez dionisíaca. (NIETZSCHE, [19--], p.90, grifo do autor).

Entretanto, subsistiu algo desse nascimento da tragédia no espírito da música: o diálogo ocidental nasceu em verso, isto é, segundo uma métrica e um tempo ordenados pela cadência rítmica dos primeiros ritmos gregos. (No Renascimento, a música foi tão valorizada nas montagens de tragédias clássicas que originou o surgimento da ópera ocidental). Assim, em verso, perdurou até o teatro moderno, na virada do século XIX para o XX. Interessante notar, e é o que farei a seguir, com breves exemplos, como, mesmo ainda dentro da tradição, a peça em verso teve sua forma rítmica variada tantas vezes e de tantas formas quanto as “disposições anímicas”

⁴⁴ A palavra *desenvolvimento* foi usada, aqui, como um desdobramento natural das formas no tempo, sem nenhuma conotação de valor qualitativo.

de seus autores. A genialidade destes advém, em grande parte, da maneira como souberam dispor do verso, dentro da tradição (e por vezes presos à fôrma da métrica ocidental), com liberdade e inventividade, na intenção de construir o significado. Por muitas vezes, essa ousadia foi tomada na forma, na distribuição, no ritmo.

2.4.1. O exemplo de Agamêmnon

O primeiro bom exemplo nos chega da própria tragédia ática. *Agamêmnon*, de Ésquilo, oferece-nos já um primor de construção formal.

Agamêmnon é uma tragédia política. Como toda tragédia grega, ela faz referência a acontecimentos míticos anteriores à fábula que vai, de fato, narrar. Neste caso, o ciclo dos Atridas inicia-se com a maldição que recai sobre os pais de Agamêmnon e Egisto, que são antagonistas nesta tragédia, descendentes ambos de Tântalo, que ousara afrontar os deuses e fora por isso amaldiçoado. Esta maldição passa de geração em geração, até levar os pais de Agamêmnon e Egisto à disputa de terras e pelo reino de Micenas. Revezando-se no trono, eles permanecem em litígio; assim permanecem os filhos.

No momento em que começa a tragédia, Agamêmnon está ausente de casa há dez anos, guerreando em Tróia⁴⁵. O trono agora é ocupado por Egisto, que o usurpara em sua ausência, unindo-se à rainha, Clitemnestra. Uma sentinela à espreita, há muito tempo à espreita, narra, em versos de dez sílabas, a espera angustiosa pelo desfecho de sua vigília. De repente, vê o sinal da vitória, aguardado há dez anos (um sinal de fogo), e que porá fim à angústia da cidade. Retira-se, para contar a novidade aos

⁴⁵ A versão utilizada para este estudo foi traduzida por Mario da Gama Khury.

demais cidadãos. O coro faz seu *párodos*, sua primeira entrada, para lembrar o início de tudo: uma injúria, o rapto de Helena, conclamara os gregos em guerra contra os troianos.

Até aí, desenvolve-se o verso de uma maneira que eu chamaria, como diria Staiger, de *épica*⁴⁶: o grau de envolvimento emocional ainda é relativamente moderado, o pensamento é organizado, a narrativa é explicativa. Mas eis que um dos anciãos do coro decide rememorar o momento da partida dos navios gregos: momento traumático, que seria, anos depois, o motivo alegado para o desencadeamento de toda a tragédia que virá – o sacrifício de Ifigênia, filha do rei, a mando da deusa Ártemis. Esse momento, de intensa comoção, mesmo lembrado tantos anos depois, desencadeia uma espécie de confusão no arcabouço formal da obra: versos de dez e doze sílabas passam a se alternar, numa nova organização que pode ser percebida até tipograficamente, pela distribuição entrecortada no papel. É uma nova regularidade rítmica, mais variada e impulsiva, que substitui a anterior, de caráter mais calmo e previsível. Não por coincidência, é o momento em que o texto se remete a episódios cruciais e sanguinolentos – o ataque de duas águias a uma lebre, com filhotes no ventre, interpretado como augúrio da batalha que se seguiria; o longo tempo de calmaria que traria ócio, fome, dispersão e doença entre os guerreiros, já que os impedia de partir para a guerra; e a exigência de sacrifício da virgem inocente para que a calmaria cessasse. Já não há aqui o sentimento entorpecido pela espera, pela angustiosa espera. Vendo-se joguete ao sabor dos interesses dos deuses, o ancião invoca benevolência, com fervor, por um fato já acontecido (“Zeus! Seja Zeus quem for! Que a minha invocação, se lhe aprouver, tenha boa acolhida!”) (ÉSQUILO, 1996, p.25), como se pudesse ainda evitá-lo, tantos anos depois, tal é a emoção que o fato ainda lhe causa. Ao

⁴⁶ Cf. p.73-74 deste trabalho.

coro, resta intercalar o lamento do ancião com um estribilho: “Tristezas, canta tristezas/ e possa o bem triunfar” (p.23-25). Com esta interpelação recorrente, o coro ratifica o horror das palavras do cidadão, como a marcar-lhe um passo, um batimento, uma cadência.

De repente, silêncio. É a rainha Clitemnestra que entra, restabelecendo a regularidade do verso de dez sílabas, impondo, com sua presença, a ordem hierárquica e serenidade imperial na forma e na narrativa dos acontecimentos. A partir daí, e ao longo de alguns *estásimos* e *episódios*, seja através do diálogo entre arauto e corifeu, ou nas falas da rainha, ou nas intervenções do coro, tudo o que se faz é conjecturar sobre os destinos dos guerreiros da batalha, inclusive do rei que retorna. Tanto tempo é usado nessa construção, pois o motivo da tragédia é justamente a volta deste rei: se a história de Agamêmnon não for lida como uma tragédia doméstica (a rainha, que já se ligara a um amante, mata o antigo marido, por quem nutria rancor), e sim como uma tragédia política, esta apreensão se explica: um reino que, durante a ausência de seu rei, se estabeleceu sob uma *nova monarquia*, unificadora das famílias antigamente rivais (as de Egisto e Clitemnestra), e que vê esta estabilidade ser abalada pela volta do rei antigo – ainda por cima um monarca não-confiável, que entrou em guerra e prolongou sua ausência por motivo fútil. Talvez por isso, a próxima desorganização métrica vá acontecer justamente no momento em que este monarca chega. O coro se inquieta com a incerteza dos acontecimentos. E se divide – fala em lealdade, mas reconhece que, no passado, o censurou. Por isso, também, se divide na métrica. Mais à frente, no momento em que o rei for assassinado, o coro se dividirá explicitamente, individualizado em cidadãos que hesitam entre acudir ou ignorar os apelos da vítima. Neste momento, não “cantará” de forma coral – será desmembrado, em diálogos atribuídos a cada um dos anciãos. É como se, a um clímax de tensão, o autor precisasse

corresponder um ritmo mais ágil, entrecortado, com trocas mais rápidas entre os atores, feitas de duas ou três linhas no máximo – ao invés das longas tiradas e discursos que caracterizam a ode coral.

2.4.2. Shakespeare

Herdeira da tragédia helênica, toda dramaturgia textual ocidental que se seguiu foi-lhe fiel na versificação, tomando o metro como base. Mas sucederam-se os exemplos dos dramaturgos que, não obstante a aparente limitação formal (ou ainda, graças a ela), usaram com maestria as estratégias do verso dramático. O exemplo mais famoso, e próximo, do qual não temos como fugir, é o de Shakespeare. Sabemos que Shakespeare escreveu sua obra predominantemente em versos, utilizando preferencialmente o pentâmetro iâmbico – linhas de dez sílabas em que se alternam sílabas átonas e tônicas, através do padrão curto-longo. Patsy Rodenburg, professora da Guildhall School of Music and Drama, em Londres, vê neste ritmo oriundo dos gregos – o *iambo* – um padrão universalmente básico, porque mimetiza as batidas do coração; o primeiro som que ouvimos, ainda no ventre de nossa mãe, e o último, na hora de nossa morte (RODENBURG, 2002)⁴⁷. Essa pulsação fraco-forte dita, assim, “naturalmente”, a marcação do andamento do verso, da mesma forma que aponta seus momentos de ímpeto, de impulso, de ênfase. A produção em versos iâmbicos, tão comum à época de Shakespeare, soava com muita naturalidade aos ouvidos dos espectadores de então. Isso pode ser em parte explicado pelo forte presença da Retórica em muitos aspectos da vida comunitária. Não por acaso muitos atores e dramaturgos renascentistas vinham da área da jurisprudência, que usava a Retórica como método de raciocínio no discurso e

⁴⁷ Foi o padrão breve-longo que chamamos antes de pulsação, ou pulso, primordial. Cf. p. 44-45.

argumentação. É possível dizer que a técnica (e arte) da versificação no teatro seja consequência desta função vital que ela tinha na vida pública e nas artes da época.

Via de regra, a variação mais freqüente neste pulso de dez sílabas era o uso do verso de onze sílabas. No entanto, é notório, segundo Rodenburg, que, apesar de seguir esta “norma” métrica, Shakespeare sentiu-se à vontade para quebrá-la, alternando partes em “prosa” com as partes em verso, e ainda utilizando-se destes últimos em diferentes métricas. Embora não seja a intenção deste trabalho de efetuar um extenso levantamento de exemplos em sua dramaturgia, quero chamar a atenção aqui, mais uma vez, para a diversidade de significados que o autor consegue, justamente pela mera (!) escolha e distribuição destas diferentes métricas. Dizendo de outra forma, pode-se auferir como Shakespeare diz **o que quer dizer**, através da **forma como constrói** seus versos, alterando-lhes, primordialmente, o ritmo!⁴⁸ É assim que também pensa Rodenburg:

[...] Chamado pentâmetro iâmbico, este é o modelo de construção do verso dramático inglês. Podemos considerar este tipo de linha como um tamanho padrão. Entretanto, muito do que é mais interessante no verso de Shakespeare tem a ver com as variações deste verso, variações que deve [o ator que pretende interpretar Shakespeare] aprender a identificar. Regular ou não, o ritmo de suas linhas é totalmente associado ao significado e à emoção. [...] O gênio de Shakespeare é de tal ordem que, na medida em que você segue seu ritmo, você se aproximará e estará inteirado do significado do texto. (RODENBURG, 2002, pp.84-85, tradução minha)⁴⁹.

⁴⁸ Um estudo bastante interessante sobre o exemplo de *Othello* pode ser encontrado em NUNES, 2006. Nele, a autora também sustenta que a diversidade rítmica dos versos de Shakespeare – gradualmente consolidada na medida em que sua carreira “amadurecia” – é fundamental para a caracterização do discurso – consequentemente do caráter – de suas personagens.

⁴⁹ “Called the iambic pentameter, this is the template of English dramatic verse construction. We might think of this regular iambic pentameter line as the standard shoe size. However, much of what is most interesting in Shakespeare’s verse involves variations on it, variations you must learn to identify. Regular or not, the rhythm of his lines is completely aligned and married to meaning and emotion. [...] The genius of Shakespeare is such that as long as you follow his rhythm, you will be on and in the meaning of the text”.

Se, em Shakespeare, como em todo bom poeta, todas as palavras são importantes, todas não podem ser igualmente acentuadas – da mesma forma que, em música, todas as notas são importantes, mas devem soar com ênfases diferentes. O ritmo, então, nos move, ou, conduz em nós um movimento, de forma a captar aquilo que, no discurso, por soar mais acentuado, aparece como o mais significativo.

A primeira forma de perceber esta associação entre ritmo/significado é ver como isso é feito ainda dentro da tradição métrica. Com a alternância de sílabas acentuadas e não acentuadas no verso iâmbico, Shakespeare *dirigia* seus atores, numa época onde ainda não havia surgido a figura de um encenador, nem mesmo a de um diretor de cena, ou de alguma pessoa responsável pela organização polissêmica do espetáculo. Neste caso, o próprio texto devia orientar os atores quanto aos acentos principais; falando de outro modo, quanto ao componente significativo mais importante. Com o uso do metro regular, o autor cria um sistema de significação, utilizando as sílabas átonas, ou curtas, para preparar o conteúdo emocional e significativo forte que estará assentado nas sílabas tônicas, ou tempos longos; assim, como naquela batida rítmica dos pés, os momentos de *arsis* são preparatórios para fazer retumbar as sílabas, ou fragmentos de palavras, que carregam com mais intensidade a carga de significação do pensamento – como é o caso de seu verso mais famoso:

To be or not to be – that is the question

Fica evidente que, neste verso, a regularidade iâmbica faz o acento cair nas sílabas mais “importantes”, como o componente verbal *be*, que significa “ser”, e o *not*, “não”, deixando o conectivo *or* (“ou”) e o componente verbal indefinido *to* nos “lugares” átonos. Note-se que *questão* é palavra que, em inglês, carrega a tônica para a primeira sílaba [*question*], diferentemente do português. O fato de legar à última sílaba um caráter fraco ou “feminino” (*feminine ending*), na visão de Paul Heritage, professor

de Drama e Performance na Queen Mary School da University of London, ajuda a “deixar em aberto” a tão famosa questão (informação verbal)⁵⁰. No entendimento deste professor, na base de toda dramaturgia de Shakespeare está a figura da antítese, seja ela formal ou conceitual – pensamento com o qual é fácil de se concordar, se lembrarmos dos sonetos, e de obras como *Mercador de Veneza*, *Hamlet*, *Othelo*, *Ricardo III* e outras. Teria sido o *iambo* de sua época, dotado de uma pulsação antitética por excelência, uma conveniente coincidência, ou teria sido o conteúdo de sua obra moldado pela tradição formal sob a qual se inscrevia, e sobre a qual tomava liberdades?

É principalmente quando o autor toma liberdades com o verso padrão que os exemplos são mais reveladores. É o caso das *short lines*, os versos curtos, que, se cumprem geralmente a função de assertiva breve e decidida no enunciado das personagens, por diversas vezes têm uma curiosa função: a de captar a imediata atenção do espectador, para algum relato impactante que se vai fazer. Temos como exemplo a réplica de Bernardo, guarda do rei, que vai relatar a Hamlet, já na primeira cena, a aparição do fantasma que ele presenciara. Ao ser inquirido pelo príncipe, ele inicia sua narrativa, na primeira linha, com apenas

Last night of all (SHAKESPEARE, 1960, p.1028)

ou seja, “Ontem à noite” (tradução minha), que, seguida por brevíssima pausa, cria o suspense necessário para reter a atenção da platéia, antes de seguir com o relato da visão do fantasma. Ou ainda na fala do oficial que, na cena 2 do Ato I de Macbeth, responde a Malcolm e Duncan, que o inquirem sobre o resultado da batalha entre o então leal súdito Macbeth e o inimigo do reino, Macdowald:

⁵⁰ HERITAGE, Paul, em aula ministrada na disciplina Sistemas de Interpretação, no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 1997.

MALCOLM

[...] Dá ao rei conhecimento da batalha
no ponto em que a deixaste.

OFICIAL

Indecidida. (tradução minha)⁵¹

E, a partir, daí, inicia um quase sem fôlego relato da sangrenta batalha, na qual Macbeth dera incansáveis provas de sua lealdade ao rei.

Lembremos agora da insistência de Hamlet, em versos tão curtos quanto desesperados, instando o fantasma de seu pai a lhe falar, na mesma cena primeira do primeiro ato: *Speak to me* (em duas ocasiões) e *O, speak!* (*op. cit.* p.1030).

Diferentemente das *short lines*, as *split lines* são versos longos, porém “rachados”, “divididos” em mais de uma personagem. Seria como um mesmo pensamento que percorresse as mentes de mais de uma pessoa, ao mesmo tempo, fazendo-as reagirem da mesma maneira, “irmanando-as” em seus propósitos. De novo a primeira cena de Hamlet pode nos prover um bom exemplo, quando as três testemunhas do encontro de Hamlet com o fantasma partem de espada em punho contra o último, unidas no objetivo de não deixá-lo fugir:

MARCELO

Posso atacá-lo com minha alabarda?

HORACIO

Se não se detiver, ataca!

BERNARDO

Está aqui!

HORÁCIO

⁵¹ Malcolm – [...] Say to the king the knowledge of the broil
As thou didst leave it.

Captain – Doubtful it stood (*op.cit.* p.999)

Está aqui!

MARCELO

Foi embora! (tradução minha)⁵².

Estes exemplos, parcos, se comparados à amplitude da obra do dramaturgo, indicam apenas que, ao manipular a forma do verso, Shakespeare e seus seguidores conseguiam fazer precisas indicações da significação que pretendiam. Quando obedece ao ritmo-padrão da fala poética de seu tempo, o autor se afina ao ouvido do espectador, levando-o pela mão, ou pelo ouvido, a compartilhar e comungar de sua fábula. Utiliza a seu contento tanto as linhas de dez sílabas, com final tônico, ou “masculino”, como lembra Patsy Rodenburg, para concluir com impacto certos pensamentos⁵³; como conduz o leitor, através da linha de onze sílabas, com final suave, a seguir rapidamente para a próxima, como se houvesse uma urgência em concluir o pensamento mais adiante (lembremos de *to be or not...*)⁵⁴. Por outro lado, ao estabelecer rupturas súbitas ou cesuras no meio da frase, é nos dada uma indicação de fragmentação do pensamento ou do sentimento. A personagem, no entendimento de Rodenberg, denota estar agitada ou com a confiança abalada. Falas que se iniciam no meio da linha interrompem o fluxo anterior, e conseqüentemente o fluxo do pensamento. Indicam, na maioria das vezes, alguma agitação. E versos curtos ou que se iniciam no final da linha indicam pausas – de suspense, de tomada de decisões, de

⁵² Marcelo – Shall I strike at it with my partisan?

Horatio – Do, if it will not stand.

Bernardo – ‘Tis here!

Horácio – ‘Tis here!

Marcellus – ‘Tis gone! (*op. cit.* p.1030)

⁵³ Ainda segundo NUNES (*op. cit.*), o final forte (*end-stopped*) é modelarmente usado no pentâmetro iâmbico, já que a sílaba acentuada é a sempre a segunda em cada pé, inclusive no final da linha/verso (quinto pé).

⁵⁴ A esta “continuação” do pensamento pela(s) linha(s) seguinte(s) costuma-se dar o nome de *enjambement* (NUNES, *op.cit.*).

mudanças de planos. À maneira de um regente, diz a autora, o ritmo dá as deixas para o ator (*ibid.*, p.95).

O que faz com as linhas, Shakespeare faz com os blocos de cena, quando então a escolha das formas de discurso, ora usando métricas variadas, ora passeando livremente entre prosa e verso, chegam a cartografar as peculiaridades de cada personagem. É como se a métrica ditasse as características de cada personagem, incluindo os momentos de ruptura, saltos, mudança de direção em seu discurso – que, mais do que *sinalizar* suas mudanças de espírito, efetivamente *efetuam* essas mudanças – e conseqüentemente as peripécias da fábula. Exemplifica, mais uma vez, Marcos Barbosa, no trabalho que prepara sobre a tradução em verso da obra de Shakespeare (*op. cit.*):

[...] a alternância verso/prosa é um contraste empregado com claros propósitos na obra de Shakespeare. É assim, por exemplo, que diante do corpo de Julio César, Brutus discursa em prosa, ao passo que Marco Antônio o faz em verso; de forma similar, podemos distinguir o Hamlet “louco” do são porque aquele fala em prosa e este em verso. (p.12).

(Paul Heritage enfatiza que a escrita em prosa, por ser rara, e geralmente em latim, à época do dramaturgo, pode ser considerada hoje uma ações mais revolucionárias do dramaturgo Shakespeare. O verso, além de ser uma tradição, ajudou a formar o teatro isabelino: não só dava a cadência da fala, como, por si só, valorizava as palavras, permitindo-lhes tomar uma “forma” sonora mais fácil de ser captada nas ruidosas apresentações a céu aberto, nas quais o texto facilmente se perdia. Além disso, era mais fácil de decorar, o que representava uma grande vantagem nos modos de produção da época, em que o texto da peça era distribuído aos atores por partes⁵⁵; por

⁵⁵ Os atores recebiam suas falas em pequenos rolos de papel (*roles*, que mais tarde viria a significar “papel” no sentido de “personagem”), contendo apenas a parte de suas falas, e as indicações de sua entrada (sua “deixa”, ou a fala do ator anterior à sua entrada) e de sua saída (a rubrica *exit*, “saída”). As razões eram econômicas – as companhias de teatro tinham dificuldades financeiras – e, principalmente,

tudo isso, o verso, que já “diz” tudo, era o padrão, enquanto a fala em prosa, que exigia muito mais arbítrio do ator na valorização das palavras, na escolha de intenções e na cadência da cena, era dedicada aos atores mais experientes) (informação verbal)⁵⁶.

O próximo exemplo foi gentilmente sugerido por Marcos Barbosa, em conversa informal, e mostra como a mudança quase abrupta de sentimentos da personagem Lady Ana para com a personagem Ricardo de Gloster, em *A Tragédia do Rei Ricardo III*⁵⁷, se faz notar tanto pela alteração rítmica quanto pela mudança do... digamos... *jeito de falar*...

Quando, na Cena 2 do Ato I, o esquife com o cadáver do Rei Henrique Sexto, morto por Ricardo de Gloster, é introduzido, Lady Ana tem 32 linhas de versos em dez sílabas (de final “feminino”, o que supõe um pensamento que quase não se detém) para lamentar a morte do rei e a de seu marido (filho do rei), e maldizer o assassino de ambos. Gloster entra, e segue-se um diálogo de enfrentamento entre os dois, ainda em métrica regular, mas com falas mais curtas, entre duas a seis linhas. Então, Ana tem de novo uma longa fala, de 18 linhas, forte em imagens e veemente na escolha das palavras, que sugerem um fluxo que poderia ser chamado de “livre” ou “sem controle” (na terminologia de Rudolf Laban, conforme veremos mais adiante), seguida de uma fala curta de Gloster:

ANA

Diabo podre, vai-te e não nos tente.

Da terra alegre tu fizeste inferno.

Encheste-a de ganido e maldição.

Se tens prazer em ver teu feito abjeto,

de segurança. Não havendo ainda meios de proteção aos “direitos autorais” à época, era possível a qualquer um – inclusive atores – copiar uma peça inteira e montá-la como se fora de sua autoria.

Deixando de imprimir as peças, os donos de companhias protegiam seus interesses.

⁵⁶ Cf nota na p. 86 deste trabalho.

⁵⁷ O título Ricardo Duque de Gloster é o tratamento escolhido por Marcos Barbosa, tradutor desta versão, para uniformizar as variadas formas com que a personagem é chamada, nas diferentes versões dos originais de Shakespeare (*Glouster, Gloster, Gloucester, Glo.* etc).

Mira este teu exemplo de matança.
Senhores, vejam as chagas deste morto:
Destravam as bocas, vertem sangue novo!
E agora, cora, abcesso informe e podre!
Pois tua presença aqui exala sangue
De veias onde sangue nenhum mora.
Teu feito, desumano e aberrativo,
Provoca tal dilúvio aberrativo.
Deus, que este sangue fez: vinga essa morte.
Chão, que este sangue bebe: vinga a morte.
Ou o céu com um raio este assassino mate,
Ou abra-se o chão, largo, e o devore,
Tal como engole o sangue deste rei,
Que um braço endemoniado descarnou.

GLOSTER

Não conheceis as leis da caridade
Que paguem mal com bem e, com bênçãos, pragas.

ANA

Não conheceis nem leis de Deus nem de homens.
A fera bruta ao menos tem piedade.

GLOSTER

Mas eu não tenho e então eu não sou fera.

ANA

Oh, maravilha, o diabo diz verdades! (tradução Marcos Barbosa⁵⁸)

Ao que tudo indica, Gloster ouve em silêncio a longa exalação de fúria de Lady Ana. Então, com uma fala curta, ele interrompe o fluxo de ira que jorra da

⁵⁸ Esta tradução é inédita e parte da tese de Doutorado em desenvolvimento do autor, cujo título provisório é **Memória de uma tradução da peça "A Tragédia de Ricardo Terceiro", de William Shakespeare**. Os originais foram obtidos, segundo o autor, na versão digitalizada disponível no sítio *Internet Shakespeare Editions* [<http://ise.uvic.ca>], baixada como arquivo de texto (*Word for Windows*) em 23 de março de 2005.

dama, tentando surpreendê-la na forma rápida e no conteúdo absurdamente doce (aos ouvidos da Lady) com que ele se contrapõe a seu discurso feroz. Mas Lady Ana não se deixa envolver, e devolve com a mesma rapidez de raciocínio e forma breve. Gloster tenta “mudar-lhe” o ritmo, para mudar-lhe o sentimento – só que a mulher acompanha o novo ritmo, mas com a mesma disposição anímica anterior. Com a continuação da cena, vemos que ela retoma as palavras de seu algoz, mediante o paralelismo de versos e andamento, mas justamente para contrapor-se aos seus desígnios:

GLOSTER

Mais maravilha é um anjo tão irado.
Eu rogo, divinal mulher perfeita,
Dos crimes alegados libertai-me
Por circunstância, para que eu me absolva.

ANA

Eu rogo-te, infecção difusa em homem,
Dos males comprovados me liberta
Por circunstância, pra que eu te esconjure.

GLOSTER

Mais bela que o dizível, dai-me a vossa
Paciência, pra que eu possa desculpar-me

ANA

Mais podre que o pensável, não terias
Desculpa a menos que tu te enforcasses.

GLOSTER

Um desespero tal me inculparia

ANA

E em desespero tu te excusarias,
Valendo sobre ti vingança digna
Da morte indigna que trouxeste aos outros.

GLOSTER

Dizei que não os sangrei.

ANA

Se é assim, não são mais mortos.

Mas mortos são, por ti, demônio escravo.

GLOSTER

Não matei vosso esposo.

ANA

Então ele está vivo

GLOSTER

Não. Morto está. Sangrou-o a mão de Eduardo.

ANA

Mentira podre: Margaret, a rainha,

No sangue dele viu ferver tua adaga.

Ainda não foi dessa vez que Gloster conseguiu dobrar ou mesmo surpreender Lady Ana. A *lady* é rápida, e chega a contrapor-lhe até os surpreendentes versos curtos (*short lines*) com versos igualmente curtos, porém opostos na intenção. As últimas dez linhas são dignas de um duelo de *western*. E, neste efeito de sacar mais rápido e ser mais certo, o autor recorre a um instrumentozinho tão preciso quanto rítmico: a esticomitia.

2.5. Esticomitia

Bons de gatilho, os duelistas seguem adiante. O andamento acelera, acompanhando a alteração do batimento do pulso de Lady Ana, quando Gloster lhe declara seu amor. Por várias vezes, as trocas de falas são tão rápidas quanto ríspidas: assumem a forma de *esticomitia*, este tipo de diálogo curto de apenas uma linha em cada fala:

ANA

Tua noite assombre o dia e a morte a vida.

GLOSTER

Não te maldigas, bela, pois és ambos.

ANA

Quisera eu fosse e então me vingaria.

GLOSTER

É uma querela muito inusitada
Vingares-te daquele que te ama.

ANA

É uma querela justa e razoável
Vingar-me de quem me matou o esposo.

GLOSTER

Quem te privou, senhora, de um esposo,
Fez isso pra te dar melhor esposo.

ANA

Não há melhor que ele sobre a terra.

GLOSTER

Há alguém de amor melhor que o que ele tinha.

ANA

Qual o nome?

GLOSTER

Plantagenet.

ANA

É o nome dele.

GLOSTER

O mesmo nome, mas melhor pessoa.

ANA

Onde ele está?

GLOSTER

Aqui. *(Ela cospe nele)*

Por que me cospes?

ANA

Que fosse, para ti, mortal veneno.

GLOSTER

Veneno nunca houve em alguém tão doce.

ANA

Veneno nunca ungiu mais podre sapo.

Desaparece! Infectas os meus olhos.

GLOSTER

Teus olhos, doce dama, infectam os meus.

ANA

Que fossem basiliscos, pra matar-te.

Esta forma de diálogo linha-a-linha, ou até, em certos casos, hemistíquio-a-hemistíquio (metade de um verso a outro) pressupõe, concorda Anne

Ubersfeld (2002, p.50), uma cena de respiração acelerada, seja ela trágica ou cômica. Comparada a uma batalha verbal, geralmente é usada para caracterizar o ápice de um conflito. O termo vem do grego e posteriormente do latim, originado de *stikos* = verso + *mythos* = narrativa (Pavis,1999). Ubersfeld aponta outro maravilhoso exemplo deste recurso, dessa vez em nosso já citado *Agamêmnon*, na magistral cena em que Clitemnestra tenta convencer o marido, a quem pretende assassinar, a pisar o tapete vermelho que o conduzirá para dentro de casa. O general, em supersticiosa negativa, parece suspeitar que um castigo pode advir de sua falta de humildade. A tensa relação do casal é expressa no diálogo seguinte:

CLITEMNESTRA

Juraste aos deuses, em perigo, ser modesto?

AGAMÊMNON

Se agi assim, moveu-me boa inspiração.

CLITEMNESTRA

Se vencedor, que pensas que faria Príamo?

AGAMÊMNON

Decerto marcharia sobre teus tapetes.

CLITEMNESTRA

Não deves, pois, temer que os homens te censurem.

AGAMÊMNON

É muito forte o julgamento popular.

CLITEMNESTRA

Só não existe inveja se não há valor.

AGAMÊMNON

As mulheres não devem sustentar querelas!

CLITEMNESTRA

Também os fortes podem dar-se por vencidos...

AGAMÊMNON

Desejas ser a vencedora no debate? (*op. cit.* p.50-51)

A angústia da morte é, de maneira soberba, pressagiada aqui no ritmo marcado, preciso, da esticomitia, neste único momento da tragédia em que o diálogo entre os dois se dá dessa forma, já que em geral o texto evolui em longas tiradas.

Este tipo de troca verbal marca, segundo Pavis (*op. cit.*) o momento em que emerge o aspecto mais emocional, incontrolado, talvez até inconsciente do discurso da personagem. Mais uma vez, neste caso, a forma molda o conteúdo: quanto mais o texto do dialogante se reduz, maior a probabilidade de mudanças súbitas no contexto de seu pensamento, já que não há discursos longos durante os quais seu pensamento possa... *evoluir*. Por isso, a esticomitia constitui uma forma, de certa maneira, “exagerada” do discurso teatral, na opinião de Pavis (1999). Ela exagera, explicita, um momento de comoção violenta.

As palavras do teatrólogo, nesse momento, parecem feitas sob medida para boa parte da dramaturgia de um dos autores brasileiros que me são mais caros, Nelson Rodrigues. Com sua estrutura de personagens que evolui “aos saltos”, isto é, sem transições psicológicas lineares (PEREIRA, 1999), Nelson Rodrigues *exagera* na forma e no conteúdo, na medida em que pretende abarcar cargas enormes de significação intelectual e emotiva, em curtíssimos diálogos. Nesses momentos, quem desempenha um papel tão importante quanto o das palavras escolhidas é o ritmo dos diálogos, que faz “exagerar”, pela forma concisa, a intensidade do discurso. Um dos exemplos mais enxutos que me ocorrem é este hilariante diálogo de aproximação do cafetão Bibelot com a beldade Aurora, a quem ele mal conheceu e convida para um encontro, em *Os Sete Gatinhos* (1990):

Bibelot – Espera!
Aurora – Que é?
Bibelot – Bolei outra idéia!
Aurora – Olha a hora!
Bibelot – É cedo.
Aurora – Diz.
Bibelot – Primeiro responde: você é corajosa?
Aurora – Que espécie de coragem?
Bibelot – Coragem para ir a um lugar, assim, assim...
Aurora – Tira a mão!
Bibelot – Vai?
Aurora – Onde?
Bibelot – Lá.
Aurora – Depende.
Bibelot – Ia ser bacana!
Aurora – Onde é?
Bibelot – Copacabana.
Aurora – Longe! (vol.3 p.188-189)

Da mesma natureza firme, rápida e incisiva de Lady Ana (respeitadas, evidentemente, as devidas proporções, estilísticas e de época, entre as duas personagens...), Aurora não sucumbe fácil aos rápidos e cortantes “ataques” sedutores de Bibelot, atenta até mesmo ao movimento de sua mão boba. Mais uma vez, a esticomítia se presta a um delicioso duelo verbal, neste caso, característico da sedução sexual, a deixar enervado – porque com nervos à flor da pele – o ouvinte desta cena. Não sei porque, mas a “música” deste diálogo me remete aos *sambas de breque* cariocas, típicos de Moreira da Silva e outros sambistas malandros... Falando em samba, aliás, nos vem à lembrança o adjetivo “sincopado”, muitas vezes usado em relação ao diálogo rodrigueano.

Fica-nos então a noção de que, qualquer seja a finalidade desta forma de diálogo, sua característica, no dizer de Ubersfeld (p.52), é a impressão de nunca ter

“apenas acontecido”, de forma natural ou mundana. É evidente que qualquer elocução dramática nunca é “natural” – mas, às vezes, como no caso da esticomitia, pode-se perceber mais claramente a ferramenta que foi usada pelo poeta, e com que finalidade. Aqui, tem-se a nítida impressão de que a intenção do poeta é a criação de tensão, conflito, seja ele trágico ou cômico. As ferramentas usadas são a velocidade das trocas, a curta duração das sentenças, o sentido de oposição, os paralelismos e recorrências; recursos de ordem rítmica, em maioria. Ferramentas que engendram, no dizer de Ubersfeld, “pedras preciosas delicadamente lapidadas, que ao mesmo tempo se prestam a duelos, onde as armas são palavras” (p.52, tradução minha).

Mas voltemos a Ricardo III, nosso exemplo anterior. Onde mesmo que se dá a tal “virada” nas atitudes de Lady Ana, rítmica antes de tudo, que faláramos no início?

Ela ocorre exatamente depois de uma longa tirada de Ricardo de Gloster, em que o assassino do sogro e do marido de Ana se mostra arrependido, compungido e apaixonado, chegando a pedir à dama que o mate. Emocionada, talvez vencida pelo cansaço e pelos apelos do ainda vilão, a *lady* finalmente capitula. Diante da insistência com que Gloster lhe convida a matá-lo, ou a ordenar-lhe que se mate, ela, após o que parece ser um breve silêncio (embora não indicado por rubrica, mas que em tudo pode ser suposto, já que a mudança de atitude parece ter sido pesada e decidida nesse momento), deixa entrever uma possibilidade de perdão, e, mais ainda, de complacência com o amor do assassino. E o faz, não usando palavras diretas, mas tomando, pela primeira vez, a iniciativa de propor... frases curtas!

GLOSTER

[...] Dize outra vez e, a uma só palavra,
A mão que por amor matou-te o amante,
Amando matará mais vero amante

E de ambas mortes tu serás a causa. [*? Silêncio ?*]

ANA

Queria ler tua alma.

GLOSTER

Figura em minha língua.

ANA

Eu temo-as ambas falsas.

GLOSTER

Então verdade é morta.

ANA

Pois bem, depõe a espada.

GLOSTER

Declara a nossa paz.

ANA

Depois tu saberás.

GLOSTER

Mas vivo com esperança?

ANA

Espero-a viva em todos.

GLOSTER

Aceita o meu anel.

ANA

Tomar não é ceder.

Ela põe o anel.

Bingo!

Assim fragmentada para os devidos comentários, a cena de Lady Ana e Ricardo de Gloster talvez ainda não soe o primor de construção rítmica que ela é, quando lida, ou acompanhada ao vivo, por inteiro. A cena possui uma **dinâmica** intrínseca, conseguida pela alternância de momentos fortes/fracos, nos quais estes últimos, longe de representarem um alívio na tensão reinante, parecem mesmo é funcionar como *arsis*, preparação para um novo momento cruciante. A diversidade rítmica é conseguida pela imbricação das falas curtas, alternadas com tiradas maiores, que propiciam o momento de respiração do leitor/ouvinte, em óbvios movimentos de aceleração e desaceleração do andamento da cena. Não seria inclusive devaneio admitir que, no momento em que a *lady* cospe o rosto de Ricardo⁵⁹, um certo deslocamento é produzido, como se o ritmo recorrente até então fosse interrompido. À maneira de uma síncope musical⁶⁰, um deslocamento de acento “quebra” com a expectativa de progressão da cena, que estava “sob domínio” de Ricardo de Gloster, fazendo-a tomar novo rumo, arrebatada pela ação (verbal) de Lady Ana.

(Cabe aqui uma breve observação: naturalmente, a dramaturgia em verso, de métrica e acentuação tão definidas, traz o perigo da estéril obediência a uma cadência pré-estabelecida, ainda mais quando o é tão bem estabelecida, no caso dos autores talentosos a quem acabo de nomear. Por conta disso, por exemplo, a professora Patsy Rodenburg (*op. cit.*) chama a atenção dos atores que terão a tarefa de *dizer* Shakespeare do quanto é importante a escolha de acentos **secundários**, estes de cunho subjetivo, na enunciação do texto. Esta dinâmica básica, constituída de acentos fortes/fracos, como no pentâmetro iâmbico, pode aprisionar o enunciador (leia-se aqui, agora, não mais

⁵⁹ Cf. p.94.

⁶⁰ A síncope é um deslocamento do acento rítmico normal do tempo forte de um compasso para outro que, usualmente, tem batida fraca.

somente o ator, mas também o encenador) numa técnica normativa, pura adequação a um cânone estabelecido. Tomando-se o devido “cuidado” com o perigo desse aprisionamento, o verso metrificado pode ser altamente libertador.)

2.6. Agora em prosa

Tudo o que foi dito em relação ao verso, no tocante à função poética ser calcada no significante, e sua escolha, baseada não somente na idéia que expressa, mas em sua abordagem material (sonora, e, portanto, rítmica), vale também para a dramaturgia em prosa. “Há poesia também na prosa”, lembra Ubersfeld (*op. cit.* p.119), ainda que mais “sutil”.

O teatro foi feito para ser ouvido. O componente musical do diálogo teatral é uma parte essencial da sua poética, mesmo quando é difícil de ser percebido por uma simples leitura do texto, difícil ainda de ser analisado, e exigindo, para tal, a atenção simultânea a toda uma série de elementos concomitantes. (UBERSFELD, *op.cit.* p.128)⁶¹

O que ocorre é que essa percepção, que apreende os recursos de mudança de andamento, de distribuição de acentos, de pulsação, é menos óbvia num texto “corrido”. Mas a narrativa em prosa possui sua peculiaridade rítmica, e como tal pode ser submetida ao mesmo processo de análise.

Vejamos a forma mais freqüente no teatro ocidental, a narrativa dialógica. Tanto faz se o diálogo está a serviço do chamado “drama puro” ou “rigoroso”, tectônico, que pretende esgotar, por meio de um discurso que supostamente elide o autor, a representação de um mundo; ou se ele compõe dramas “abertos”, de

⁶¹ “*Theatre is meant to be heard. The musical component of theatrical dialogue is an essential part of the poetic, even if it is difficult to perceive it through a simple reading of the text, difficult also to analyze, and very demanding of simultaneous attentiveness to a whole series of concurrent elements*”.

tendências epicizantes, que deixa entrar em sua composição várias “faixas de ação”, no dizer de Rosenfeld (2000), como narradores, coros, projeções, canções, etc – permitindo que o próprio mundo, o grande tema deste tipo de drama, invada o palco. Em qualquer das hipóteses, o diálogo é quase sempre constitutivo da *ação* dramática, ele é quase sempre uma ação falada. No teatro, o discurso é performativo, quer dizer, sua função como linguagem é ser um “ato”, um ato de fala. Neste padrão, cabe à palavra ser uma maneira de agir. “Neste tipo de dramaturgia, as palavras, portanto, se encarregam de prescrever ações exatas e por isso o dramaturgo não escreve apenas uma obra literária, mas também uma encenação, entendida como a comunicação física de um trabalho dramaticamente completo”, exemplifica a autora Silvia Fernandes (2000, p.32). A conclusão imediata é de que o autor propõe um movimento, no sentido de um fluxo e uma dinâmica de ações. Se *Ésquilo* e *Shakespeare*, os exemplos mais notórios, construíram quadros rítmicos em verso, o autor que escreve em prosa teve, por ser menos comprometidos com o cânone pré-estabelecido da versificação, um diferente tipo de autonomia para compor os seus.

Em *Reading Theatre* (2002), Anne Ubersfeld analisa algumas trocas dialógicas de que os autores lançam mão para fazer com que forma e conteúdo expressem juntos, sem predomínio de uma sobre a outra, sua idéia original. Não pretendendo repetir a sistematização da autora, logramos perceber uma certa conformidade de suas idéias às que sustentamos aqui.

Quando classifica as trocas de falas entre personagens como trocas “alternadas”, ou “longas tiradas e monólogos”, ou ainda como (nossa já citada) “esticomitia”, Ubersfeld comenta, essencialmente, o tempo reservado à fala de cada personagem, ou ainda, os modos de escansão no tempo de seu discurso. É assim que, para ela, longas tiradas e monólogos servem à reflexão, ou servem à narrativa de um

evento. Em qualquer dos casos, essas longas falas conduzem a um “outro lugar”, seja ele histórico, épico, psíquico ou filosófico (p.52-53) – isso, eu diria, porque *dão tempo*, às demais personagens e ao espectador, de acompanhar ou uma narrativa objetiva, ou os devaneios líricos do enunciador.

Diálogos alternados, de falas regularmente semelhantes em tamanho e número, indicam equilíbrio de forças entre as personagens que dialogam, pelo menos na dramaturgia clássica. A preponderância de uma sobre a outra, seja na duração ou no número de falas, indica desequilíbrio na importância entre elas (como na fala de D.Juan a Sganarello sobre o amor, em *D. Juan*, de Molière).

Evidentemente, na dramaturgia contemporânea as distorções a este modelo são carregadas de sentido. Basta pensar em Beckett e em suas personagens que não medem forças pela fala, mas pelos silêncios. E pensar em Tchekhov, que modela de forma bastante específica a percepção do tempo, fazendo suas personagens flutuarem num **tempo** que parece **não passar**. Para conseguir este efeito de “suspensão” (que ainda será explorado em nossa discussão sobre as pausas), o autor edifica uma proposição poética em que o interdito, o não-dito, é tão ou mais importante do que o dito, e o texto dramático tende a ser, no dizer de Pavis, um “pré-texto de silêncios” (*op. cit.* p.159); o que não se diz é tão carregado de sentido que, quando as palavras jorram, jorram muitas vezes para discorrer, de forma um tanto “inútil”, **sobre o tempo**, passado ou futuro, enquanto este, na verdade, escoa inapelavelmente pelas mãos inertes das personagens, prenes de não-ação.

Esta é uma temática recorrente, por exemplo, em três obras do autor: *As Três Irmãs*, *A Gaivota* e *O Cerejal*, onde solitários protagonistas vivem de memórias do passado e sonhos de futuro, estagnados num tempo que exclui o presente dramático. Mesmo quando o ritmo da fala sugere uma vertigem, ele ainda assim se remete a um

passado, sobre o qual não há mais nada a fazer. É nesses momentos de reminiscências, aliás, que geralmente a pulsação acelera:

LYUBOV – Meus pecados! Sempre joguei dinheiro fora como uma tresloucada. Casei-me com um homem que só me deu dívidas. Meu marido morreu de champagne – bebia como um louco. E para desgraça minha, apaixonei-me por um outro homem, a coisa se transformou em uma ligação e, imediatamente – foi minha primeira punição – o golpe feriu-me aqui mesmo, neste rio... meu filho se afogou e eu fui embora – embora para sempre, para não voltar nunca mais, nunca mais rever o rio... Fechei os olhos e fugi, desatinada, e ele atrás de mim... de forma implacável, brutal. Comprei uma *villa* em Mentone, porque ele adoeceu lá, e durante três anos não tive um dia, uma noite, de descanso. A doença dele me exauriu, minha alma se ressecou. E no ano passado, quando tive de vender a casa para pagar minhas dívidas, fui para Paris, onde ele roubou tudo o que eu tinha e me abandonou por outra mulher; e eu tentei me envenenar... Tudo tão estúpido, tão vergonhoso!... E de repente senti saudades da Rússia, da minha terra, da minha filha... (*enxuga as lágrimas*) Senhor! Senhor! Tende piedade! Perdoai os meus pecados! Não me deis mais castigos! (*Tira um telegrama do bolso*) Recebi isto de Paris hoje. Ele implora que eu o perdoe, suplica que volte. (*Rasga o telegrama*) Tenho a impressão de que estão tocando música (*Fica tentando ouvir*). (TCHEKHOV, O CEREJAL, 2000, p.51-52).

Em uma única longa tirada, uma vida quase inteira flui, praticamente sem pausas, aos jorros, em reticências, suspensões, rupturas, reviravoltas, parênteses explícitos e implícitos e, bem ao gosto do sentimentalismo russo, muitos pontos de exclamação e choro fácil. Impossível não ler esta cena com os ouvidos – isto é, impossível não perceber que sua polirritmia é intrínseca, inerente à escrita, à forma tipográfica com que ela se apresenta, às escolhas de pontuação do autor. Numa mesma frase, quatro cataclismas emocionais – a paixão, a ligação amorosa, a morte do filho, a fuga – indiferenciados numa mesma narrativa, como que conseqüentes um do outro, se subordinam entre travessões e vírgulas. Qual dessas será a (oração) coordenada, a principal? ⁶²

⁶² Um estudo dessa cena, abordada sob um viés de fisicalidade – notadamente o fator de movimento fluência, que no caso era verbal – pode ser encontrado em minha dissertação de Mestrado **Arte do Movimento – uma proposta de abordagem do texto dramaturgico através do Sistema Laban de Análise** (OLIVEIRA, 2000).

E, no entanto, ainda assim, a rigor, **nada acontece**.

Se o gênio de Tchekhov consiste, entre outras coisas, em criar climas emocionais através do ritmo, e este por meio de pausas, o autor russo é, em última instância, um exemplar modelo do dispositivo que na verdade acontece todo o tempo. Todo texto dramático, volto a insistir, se presta, em um primeiro olhar, a ser apreendido em sua forma material. Não se trata, cuido em insistir mais uma vez, de uma *curiosidade* a que o texto se permite. É, antes de tudo, *ontológica*, a forma como a sua organização se apresenta na superfície do papel. O que salta aos olhos, quando se realiza este primeiro sobrevôo sobre o texto, são os ritmos próprios que emanam da obra, seus princípios de construção, que vão além dos simples princípios descritivos, como gosta de ressaltar J. Pierre Ryngaert (*op.cit*):

Quando tentamos compreender como se articulam as diferentes partes ou, pelo contrário, por que não se articulam, quando identificamos as marcas espaço-temporais ou observamos mais de perto a distribuição dos discursos, lidamos, precisamente, com a *organização* da ficção. (p.35-36, grifo meu).

Para Anne Ubersfeld, a noção de temporalidade da fábula também reside essencialmente nos modos de articulação das unidades do texto de teatro (2005, p.139). São as chamadas “seqüências” que ela distingue entre grandes unidades (atos e quadros), médias unidades (as cenas, sejam elas clássicas – marcadas pelas entradas/saídas das personagens – sejam elas, modernamente, marcadas por núcleos de acontecimentos) e microsseqüências (a formatação das réplicas, tiradas, esticomitias, massas compactas, cortes e blocos no interior das cenas, sobre os quais estivemos falando aqui). Evidentemente, a análise semiológica do texto dramático pode – e deve – incluir ainda o estudo do título, as sugestões das rubricas, a existência ou inexistência de indicações cênicas. Todo esse conjunto, estas indicações, esses sistemas de corte e de encadeamento, esses ritmos próprios, correspondem a um projeto do dramaturgo.

Mesmo que o texto dramático, em suas “estratégias” de disfarce da presença do autor, apareça como uma entidade autônoma, como no “drama rigoroso” mais fechado (MENDES, *op. cit.*). E, por dar um “formato” à obra, além de ser o primeiro indício de suas possibilidades rítmicas, este é o primeiro conjunto de signos que o texto teatral desvela ao encenador. Se este, por sua vez, vai conseguir identificar esses signos espaço-temporais, ou se vai dar ouvidos a eles, é outra história.

Este é o momento certo para enfatizar que não se pretende, nesse trabalho, fazer uma defesa de uma **essência** absoluta do texto dramático, que devesse ser apreendida pelo receptor, como se este texto fosse o detentor de uma verdade original, intrínseca a ele, a ser obrigatoriamente perscrutada. É importante não criarmos esse mal entendido, que iria na contramão da atual compreensão do termo *dramaturgia*. Quando foi dito há pouco, que a organização da ficção é de natureza ontológica, a intenção é a de considerar essa organização como sendo permeável a variadas leituras. Uma organização que se oferece, portanto, como uma obra dinâmica, em construção. Em muitas épocas, a estética dominante submeteu a encenação a um gosto pelo *bem dizer* (basta pensarmos nos “manuais” de declamação dos versos de Racine). Assim ela engessou de tal forma a língua, que as leituras possíveis do texto resumiam-se a **uma** leitura, a que *revelasse* o seu sentido. Hoje, os demais criadores do espetáculo – encenador, elenco e equipe técnica – não se encontram mais submetidos a essa procura. Neste momento, em que toda autonomia é dada aos co-criadores do espetáculo – e em que cada viés criativo é considerado também ele uma dramaturgia (do ator, do iluminador, do encenador, do diretor musical, etc), seria obsoleto, para não dizer inútil, insistir nessa supremacia de **um** significado do texto, seja ele conceitual ou formal.

Esse é um dos aspectos que problematiza a questão da suposta fidelidade ao autor, problema levantado a cada vez que se toca na questão da tradução para outra

língua. Ou da adaptação – hoje preferencialmente chamada *transcrição* (OLIVEIRA, M., 2004) – de uma linguagem para outra (como a literatura transposta para o teatro). Mesmo quando se está diante do original, escrito na língua do autor e específico para a cena, a questão da tradução cênica se apresenta, e tem mobilizado as opiniões dos encenadores, como no caso da problemática remontagem de clássicos. É bom ter em mente, portanto, que, a cada vez que for falado aqui num propósito de escrita do autor, estarei me referindo a uma organização que foi oferecida no papel, pelo autor, e que sinaliza, com seu ritmo e fluência, uma *respiração*. Mas também uma organização sobre a qual, a despeito dessa respiração entreouvida, é possível lançar os mais variados olhares.

Nosso próximo exemplo é Nelson Rodrigues, cujos diálogos, a julgar pelo seu ritmo vertiginoso, respiram ofegantemente.

2.6.1. A nostalgia da pureza

A respeito da peça *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, disse Helio Pellegrino:

[...] tudo se exprime através de uma linguagem lapidar, vigorosa, mobilíssima em seu ziguezague nervoso, capaz de criar uma atmosfera semântica de tensão dentro da qual a ação se desenvolve, respirando essa atmosfera e, ao mesmo tempo, **ajudando a criá-la**. Nelson Rodrigues, em sua peça, inaugura o diálogo sincopado, alusivo, no qual o discurso é bruscamente interrompido por um ponto final, para logo reiniciar-se e ser de novo cortado, com uma precisão de alta cirurgia. Sua força passa, assim, a residir na emanação tensional que é capaz de criar, nos golpes incisivos com que avança, **organicamente inserido na tessitura dramática que faz com a linguagem um casamento indissolúvel**. (PELLEGRINO in MAGALDI, 1990, vol 4, p.360, grifo meu)

O que Pellegrino aponta aqui é a completa indissociabilidade entre a estrutura rítmica do diálogo, o tratamento do tema em paradoxos e a aura conotativa que permeia a linguagem de Nelson Rodrigues. Uma relação, aliás, sob meu ponto de vista, ainda muito pouco explorada tanto no campo da teoria literária quanto na análise das montagens de seus textos. É bem verdade que Ângela Leite Lopes, em um estudo intitulado *Nelson Rodrigues e o Fato do Palco* (1983), chama a atenção para o que traduz como o “delírio das palavras”, delírio semântico-sintático que, verdadeiramente, desencadeia o seu teatro – pois, ao elaborar mundos e personagens fictícios, a palavra de Nelson Rodrigues adquire surpreendente autonomia em relação às demais partes da montagem, tornando-se também ela, e principalmente ela, instrumento de provocação de surpresa, choques e rupturas na expectativa do receptor:

Mais do que um autor de histórias escabrosas, Nelson Rodrigues é a tradução cênica de um delírio – delírio das palavras, mas as palavras como tradução máxima do agir teatral. (LOPES, 1983, p.104).

Para a autora, reviravolta e surpresa são os recursos mais frequentes na dramaturgia de Nelson, usadas para desinstalar a acomodação do receptor, até mesmo quanto às convenções do gênero artístico. Reviravolta e surpresa não só temáticas, mas na linguagem. Em outro artigo, intitulado *Nelson Rodrigues e a Teia das Traduções*⁶³, a teatróloga ressalta uma das características da modernidade atribuída a NR: a extrema agilidade de seus diálogos.

Não somente ele emprega muitas expressões da gíria, como cria sobretudo um ritmo particular, uma tensão de jogo a partir da construção das frases e de sua pontuação. O resultado é uma extrema teatralidade. Os personagens não são construídos a partir do que dizem, eles são como que impulsionados pelo ato de falar. Sua palavra é sempre lacônica, inacabada. (LOPES in FOLHETIM, 2000, p.87).

⁶³ In **Folhetim** – Especial Nelson Rodrigues, 2000.

Este laconismo é atribuído, por Ângela Leite Lopes, muito mais à prosódia peculiar do português falado no Brasil (e no Rio de Janeiro, especialmente), do que a uma escolha de estilo. Esse “sentido da língua”, no dizer da autora, seria recriado por Nelson a cada vez, segundo o tom próprio a cada uma de suas obras. Esta opinião dá o que pensar. Será que Nelson estava realmente tão pouco atento à revolução de linguagem que propunha em suas peças (embora fosse evidentemente a temática destas que concentrasse sua atenção, tanto quanto a da crítica)? A afronta de Nelson Rodrigues ao confortável horizonte de expectativas, na expressão de Jauss (1994), vislumbrado pelo espectador teatral de sua época, provocou reações, entre perplexas e indignadas, já bastante conhecidas. À tradução, num linguajar tipicamente carioca, de complexos devaneios psíquicos e míticos, em suas peças teatrais, juntaram-se ousadias, de forma e ritmo no discurso, até então impensáveis. É essa sintaxe muito peculiar de Nelson Rodrigues, formatada pela pontuação, pela distribuição das falas no papel, pela distribuição das rubricas (rubricas que acabam compondo o arcabouço formal das peças), que, eu sustento aqui, é tão revolucionária, tão responsável pelo estilo deveras peculiar do autor, quanto a abordagem dos temas controversos e suas ousadias cometidas com o vernáculo culto.

Ousadia. Que outra palavra poderia definir a exposição dessa intimidade com a língua, mais ainda com o idioma “sujo” das ruas, que o autor escancara, ao propor ao espectador que complete (com o vocabulário que Nelson está confiante que ele, espectador, conhece), as frases interrompidas no meio, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (1990):

Ritinha – Deixa eu ver tuas orelhas. Não disse? Olha. Sujas.

Aurora – Mas eu limpo!

Ritinha – Não limpa direito. Porque se limpasse.

Aurora – Limpo.

Ritinha – Menina! Não me interrompa. Se você limpasse. Vou te mostrar uma coisa. (p.252)

E ainda, na mesma cena, em diferentes trechos:

Ritinha – (...) Eu quebro a cara duma! Rebento a primeira que!
(p.254)

Aurora – (...) Quero que Deus me cegue se. (p.255)

Ou, nas cenas subseqüentes:

Edgard – De fato, eu. Um pouco. (p.256).

Quer dizer que você é uma. (p.291)

Este tipo de frase, interrompida no meio, como que “rapta” subitamente o leitor/espectador do caminho certo, conhecido e confiável, e o joga de forma abrupta no abismo do inesperado. Obriga o receptor a completar as lacunas, mas ao mesmo tempo segue, em andamento vertiginoso, o fluxo de pensamentos para outro lugar. E, assim, o espectador tropeça em seus próprios pés, obrigado a seguir rumos diferentes ao mesmo tempo: enquanto ainda completa os “buracos” do pensamento anterior, já segue as novas direções pelas quais segue o diálogo. Em Nelson Rodrigues, nunca se sabe para que novo território o desvio da linguagem nos levará. Para qual vertigem, para qual surpresa. E já que é preciso, para acompanhar a seqüência de pensamentos – materializados em palavras – que as suas personagens desenvolvem sem continuidade linear, sem transição psicológica, já que é então preciso se estar o tempo todo atento e forte, a própria forma se encarrega de levar o leitor pela mão nesta montanha russa, delineando essa trajetória tortuosa, sincopada e assimétrica. Uma forma nunca frouxa,

nunca esgarçada, nem alongada em demasia. Ao contrário, certa em sua polirritmia, que conduz à vertigem:

Edgard – Escuta. Eu acho que você. Somos vizinhos, eu moro no mesmo andar. Eu apenas quis ser gentil.

Ritinha – Já me aborreci com minhas irmãs.

Edgard – Um momento.

Ritinha – Tenho que ir.

Edgard – Um momento. Eu não tenho. Escuta, escuta. Não tenho – estou sendo honesto – o menor interesse pelas suas irmãs. Nenhum. O meu interesse é por você. Só por você.

Ritinha – Edgar, eu tenho hora marcada.

Edgard – Não quer carona?

Ritinha – Prefiro o lotação.

Edgard – Então vamos fazer o seguinte. Eu não ofereço mais carona às suas irmãs. Prometo. Sob minha palavra de honra. Mas, hoje, você vai comigo. Só esta vez. Deixo você na Tijuca.

Ritinha – Ah, meu Deus!

Edgard – Pela primeira e última vez. Juro!

Ritinha (*olhando o relógio*) – Estou atrasada pra chuchu. Está bem. Aceito, mas escuta: – nunca mais, ouviu?

Edgard (*sôfrego*) – Vamos, vamos!

Ritinha – Antes que uma das minhas irmãs me veja. (p. 260-261).

Com seu tratamento peculiar do diálogo, Nelson Rodrigues garante a *espontaneidade* da fala. Ou melhor, a aparente e lapidada espontaneidade, já que ele, à maneira de outros autores, também constrói uma *língua de arte*. Há um choque entre a realidade da cena e as normas da língua culta. É curioso que o crítico Léo Gilson Ribeiro tenha visto, na linguagem de Nelson, em que sobressai, ele afirma, um “ritmo próprio interior, violento, interjeccional, de diálogos *staccato* e reduzido à essencialidade de um substantivo ou de um monossílabo nos momentos culminantes” (RIBEIRO in MAGALDI *op.cit.* p.377), apenas uma preocupação em retratar a realidade tão imediatamente quanto a transmissão de uma televisão ao vivo (*ibid*). Uma linguagem que careceria, na visão do crítico, de “capacidade artística e poética através

da magia das palavras” (*ibid*)!! Dizer, do homem de letras e do palco Nelson Rodrigues, que sua poesia é escassa, e que seu diálogo não admite monólogos extensos para sutis abordagens psicológicas nem para transcendências poéticas ou metafísicas, é negar nele que a materialidade fonética, carnal, de sua palavra, é resultado de um projeto poético. E que esta poeticidade é tão mais efetiva porque concentra altas doses de significação em curtos intervalos de discurso, numa concisão e ritmo que se aproximam muito, dessa maneira, da concisão e do ritmo, quem diria, do verso.

Tampouco seria justo considerar que tal procedimento é fortuito, ou consequência natural de sua atividade jornalística. Se o dramaturgo Nelson herdou do cronista Nelson o estilo enxuto e de alta voltagem sensacionalista, ambos deviam ter em mente a intenção, e o “traquejo”, de atingir as massas, tocando, no leitor e no espectador, o ponto nevrálgico da recepção à dor e ao prazer. Não reconhecer esta intenção de escrita é relegar o autor a um mero catalisador de patologias psíquicas urbanas e familiares. Prefiro acreditar que ele é sincero, nas (poucas) vezes em que confessa suas opções estilísticas:

Eu uso muito as cenas curtas, mas creio que com a necessária densidade. Cada momento dramático tem sua medida própria. Não pôr uma vírgula a menos é a obrigação de qualquer dramaturgo. (RODRIGUES, Nelson. In RODRIGUES, Stella, 1986, p.43).

Eu diria ainda: não pôr uma vírgula a mais também o é. É o que Nelson parece pensar, por exemplo, em *A Serpente* (1980), sua última peça, escrita imediatamente antes de sua morte. De tão econômica em descrições e rubricas, de tão entrecortada em seus pontos finais (não há um só sinal de reticências em toda a peça, característica, aliás, predominante na fase final de suas *tragédias cariocas*), a peça é freqüentemente considerada de menor representatividade no conjunto de sua obra, como se seu acabamento fosse imperfeito. Pode ser que as lacunas, a quase rispidez, o estilo

por demasiado direto, dêem essa impressão. Esta é a peça de Nelson Rodrigues de maior crueza na forma e nos temas (é a peça em que o autor fala mais, por assim dizer, *explicitamente* de sexo, incesto e morte, inclusive no famoso diálogo entre o protagonista e a lavadeira, a “crioula das vendas triunfais” – RODRIGUES, 1980, vol.4, p.71). Talvez isso se deva realmente à urgência de um autor de saúde abalada (ele faleceria logo depois de sua conclusão), sem tempo ou disposição para lapidar mais demoradamente as cenas que, ao final de três versões, ele ainda reconhecia serem problemáticas, como afirma testemunhalmente Sábato Magaldi, na Introdução de *Nelson Rodrigues, Teatro Completo (op.cit.)*. O próprio Magaldi estranha a “economia excessiva do diálogo perturbar a credibilidade da cena”, não dando tempo “para que as emoções se encorpem e atinjam o espectador” (*ibid.*, p.44); mas admite, admirador confesso do amigo, que a peça segue ao pé da letra o procedimento estético de Nelson, que incluía considerar as falhas como “partes orgânicas da obra, matéria de impacto sobre o público” (*ibid.*, p.42). E ressalta que a urgência do ritmo contribui para o estilo peculiar, que já se tornou unanimidade considerar cinematográfico, pelo uso dos cortes secos e elipses. Por que não aceitar, portanto, que a linguagem sem rodeios, crua como um cinema neo-realista, não atenda, ela também, à “nostalgia da pureza” que o autor tantas vezes confessou ter, ao se referir aos seus temas ditos “moralistas”?

2.6.2. A implosão do drama

Nelson Rodrigues elabora suas ações verbais por meio do discurso das personagens. Por isso ele foi, neste nosso estudo, amalgamado aos autores que prezaram o diálogo como espinha dorsal do texto dramático. O diálogo que mimetiza o cotidiano – não o que o *imita*, mas o que o *recria* – deu conta, durante quase toda história do

teatro ocidental, da tarefa de instaurar o que, até meados do século XIX, eram marcas inconfundíveis da estrutura dramática: a fábula, o conflito, a noção de personagem.

No entanto, uma crise começou a se instaurar em fins daquele século, constata Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno* (2001), quando uma intrincada gama de novas relações sociais já não podia mais ser captada, em sua crescente complexidade, pelos mecanismos do drama absoluto ou rigoroso, estruturado por sua vez a partir de relações intersubjetivas das personagens. Szondi lembra que essa crise vai eclodir na contemporaneidade, levada ao paroxismo a ponto de popularizar a criação de formas híbridas do drama.

Na época em que escreve, em meados da década de 50, o autor constata que as peças compostas com diálogos trocados entre as personagens, como numa conversação cotidiana, são incapazes de expressar as novas contradições da realidade. O arcabouço léxico da dramaturgia clássica, aquele formatado pelos princípios de exposição/ nó / peripécias / desenlace, tampouco serve a todas as implicações existenciais que se fizeram prementes na primeira metade do século XX. A dramaturgia contemporânea passa a operar numa escrita fragmentada, elegendo a descontinuidade e a implosão de um *centro* reconhecível (idéia central / *leit motiv* / reprodução do mundo) como os temas que lhe interessam. Passa, então, a eleger a feitura de si mesma, sua própria forma de organização, como idéia.

A construção da peça por fragmentos, por vezes cíclicos, vem de uma tradição reconhecível em Lenz, no século XVIII, ou mesmo antes, no drama elisabetano. Um marco neste tipo de dramaturgia é o *Woyzeck*, de Büchner, peça em quadros cuja mera seqüência nunca foi definitivamente estabelecida. Escrita baseada na alternância de cheios e vazios, “aberta, elíptica, ou seja, deixando ao leitor muito para construir e imaginar, uma escrita geralmente lacônica, que organiza o mundo segundo

um princípio de falta”, no dizer de Ryngaert (*op.cit.* p.42).. Nesta dramaturgia fragmentada (que obviamente não é **uma** dramaturgia, são muitas), “nunca é dito tudo, nem tudo é para dizer, jamais tudo pode ser dito” (*ibid*). Estes *buracos* na continuidade demandam uma alta dose de comprometimento do espectador na construção do sentido, tirando-o da confortável posição de observador de uma realidade já construída.

Exemplar, neste sentido, é a escrita cênica-textual-teórica de Brecht. O encenador lança mão de procedimentos de montagem e colagem, da estrutura de cenas autônomas, da progressão as *em curva* em vez da progressão linear dos acontecimentos, da mistura de estilos dramáticos. Com esses recursos, Brecht opera com os lapsos de uma realidade que não é, mas ainda **pode vir a ser**, convidando o espectador a tomar parte nesse empreendimento. Não nos seria útil aqui analisar sua escrita textual, apenas. De tal forma sua dramaturgia e sua teoria estão fundamentadas em sua *práxis* teatral, que esse conjunto de sua escrita terá melhor ângulo de análise quando for abordado o ritmo na sua encenação, já no próximo capítulo.

Pela necessidade de expressar assuntos que os modelos históricos não conseguem mais edificar, o texto teatral contemporâneo lança mão de fragmentos, de adaptações de obras literárias, de roteiros básicos para improvisação, do *happening* e da *performance*, mesmo quando se arquiteta como um texto *escrito*. Não há, claro, nenhuma novidade nisso. Cada forma dramática sempre logrou espelhar o sentimento, ou o espírito, de sua época, ainda que a questionasse. A esse espírito, conseqüentemente, cabia uma determinada imagem da representação, uma qualidade de espaço, um estilo de atuação, um modelo de fábula. “A diferença” – diz Silvia Fernandes – “sentida numa parcela da dramaturgia recente, é que esta [a escritura do dramaturgo] aparentemente esqueceu as preocupações com a ação dramática, escrita para ser atualizada pelo espetáculo” (*op. cit.* p.29). É aí que, insiste a autora, reside o

ponto: a dramaturgia das últimas décadas tem realizado um movimento em direção à encenação, que por sua vez age como fator de modificação das estruturas textuais.

O resultado da apropriação da teatralidade pela dramaturgia mais recente é que o texto literário ganhou novo estatuto. O dramático ainda se conserva no modo de enunciação, na construção dos diálogos, monólogos ou narrativas e, algumas vezes, no desdobramento das personagens. Mas a qualidade teatral deixa de ser medida pela capacidade de criar ação. Agora teatral pode ser apenas espacial, visual, expressivo no sentido da projeção de uma cena espetacular. Paradoxalmente, é teatral um texto que contém indicações espaço-temporais ou lúdicas auto-suficientes. Os textos do dramaturgo francês Bernard-Marie Koltès, por exemplo. (FERNANDES, p.33).

Koltès é citado como exemplo por oferecer um modelo, em *Na Solidão dos Campos de Algodão*, em que a circulação das palavras auxilia a construção de estratégias espaciais. No texto sem rubricas, o jogo de ataque e defesa entre as personagens é projetado unicamente através dos diálogos. A imobilidade de um e a movimentação do outro são sugeridas, no dizer de Fernandes, “através de um ‘motim verbal’ que se desdobra no ritmo preciso das falas e nas passagens bruscas do discurso altamente retórico à linguagem cotidiana” (*ibid.*, p.33). Trata-se de uma dança da linguagem, “de precisão quase maníaca” no dizer de Ryngaert (*apud* Fernandes), que se encarrega de coreografar a tensão que une e opõe as personagens. A palavra torna concreta, espacial, uma arquitetura que é miragem, uma teia de relações que só se faz plástica (em termos de visibilidade), por intermédio das linhas de continuidade/descontinuidade do discurso, pelo sistema de cortes, pelo encadeamento rítmico, pelo batimento quase imperceptível de uma cadência, pelo movimento “musical” de repetição/variação dos temas.

Tomando este termo – plasticidade – no sentido rítmico, percebe-se que é impossível não notar, no primeiro sobrevôo sobre o texto, o caráter, digamos, *monolítico* dos grandes blocos de fala. Embora ainda formatado como um diálogo, que

inclusive abarca perguntas e respostas, o texto apresenta, a rigor, dois solistas em contraponto, desenvolvendo suas narrativas pessoais como em incessante variação sobre um mesmo tema; num fluxo contínuo, despejado entre vírgulas, que não supõe interrupções, talvez momentos de suspensão – como num *jazz*:

O CLIENTE – Eu não estou andando em certo lugar e a uma certa hora; eu estou andando, só isso, indo de um ponto a outro, para negócios privados que se tratam nesses pontos e não em percurso; eu não conheço nenhum crepúsculo nem nenhum tipo de desejo e eu quero ignorar os acidentes do meu percurso. Eu ia desta janela iluminada, atrás de mim, lá no alto, a essa outra janela iluminada, lá em frente, segundo uma linha bem reta que passa através de você porque você está aí deliberadamente posicionado. Acontece que não existe nenhum meio que permita, a quem vai de uma altura a outra altura, evitar descer para ter de subir em seguida, com o absurdo de dois movimentos que se anulam e o risco, entre os dois, de esmagar a cada passo o lixo jogado pelas janelas; quanto mais no alto se mora, mais o espaço é são, mas a queda é mais dura; e quando o elevador te deixou embaixo, ele te condena a andar no meio de tudo isso que não quisemos lá em cima, no meio de uma pilha de lembranças podres, como, no restaurante, quando um garçom te prepara a conta e enumera, ao seu ouvido atento, todos os pratos que você já está digerindo há muito tempo. [...]

O DEALER – Você tem razão em pensar que eu não estou descendo de nenhum lugar e que eu não tenho nenhuma intenção de subir, mas você se enganaria se acreditasse que eu sofro por isso. Eu evito os elevadores como um cachorro evita a água. Não que eles se recusem a me abrir a porta nem que eu tenha horror a me fechar neles. Mas os elevadores em movimento me fazem cócegas e eu perco ali minha dignidade; e, se eu gosto de sentir cócegas, eu gosto de poder não mais senti-las desde que minha dignidade o exija. Tem elevadores que são como certas drogas, o uso exagerado te deixa flutuando, nunca em cima nunca embaixo, tomando linhas curvas por linhas retas, e congelando o fogo no seu centro. [...]

Pois, não importa o que você disser, a linha sobre a qual você andaria, de reta talvez que ela fosse, ficou torta quando você percebeu a minha presença, e eu percebi o momento preciso onde você me percebeu pelo momento preciso onde o seu caminho ficou curvo, e não curvo para te distanciar de mim, mas curvo para vir até mim, senão nós nunca teríamos nos encontrado, mas você teria se distanciado mais ainda de mim, pois você andaria à velocidade daquele que se desloca de um ponto a outro; e eu não teria nunca te alcançado porque eu me desloco lentamente, tranqüilamente, quase imóvelmente, com o passo de quem não está indo de um ponto a outro mas de quem, em um lugar invariável, espreita aquele que

passa na sua frente e espera que ele modifique ligeiramente seu percurso. [...] (KOLTÉS, 1986, p.92-93. Tradução Gideon Rosa)⁶⁴.

Não é por acaso que Koltès é objeto de tanta e apaixonada discussão. Acontece que, por paradoxal que pareça, sua dramaturgia, na qual *Na Solidão...* é o exemplo mais conhecido, longe de lograr à palavra a responsabilidade única de produzir um sentido, deixa entrever tantos “buracos” em sua urdidura que demanda uma leitura que só pode ser completado na encenação. Ela é paradigmática tanto como exemplo de uma dramaturgia descontínua, que se desenvolve em ciclos autônomos, quanto como exemplo de escrita “aberta”, que só se completa no entretecimento com os signos plásticos que ela mesma engendra. E que o faz, inclusive, privilegiando um sentido, digamos, acústico, da composição.

O último exemplo a ser tomado aqui é o de Peter Handke. Em um texto bastante emblemático para as reflexões neste trabalho, o dramaturgo expõe, de forma ainda mais crua, como a intenção poética reside em uma tentativa predominantemente acústica. *Grito de Socorro* (1974) é tida como peça radiofônica, mas efetivamente penso que nada impede sua encenação no palco, sem jamais olvidar o caráter de materialidade sonora com que o autor joga em sua composição. É totalmente constituída de sentenças que podem ser, indistintamente, ação, fala ou rubrica, sem personagens formalmente construídas nem ação dramática reconhecível. Uma pontuação constante ao final de cada sentença – a palavra NÃO, que, no dizer do próprio autor, impede o alívio que se sucederia a um real grito de socorro –, funciona como um *ostinato*, uma

⁶⁴ A tradução utilizada neste trabalho foi feita por Gideon Rosa, por ocasião da montagem *de Na solidão dos campos de algodão* pela diretora Adeline Souza em 2004. Original reproduzido.

repetição insistente de um elemento que marca um determinado ritmo⁶⁵. O tamanho gradualmente menor das frases, a pontuação paulatinamente mais enfática (passando dos pontos finais aos pontos de exclamação), o passeio verborrágico por todo tipo de regras de etiqueta, mensagens publicitárias, normas de conduta, vestígios de educação familiar, ditados, frases-feitas, slogans políticos e notícias de jornal, tudo isso contribui para um ritmo cada vez mais frenético, que é o que verdadeiramente constrói a estrutura nó / “(não) desenlace” dessa peça-música. Vai daí que uma verdadeira onda rítmica – é a imagem usada pelo autor – desenvolve-se a partir de longas explanações iniciais:

nesta peça podem arbitrariamente tomar parte muitos actantes⁶⁶; no mínimo serão necessários dois (que, tanto podem ser homens como mulheres). a tarefa de quem fala consiste em apresentar por meio de muitas frases e palavras o caminho que conduz à palavra escolhida: SOCORRO. eles representam perante um auditório, a necessidade de expressão verbal, acusticamente desprendidos de uma situação determinada e real. as frases e palavras não serão ditas com o significado que normalmente lhes é atribuído, mas tendo em vista a procura de socorro. ao procurarem a palavra socorro, os actantes sentem necessidade de socorro; mas ao encontrarem finalmente esta palavra, o socorro em si perde todo o significado. antes de encontrarem a palavra socorro, falam *de* socorro, mas assim que encontram a palavra socorro, e sem que dela tenham necessidade, continuam ainda a dizê-la. quando são capazes de gritar por socorro, deixam de precisar de fazer; sentem-se aliviados por serem capazes de gritar por socorro. a palavra SOCORRO perdeu o seu significado. [...]

na busca levada a cabo para encontrarem a palavra socorro, os actantes aproximam-se continuamente do significado da palavra desejada, aproximação essa que pode assumir um aspecto acústico: quanto mais perto estiverem do significado, mas se altera a conseqüente resposta NÃO, que se segue a cada tentativa: a tensão formal do discurso aumenta; na sua evolução é mais ou menos semelhante à curva de sons que se pode verificar durante um jogo de futebol; quanto mais o avançado se aproxima da baliza contrária, maior é o barulho da multidão, este volta a decrescer respectivamente a seguir a uma tentativa falhada ou malograda; segue-se um novo crescendo, etc. etc., até que num último arranque se encontre a palavra SOCORRO: nessa altura reina entre os actantes pura alegria e gosto de viver. [...]

⁶⁵ Em música, o elemento repetido pode ser rítmico, melódico ou ambos.

⁶⁶ A palavra “actante” surge ao longo de todo o texto em substituição das palavras ator, personagem, intérprete, englobando em si um significado com base nas teorias de Vladimir Propp e Greimas (nota da tradutora).

os actantes podem entretanto ir bebendo COCA-COLA.

por fim enquanto ainda pensamos uma vez em vocês, vos chamamos e convidamos a em conjunto procurarem perceber os caminhos da compreensão mútua, do conhecimento profundo, um coração mais amplo a uma vida em fraternidade na sociedade humana verdadeiramente universal: NÃO.

imediatamente após o atentado as autoridades empregaram todos os meios ao seu alcance para trazerem a claro o assassino: NÃO. não se preocupam com cuidados desnecessários, mas gozam antes o bom tempo: NÃO. a afirmação de que as pessoas em questão foram obrigadas a subir para o avião não tem fundamento: NÃO. o perigo de perder o contato profissional é atualmente pequeno: NÃO. também as visitas desejam utilizar a toalha de mãos: NÃO. o aleijado nada pode fazer em relação à sua desgraça: NÃO. (HANDKE, 1974, p.119-121)

... que vão gradualmente acelerando até o final apoteótico, mas, como pretendeu Handke, destituído de alívio:

apagar a luz!:NÃO. para dentro!:NÃO. baixo!:NÃO. obrigado!:NÃO. informa o mais obediente!:NÃO. levantar a cabeça!:NÃO. para todos!:NÃO. nome próprio!:NÃO. a partir de hoje!:NÃO. o que se segue!:NÃO. cuidado!:NÃO. a seguir a eles!:NÃO. por favor!:NÃO. profissão!:NÃO. nunca!:NÃO. pena!:NÃO. para a ducha!:NÃO. precisa-se!:NÃO. até nova ordem!:NÃO. estrangulado!:NÃO. que venha!:NÃO. fechar a porta!:NÃO. sair!:NÃO. a partir de agora!:NÃO. inferior!:NÃO. seguir!:NÃO. pé!:NÃO. para trás!:NÃO. hurra!:NÃO. bravo!:NÃO. mãos ao ar!:NÃO. fechar os olhos!:NÃO. fuma!:NÃO. à esquina!:NÃO. pst!:NÃO. ah!:NÃO. pôr!:NÃO. mãos sobre a mesa!:NÃO. à parede!:NÃO. nem mas nem meio mas!:NÃO. nem para a frente nem para trás!:NÃO. sim!:NÃO. é já!:NÃO. depor!:NÃO. não deter ninguém!:NÃO. pare!:NÃO. fogo!:NÃO. eu afogo-me!:NÃO. ah!:NÃO. ai!:NÃO. não!:NÃO. olá!:NÃO. santo!:NÃO. santo santo santo!:NÃO. aqui!:NÃO. boca fechada!:NÃO. a ferver!:NÃO. ar!:NÃO. içar!:NÃO. água!:NÃO. daí!:NÃO. perigo de vida!:NÃO. nunca mais!:NÃO. perigo de morte!:NÃO. alarme!:NÃO. vermelho!:NÃO. viva!:NÃO. luz!:NÃO. para trás!:NÃO. não!:NÃO. ali!:NÃO. aqui!:NÃO. para cima!:NÃO. para lá!:NÃO.

socorro?: SIM!

socorro?: SIM!

socorro?: SIM!

socoSIM rroSIM socioSIM rroSIM socioSIM rroSIM socioSIM rroSIM
socoSIM rroSIM socioSIM rroSIM socioSIM rroSIM socioSIM rroSIM

socorro

Esse tipo de escrita apresenta um salutar problema para o encenador, na medida em que insinua, de maneira fortemente pontuada, um ritmo preciso e um tratamento de linguagem muito peculiar. Entretanto, ainda vale aqui a máxima de que, se os acentos principais estão apontados, cabe aos demais *dramaturgos* dessa obra – o encenador, o ator, e por fim o receptor – distribuir acentos secundários; optando dessa forma, ou pela obediência à sugestão proposta pela pontuação e sintaxe, ou por sua desestruturação, colocando em relevo uns elementos sintáticos e mascarando outros. Este recorte, e a ambigüidade semântica que daí resulta, depende estritamente da escolha por uma dicção e por uma percepção dos ritmos internos da frase. É por isso que, voltando a Patrice Pavis, em seu estudo sobre “ritmo e corte”, concordo que

Não se poderia afirmar então que o texto tem um sentido primeiro, denotativo, fixo e evidente, uma vez que uma enunciação diferente o desvia imediatamente do “caminho certo”. (1999, p.343).

E, como lembra o autor, a prática de muitos encenadores consiste, muitas vezes, precisamente nessa pesquisa, por um ritmo que comece por dessemantizar o texto, por desfamiliarizar o ouvinte, por “fazer com que se veja sua mecânica retórica, significante e pulsional” (p.344). Este “retardamento do sentido” abre, finalmente, o texto à diversidade de leituras, levando muito mais em conta as situações de recepção.

TERCEIRO CAPÍTULO

RITMO E DINÂMICA NA ENCENAÇÃO

3.1. *Petit* introdução

Neste capítulo, em que serão discutidas noções de ritmo e dinâmica na encenação teatral, a primeira questão será delimitar em que consiste o *tempo* de uma representação teatral, já que é pela organização do tempo, primordialmente, que se processa o ritmo da encenação. Dentre alguns parâmetros possíveis de consideração do problema, será comentado também o que aborda o tempo segundo o viés da recepção, isto é, pela sensação de duração que é despertada no espectador, resultante do entrelaçamento de sua disposição afetiva para com o espetáculo e as formas de organização com que este se oferece.

No tocante a essas formas de organização, farei a proposição de uma polaridade básica entre formas dramáticas *lineares e descontínuas*, que é como chamarei, respectivamente, as que se estruturam como uma linearidade contínua e as que comportam quadros independentes, quadros que carregam em si mesmos a “curva” dramática.

A fim de levantar os aspectos rítmicos, constituintes de sentido, da primeira vertente, serão lembradas variantes assaz utilizadas de encadeamento das cenas, distribuição de acentos, construção de clímax, e diversidades rítmicas possíveis entre os elementos da representação – personagens, ações físicas, tempo e espaço, indissociáveis para esta apreciação.

Das formas dramáticas descontínuas, das quais o teatro épico é um ápice, ressaltarei o caráter de *fragmentação* e independência de suas unidades (partes), que demandam um encadeamento específico que produz, igualmente, um ritmo específico, pendente para a polifonia. As técnicas de *colagem/montagem*, oriundas das artes

visuais e do cinema, demonstram como, neste tipo de pensamento/espetáculo, a materialidade e a plasticidade dos materiais são os significantes por meio dos quais seus conteúdos se expressam.

A *montagem* será abordada, nesse viés, como uma teoria geral da arte. Foi tomado de empréstimo o conceito eisensteiniano do termo, para que, sob sua luz, seja analisado o processo de montagem que B. Brecht operava em seu teatro dialético.

Finalmente, a peça *Mãe Coragem e seus filhos*, do mesmo autor, teve uma cena colhida e observada como exemplo de cena autônoma, que contém em si a idéia de toda a peça; e construída de acordo com este pensamento rítmico, musical e plástico que caracterizava toda a obra de Brecht.

3.2. Organizando o tempo

3.2.1 – Qual é o tempo da representação

Nossa primeira questão, a partir de agora, passa a ser delimitar os parâmetros que possam nos indicar como se processa o **tempo** de uma representação. A tarefa é decididamente espinhosa, mas não há atalhos possíveis, quando se deseja refletir sobre o ritmo: é preciso pensar em como o tempo é processado, dividido, articulado. Só então chegaremos a formular uma teoria válida para nós sobre os ritmos do espetáculo.

Partamos do princípio de que o tempo é uma abstração, uma relação subjetiva com os fatos cíclicos que nos circundam ou se processam no interior de nós mesmos (ainda que medidos por calendários e relógios). Disso resultam duas premissas

importantes para nós, neste momento. Uma, de que o tempo é uma dimensão que só é perceptível na sua fragmentação: é através de sua medição, isto é, na divisão em ciclos (minutos, dias, meses) dos fenômenos observáveis, que o homem “percebe” o tempo. O tempo contínuo não pode ser percebido. Só notamos a “passagem do tempo” quando comparamos um estado atual com um estado anterior – alguém envelheceu, o dia escureceu, o relógio marca novas horas, etc. Daí podemos chegar a inferir que o tempo se consuma em ciclos. Sendo cíclico, o tempo é necessariamente... rítmico.

A segunda premissa é de que o tempo é uma relação. Uma relação pessoal e intransferível, ainda que haja sistemas universais para sua medição. Uma relação com diversas implicações, filosóficas, morais e culturais. E é essa extrema maleabilidade, esse entrelaçamento dos sentidos do tempo que torna difícil, para não dizer impossível, sua definição em termos analíticos. Aliás, seria mesmo o caso de se perguntar se essa definição seria desejável...

Nas artes cênicas, o problema se torna bem complexo, porque sua multiplicidade semântica permite que se tomem diferentes pontos de vista na análise temporal e rítmica do espetáculo.

Para Anne Ubersfeld, por exemplo, há problemas em se reconhecer os significantes temporais presentes no texto – são todos, segundo a autora, bem mais “indiretos” e “vagos” do que os significantes espaciais (2005, p.126). E mesmo os significantes encontráveis na representação – ritmo, pausas, articulações – são menos perceptíveis do que os elementos espaciais. Para a autora, “estamos diante do problema que é o de toda cientificidade no âmbito das ciências humanas: é mais fácil perceber as dimensões de espaço que as de tempo” (p.126).

Patrice Pavis bem que tenta, em *A Análise dos Espetáculos (op.cit.)* sistematizar as categorias de tempo e espaço em parâmetros tais como objetividade e

subjetividade, signos quantificáveis/concretos ou internos, subjetivos. Mas desde o início do capítulo “*Espaço, Tempo, Ação*” (p.139-159) sua opção é por amalgamar as três categorias, tomando emprestado de Bakhtin o que este denominou, no caso do romance, o **cronotopo**⁶⁷, “uma unidade, na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto” (p.140) e à qual, no caso do teatro, Pavis acrescenta a ação, que ora é física, ora é imaginária, empreendida na maioria das vezes pelo ator. Esta tríplice unidade de maneira alguma é aleatória: ela consiste na constatação de que o tempo só é materializável, na cena, através do espaço. E que ambos são indispensáveis para o desenvolvimento da ação. Considero que a noção de *cronotopo* é uma categorização útil de se ter em mente (conquanto não vá ser adotada neste trabalho como linha metodológica), toda vez em que for referido que o ritmo é uma articulação do tempo: estarei sempre, nesses casos, me referindo a uma articulação espaço-temporal. (Quanto às “combinações” dos vetores espaço-temporais que resultam em diferentes *cronotopos*, não vou me ater a elas, por considerá-las um tanto redutoras. De qualquer modo, é sempre mais fecundo recorrer ao próprio Pavis para observar como o autor cria suas categorizações para a análise filmica e teatral).

Para o pesquisador que se propõe a realizar esta análise, a tarefa se inicia por escolher qual dos vários “tempos” passíveis de serem considerados no espetáculo teatral ele vai tomar como ponto de observação: o tempo real da representação, que pode ser minutado, e que pode revelar bastante, em termos socioculturais, da prática artística de uma época⁶⁸ – ou, por outro lado, o tempo da representação que é *vivido* pelo espectador, aquele que interrompe o tempo real, e precipita este último num estado

⁶⁷ Do grego *cronos* = tempo + *topos* = lugar

⁶⁸ Platéias de diferentes épocas são capazes de suportar diferentes durações, em horas ou dias, de espetáculos cênicos, a depender da inserção estético/religiosa/cultural deste espetáculo na vida da comunidade. Vide a curta duração das peças contemporâneas, de pouco mais de uma hora, se comparados aos mistérios medievais ou festivais de tragédia clássica, que duravam vários dias, ou ainda os longos saraus do séc. XIX, na Europa.

de suspensão da vida dita real. É o “outro tempo”, de que fala Ubersfeld, o tempo da festa, da cerimônia (*op. cit.*, p.133).

Também este “tempo da cerimônia”, este que sustém o fluxo cronológico cotidiano, tem implicações históricas. Vamos, por um instante, nos remeter mais uma vez à tragédia ática. Essa forma teatral mantinha uma certa “liturgia” sobre a qual fora estruturada, desde seu nascimento como forma dramática (considerando o seu nascimento como o momento em que foi introduzido o segundo ator, fazendo nascer o diálogo). Tal como na forma litúrgica original, o teatro grego (inclusive a comédia de Aristófanés) ainda continha uma ordem, uma estrutura, que percorria invariavelmente as mesmas “etapas” do evento pré-dramático do qual este teatro nascera: párodos (entrada do coro), cena, estásimo, cena, etc... até o êxodo (saída do coro). O que desejo destacar é o seguinte: tal qual numa missa católica, em que os participantes sabem em que ponto se encontram – se no início, no meio ou no final da missa – porque conhecem a liturgia, o espectador da tragédia conseguia *se localizar* no *tempo* da representação, porque sabia “em que parte” da obra ele se encontrava naquele determinado momento. De alguma forma, é a mesma sensação do leitor de um romance: o *timing* e o tom da narrativa nos indicam se estamos no início, meio ou fim dela. Também a forma sinfônica e a sonata, por possuírem uma estrutura formal precisa, indicam, já em seu primeiro movimento, uma “orientação” para o ouvinte do desenvolvimento posterior desse *discurso* inicial. Mas o teatro ocidental foi, obviamente, perdendo essa formatação rígida do espetáculo. Subsistiu durante algum tempo a divisão em atos, mas mesmo essa caiu por terra no teatro contemporâneo, deixando o espectador, atônito, sem conseguir atinar se lhe restam dois ou trinta minutos para o final.

Pensemos também que toda encenação que conduz uma narrativa o faz dentro de um contexto temporal, o *tempo relatado*. Esse tempo fictício atrita e causa

uma síncope no tempo real do espectador, que sabe estar dentro de uma sala escura no século XXI e não num Palácio de Roma em II a.C., por exemplo. Essa contradição ecoa, aliás, desde o famoso – e quiçá pouco compreendido – trecho da Poética de Aristóteles sobre a unidade de tempo. Curiosamente, foi Nietzsche quem chamou a atenção para o problema, ao condicionar a estrutura da tragédia à existência e permanência do coro. Como poderia ser possível haver lapsos, pulos no tempo relatado, se o coro, personagem integrante da narrativa, permanecia o tempo todo em cena (do párodos ao êxodus), como uma verdadeira *persona dramatis*, que ora representava uma soma de populares, ora se dividia em vozes divergentes dentro de um Conselho de anciãos, dentro do Senado da cidade? Não seria o caso de se dizer que o coro, de certa forma, “destoava” do senso “realista” do tempo relatado?

Uma vez que esta convenção seja acordada entre público e integrantes da cena, o atrito se transfere agora para a própria fluência deste tempo relatado: ele tanto pode ser linear, contínuo, modelo em que evolui através de relações causa-efeito; quanto fragmentado, descontínuo, modelo em que o espectador é convocado a preencher as lacunas, a *viver por si* o acontecimento que não foi mostrado, tal como o faz Shakespeare, por exemplo. Essa opção pela continuidade *x* descontinuidade do tempo narrativo é de fundamental importância em toda análise espetacular, e dela nos ocuparemos logo adiante.

E, por fim, nos deparamos com a tarefa explícita que certos dramaturgos chamam a si, de eleger o tempo como metáfora principal de sua narrativa. São os “dramaturgos do tempo”, como por vezes são chamados Tchekhov, Maeterlinck, Beckett (PAVIS, UBERSFELD, *op.cit.*). Em tais autores, o tempo se torna uma das

principais personagens, recurso conseguido graças a tensões criadas entre o discurso das personagens, os elementos do cenário e a pouca ou nenhuma ação física.⁶⁹

Ao final da leitura dos (poucos) autores que dispensaram algum tratamento às questões rítmicas e temporais do espetáculo cênico, fica a concordância de que nem a duração da ação dramática (a unidade ou descontinuidade temporal na ficção), nem o tempo real da representação (sua duração em minutos) seriam os únicos aspectos relevantes na análise da duração da cena; o aspecto que prevalece é o da **sensação de duração** que é causada no espectador, resultante de todos esses fatores.

Vejamos. Já que consiste numa relação subjetiva, o tempo pode ser entendido como uma *sensação*, que é resultante do amálgama entre os elementos concretos apresentados no palco e a disposição anímica do espectador. Basta se ter em mente como diferentes receptores vão perceber como *longa* ou *curta* uma duração temporal que pode ser rigorosamente a mesma, em termos de minutagem, e entenderemos porque essa análise passa a ser considerada do ponto de vista da atenção do espectador, que é despertada e mantida ao longo da fábula. É a qualidade da atenção, o prazer ou desprazer da fruição que dilata ou concisa o tempo da representação.

⁶⁹ Em *Esperando Godot*, há discrepâncias entre a passagem de tempo que é dita (passa-se um dia) e a que é mostrada (surgem folhas novas na árvore); em *A Gaivota*, as personagens falam o tempo todo do passado e do presente, mas o tempo real “não passa”.

3.2.2 – Como passam as horas para quem assiste

Richard Boleslavski, um dos poucos autores que tentaram definir o ritmo no campo da *performance* teatral ainda na década de 60, também aborda a questão do ponto de vista da recepção:

Minha maior aproximação [com o termo ritmo] foi a de se tratar de mudanças mensuráveis, ordenadas, de todos os diferentes elementos compreendidos em uma obra de arte – *contanto que todas essas mudanças estimulem progressivamente a atenção do espectador e conduzam invariavelmente ao objetivo final do artista.* (BOLES LAVSKI, 1992, p.110 – grifo meu).

Após ingressar no rol dos que se lamentam da carência de estudos sobre o ritmo nas artes cênicas, Boleslavski, ator russo que foi discípulo de Stanislavski e, ao migrar para os Estados Unidos, dedicou-se a difundir as idéias do mestre no ocidente, chega a essa “aproximação” com o tema. Na leitura de seu *A Arte do Ator* (1992) todas as questões parecem perseguir a criação, por parte dos autores do espetáculo, de uma linha emocional e volitiva contínua, típica do Sistema de seu mestre. O fluxo rítmico que deve ser criado, portanto, é emocional, catalisador, tanto para o ator quanto para o espectador que o acompanha. Diferentemente de seu professor, Boleslavski não chegou a ter a mesma formação musical e humanista típicas do século XIX (Stanislavski era pianista, lia em inglês e francês a literatura dos dois países). Boleslavski, com todas as vantagens e desvantagens de pertencer à geração formada no novo século, não chegou nunca, a meu ver, a ter a envergadura de pesquisador de seu professor. Ainda assim, ele chegou a desenvolver, estrategicamente, um “modelo” de “fácil acesso” – bem ao gosto americano – ao pensamento pedagógico e criativo que permeou as pesquisas do Teatro de Arte de Moscou. De uma forma um tanto mais, digamos, pragmática, ele tenta traduzir para o aspirante a ator a necessidade de captar as mudanças dos climas da obra

que este vai interpretar. Adverte que as tais mudanças “ordenadas e mensuráveis” não são necessariamente regulares, mas são as grandes responsáveis pelas transformações desses “climas” emocionais. Tais mudanças só configuram um ritmo se estimularem o interesse, progressivo, do espectador, pelo que acontece a cada momento e pelo que ainda vai acontecer, mesmo que este não se dê conta disso. É a forma de arranjar os motivos, ou temas, da obra, que vai criar no espectador expectativas de continuidade (que, aliás, são periodicamente, frustradas). Tanto a continuidade quanto sua ruptura *moldam*, como os acidentes de um rio, o fluxo do espetáculo. Admito que seja brilhante a forma como o autor exemplifica sua tese: comparando uma subida ao topo do Empire State Building, feita de forma progressiva, andar por andar, com uma rápida subida de elevador. No primeiro caso, as mudanças de paisagem serão tão graduais que darão impressão de continuidade, com pequeníssimas diferenças – não haverá surpresas quando se chegar ao topo. Mas se, após se desvencilhar do ritmo frenético (continuamente frenético, portanto regular) das ruas de Nova Iorque, o sujeito se precipitar, num piscar de olhos, até o topo do edifício, onde de repente se vê atirado a uma paisagem de deslumbramento e silêncio, ele sofre uma mudança de ritmo sonoro e visual tão brusca, que a experiência se transforma, de racional e comedida, no primeiro caso, em abrupta e impactante, no segundo. É como se a primeira tivesse a fluência de um rio tranqüilo, e a segunda, a voluptuosidade de uma catarata. Essas mudanças rítmicas, Boleslavski afirma, são as que estimulam o interesse da platéia⁷⁰.

Obviamente, para que haja mudanças, é preciso que antes tenha sido construída uma referência, uma paisagem sonoro-espacial que apresente alguma

⁷⁰ Coincidentemente ou não, o exemplo de Boleslavski tem inegável afinidade com a linguagem cinematográfica, sugerindo um sistema de cortes. Foi Tarkovski, cineasta russo, quem sugeriu, no livro *Esculpir o tempo* (2002), as imagens de rio, catarata, oceano, regato, para as diferentes formas de fluência rítmica da narrativa. Diferentemente de Eisenstein, que, como veremos a seguir, creditava ao processo de montagem a responsabilidade pelo perfil rítmico do filme, Tarkovski insiste que cada tomada contém, em si, sua densidade rítmica peculiar.

regularidade. É preciso, no dizer de Garcia-Martinez (1995), que certos “quadros rítmicos” tenham se estabilizado (são as “estruturações iniciais dos componentes prosódicos – intensidade, duração, altura” (p.331), que formam uma base, para a percepção do espectador, a partir da qual as mudanças serão notadas). Retomando a definição de Murray Shaffer⁷¹, o ritmo é uma seta que aponta numa direção e diz: “eu quero ir pra lá”. O tempo todo, desde que se inicia o espetáculo, uma espécie de pulsação, emanada destes quadros rítmicos, vai urdindo uma teia de expectativas, que vão culminar ou não no clímax (acorde) final. São os degraus, as etapas de que falava Schaffer, e cuja organização prima por leis específicas. E é na percepção do espectador, muitas vezes na percepção fisiológica do espectador (que não chega a ser consciente) que essa expectativa é construída.

A neurofisiologia confirma que o cérebro humano tem uma tendência para ordenar os fenômenos em agrupamentos com retornos periódicos. Estudos na área de cognição indicam que mesmo a atenção, consciente e voluntária, é cíclica. Em bom português, significa que ninguém “presta atenção” em algo o tempo todo por igual. A atenção funciona em ondas, o que auxilia o cérebro a “descansar” nos momentos de pausa entre os eventos importantes, e com isso, “poupar energia”. Mesmo uma ação primária, como ouvir uma música, é feita através desse sistema de “ligar” e “desligar” a atenção inúmeras vezes, o que nos dá, ao final, a sensação de continuidade, sem prejuízo de nossa fruição nem de nosso entendimento da canção, e ao mesmo tempo sem sobrecarregar nossa mente com atividade incessante e desnecessária (SACKS, 2007).

Carl Seashore (1967) lembra que, justamente por nossa tendência em organizar ritmos, temos uma propensão natural a fazer “casar” nossa regularidade de

⁷¹ Cf. p.37 deste trabalho.

atenção com a regularidade rítmica que agrupamos através da percepção. E isso causa uma enorme sensação de satisfação, até mesmo de euforia. Significa que, ao conseguirmos “seguir” um ritmo – que criamos, a princípio, inconscientemente, ordenando os fenômenos ao nosso redor – estamos, agora conscientemente, conduzindo nossa atenção para a regularidade desses fenômenos. Já vimos anteriormente o que isso vai criar: a expectativa de repetição no futuro. Isso causa, fisiologicamente, grande prazer.

Talvez esteja aí a chave para compreender porque um tempo, organizado ritmicamente, ou, poderíamos agora dizer, em consonância cíclica com nossa atenção, nos parece mais prazeroso e até mais curto. Talvez – e eu estou dizendo talvez – esteja aí a explicação de acharmos chato, desinteressante, o espetáculo que tem uma unidade de tempo sustentada numa longa duração – como uma cena que achamos “monótona”. Onde não há mudanças de ritmo, não há novidades. A mente se desinteressa, considerando isso uma “pausa”.

Eugenio Barba, diretor teatral e pesquisador das artes cênicas contemporâneas, um dos fundadores da ISTA (International School of Theatre Antropology), por sua vez, também aborda o fenômeno do ritmo pela percepção do espectador. Quando discorre sobre o domínio do ritmo pelo ator-bailarino, ele diz⁷²:

O ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. *Ele cria uma espera, uma expectativa. Os espectadores, sensorialmente, experimentam uma espécie de pulsação, uma projeção de algo que eles, com frequência, não percebem; uma respiração que é repetida variadamente, uma continuidade que nega a si mesma. Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida.* (1995, p. 211, grifo meu).

⁷² Para maiores detalhes sobre a Antropologia Teatral, disciplina difundida pelo autor, ver do mesmo: *A Canoa de Papel* (1994) e ainda, juntamente com Nicola Savarese, *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral* (1995).

Ao falar em “ação materializada pelo ritmo, por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas”, Barba de novo nos remete ao conceito de pulsação construída pela periodicidade dos eventos, sejam regulares ou não, e sua capacidade de construir tensões para o futuro. Numa visão “macroscópica” da peça teatral, essa capacidade é dada pela periodicidade dos acontecimentos da fábula, ou das imagens criadas na encenação; numa visão “microscópica”, cabe ao ator, que esculpe o tempo/espaço com seu gesto, criar esta pulsação, levando o espectador a “expectar” com ele. Nesse momento, o ritmo é responsável pela criação de um estado energético, uma capacidade de manter em alta o tônus físico e emocional da platéia⁷³. O próprio Eugenio Barba adverte:

Existe uma fluidez que é alternância contínua, variação, respiração, que protege o perfil individual, tônico, melódico de cada ação. Outra espécie de fluidez torna-se monótona e assemelha-se à consistência do leite condensado. Esta última fluidez não mantém alerta a atenção do espectador, mas o leva a dormir. (*op. cit.*, p.211).

Portanto, não é a fluidez invariável que cria a (agradável) sensação de “não ver o tempo passar” – é a contínua alternância de estados, as mudanças de fluxo, intensidade, acentos, direção, que “batem” uma pulsação para a peça. Esta forma, este “como” se organizam os elementos do espetáculo é, do ponto de vista da significação, tão ou mais “importante” que o próprio conflito que se vai expor. Boleslavski chega a afirmar que a apresentação do conflito permanece como mera exposição, sem chegar a configurar uma ação dramática, até que este seja moldado em suas qualidades rítmicas. Somente quando se decide “como” fluirá a ação é que esta chega a despertar interesse no espectador.

No teatro, eu o chamo [o conflito de ações] de "Sr. O Quê?" – uma personalidade morta sem o seu companheiro "Como". Só quando o "Como" aparece no palco é que as coisas começam a acontecer. O

⁷³ Veremos mais à frente como essa “energia” foi entendida, pelos pesquisadores da Antropologia Teatral, como a capacidade de manipulação do tempo e do espaço, através do movimento dos atores.

conflito de ações pode ser *apresentado* em cena e permanecer ali petrificado esperando uma resposta à pergunta: "O que é o tema da peça?" Neste caso não é teatro. [...] Quer um nome erudito, muito usado e abusado, para o "Como"? *Ritmo!* (BOLESLAVSKI, 1992, p.105-109, grifo do autor).

Se estivermos convictos dessa importância, chega o momento de nos perguntarmos: “como” impor, ditar ou reconhecer o ritmo da encenação?

3.2.3 – Como fazer voarem as horas

Organizar esse tempo da fruição, com o objetivo de torná-lo significativo, e, se possível, “interessante”, é o que concerne aos encenadores e dramaturgos preocupados com a organização rítmica de seus espetáculos. Organizar o tempo da representação implica, portanto, além de produzir um sentido e especular um *constructio* de mundo, em articular expectativas para o espectador, de forma que ele sinta o “interesse” em acompanhar a progressão de acontecimentos que se desenrolam na sua frente. O tipo de envolvimento (desejado) do espectador é claramente influente na opção em organizar os acontecimentos da fábula em sucessão linear ou em tempo descontínuo; em determinar a extensão das unidades (sejam cenas, atos ou quadros); em distribuir as diferentes seqüências em retornos cíclicos ou em progressão, indicando um tempo circular ou progressivo. A imposição de um tempo próprio à representação – tempo contínuo, que constrói uma unidade ficcional; ou tempo descontínuo, fragmentado, que obriga o espectador a preencher as lacunas – é a tentativa de conduzir, com rigor e consciência, essa experiência de fruição.

A questão da manipulação do tempo pela dinâmica imposta ao espetáculo torna-se, por tudo isso, questão central na encenação. Se essa dinâmica não permear, desde o nascimento, a composição do texto, roteiro ou partitura, e, ainda, o dia a dia dos

ensaios, a criação das linhas de ação, composição de personagens, a concepção cênica em sua totalidade de signos, e, finalmente, a tensão pretendida entre palco e platéia, ela jamais chegará ao espectador. Antes, a dinâmica tem que ser percebida pelos próprios autores do espetáculo, ser desejada e criada, conscientemente, pela manipulação dos significantes dos quais estes lançam mão. O efeito surgido no confronto com o público será a confirmação desse desejo, ou não.

Dessas opções nascerá, então, o “ritmo global da encenação”.

Uma palavra agora dedicada a essa expressão, quando usada por Pavis em seu *Dicionário de Teatro (op. cit.)*. Em primeiro lugar, é preciso contextualizar essa expressão, na forma como será usada aqui. Penso que é bastante problemático tentar chegar a estabelecer (ou analisar, como no caso do semiólogo) **um** ritmo “global” da encenação. Parece-me bastante razoável, pela leitura de seu texto, que na acepção desta expressão, que é, em si, bastante redutora, está implícita a noção de que o espetáculo conta com esquemas rítmicos iniciais que determinam o *timing* das cenas ou dos quadros, e que esse seria um **princípio** rítmico. Pavis acredita que os vários sistemas cênicos (iluminação, texto, gestualidade, música, figurino, etc.) possuem, cada um, seu ritmo próprio, o que Garcia-Martinez denominou “quadros rítmicos”⁷⁴. A concepção de um “ritmo global da encenação” seria, então, derivada da percepção, pelo espectador, das diferenças de velocidade, das defasagens, das embreagens, das hierarquias entre esses sistemas. Enfim, um trabalho de ordenação dinâmico, dialético, o que impediria qualquer semiologia de se basear, na análise do espetáculo, em unidades fixas, congeladas. O único perigo consiste em se considerar que este princípio vai necessariamente atravessar toda a arquitetura da encenação, quando é, justamente, o sistema de contrastes (lembramos dos cortes secos de Boleslavski) que imprime a

⁷⁴ Cf. p.130 deste trabalho.

dinâmica da encenação. Não nos custa lembrar mais uma vez: é na afronta à pulsação constante, que se faz o ritmo – justamente no emprego distinto, e por vezes contraditório, das durações e intensidades.

Reconheço em Pavis idéias afins, quando o mesmo atribui ao ritmo, entendido como essa relação dos movimentos entre si, a responsabilidade de “constituir e destituir as unidades, de operar aproximações e distorções entre os sistemas cênicos, de dinamizar as relações entre as unidades variáveis da representação, inserindo o tempo no espaço e o espaço no tempo” (*ibid.*, p.345). Entretanto, por mais que entenda que a análise semiológica “necessariamente se interroga sobre os sentidos do texto tentando vários esquemas rítmicos, relativizando de uma só vez a noção de significado textual, descentrando o texto, pondo novamente em questão o logocentrismo do texto dramático” (p.345), não consigo ainda concordar com sua aversão à “pretensão de encontrar um esquema rítmico previamente inserido no texto” (*ibid.*), como se acatar as sugestões de enunciação que emanam do texto dramático fosse obrigatoriamente sinônimo de rigidez e obediência a métricas canônicas. Por isso, continuarei usando o recurso da análise do texto dramático, agora aliado a um olhar sobre a encenação. A partir de agora, diga-se de passagem, vou tomar a liberdade de confundir encenador e dramaturgo numa mesma pessoa – o “organizador” do ritmo da obra, independente de quem tenha sido o principal responsável por essa organização. Isso porque meu raciocínio vai nos conduzir em um determinado momento a uma breve interlocução com um dramaturgo-encenador-teórico que não admite cisão, em sua *práxis* artística, entre as três atividades poéticas, e muito menos entre elas e seu *logos* político: Brecht.

3.3. Linear x descontínuo = atos x quadros?

Para tratar da questão de organização da fábula, remeto-me mais uma vez a Anne Ubersfeld, que centra a questão na dialética *linearidade vs descontinuidade*. Recorro a esta polaridade porque reconheço que essa configuração sempre transparece, de alguma forma, nos discursos teóricos sobre encenação⁷⁵. Tal cotejamento supõe, por um lado, a presença na encenação de um enredo de ordem causal, onde aparecem os princípios clássicos de ascensão/queda da ação, nó/desenlace, paixão/catarse, etc. – enredo estruturado frequentemente em *atos*, ou blocos de cenas; e, de outro lado, a dramaturgia em fragmentos, descontínua, elíptica, que evolui “aos saltos” e pressupõe lacunas, estruturada em *quadros* ou fragmentos, podendo contar com cenas-estribilho.

A propósito, tal oposição pode vir a tornar-se redutora, mormente quando se usa exemplos extremos, como o cotejamento entre uma tragédia grega clássica e a dramaturgia em fragmentos de Büchner, de Brecht – um recurso largamente utilizado. Ubersfeld alerta que “todas essas distinções históricas entre modos de representação não impedem que subsista, em **todos** os textos teatrais, uma dialética unidade/descontínuo, progressão contínua/progressão por saltos, temporalidade histórica/a-historicismo” (2005, p.130, grifo meu). Em outras palavras: a distinção entre as duas digamos, *formas dramaturgicas*, não é tão clara assim. Há inclusive, como lembra a autora, as formas mistas, que mesclam os meios de construção linear e fragmentado, dentre as quais ela própria arrola as *jornadas* da dramaturgia espanhola do Século de Ouro, a dramaturgia de Victor Hugo, e o exemplo sempre recorrente de Shakespeare.

E há, evidentemente, equívocos e distorções nessa dualidade tão sumária. Costuma-se desconsiderar, por exemplo, que a divisão em *atos* da tragédia grega é uma

⁷⁵Cf. ABIRACHED [19--], BORNHEIN (1983), CARLSON (1997), SZONDI (2001), PAVIS (2003).

“invenção” de seus tradutores para o ocidente, uma vez que a arquitetura formal da tragédia, poder-se-ia dizer, está mais próxima de uma seqüência litúrgica, marcada pelos movimentos de entrada e saída do coro, do que por núcleos temáticos ou divisão em cenas (esta última, aliás, uma convenção muito ulterior à tragédia ática). Ao final das contas, resta, preponderantemente, a idéia de que “nem todas as escritas contínuas ou descontínuas opõem-se de maneira sistemática e se relacionam de maneira absoluta a duas visões de mundo”, como lembra J.-Pierre Ryngaert (*op. cit.* p.43).

Em que pese esta ressalva, guardemos a polaridade *contínuo x descontínuo*, que me interessa na medida em que justapõe opções de construção de sentido e, ao mesmo tempo, ou por isso mesmo, opções de construções rítmicas.

3.4. Ritmo e dinâmica na encenação “linear”

A construção de uma dramaturgia “linear” pressupõe, pelo menos na dramaturgia clássica, a presença de um enredo ou fábula, com seqüências de ações estruturadas de modo a configurar um ou mais conflitos⁷⁶. O léxico dessa intriga é geralmente composto pelos princípios clássicos de exposição (apresentação) da situação, nó, peripécias e desenlace. O desenvolvimento do enredo se dá na medida em que se alternam momentos de tensão e relaxamento, em uma progressão que pode ora intensificar, ora atenuar o “clima” emocional de cada cena. Tal progressão linear se propõe à tarefa de continuamente *preparar* o espectador para o desenrolar dos acontecimentos, de conduzi-lo pela mão de ação em ação, de situação em situação, no

⁷⁶ Obviamente não é muito confortável resumir em expressões tão redutoras como “dramaturgia clássica”, “representação realista” ou “enredo linear” uma diversidade geográfica, temporal, e principalmente estética tão ampla, que abrange da tragédia grega ao teatro contemporâneo eurocentrista. Mas devo fazê-lo, nesse momento, apenas em contraposição ao tipo de forma dramática que chamarei aqui de “descontínua”, em alguns casos de “épica”.

que é, tradicionalmente, um pressuposto da forma dramática – a tensão em direção ao futuro (ROSENFELD, 2000). Uma construção, digamos, teleológica, na qual a cena final pontua a resolução do drama – que tanto pode ser a transformação como a repetição da situação inicial. É sob esse prisma que se deve entender que a divisão em atos supõe uma unidade; não apenas a unidade, ao menos relativa, de tempo e lugar (pois ainda que apareçam lapsos temporais entre os atos, em geral não há ruptura de continuidade na narrativa), mas unidade no sentido de uma coerência, uma transformação sucessiva e coerente, a cada ato, das situações preestabelecidas.

Se pensarmos em termos de estrutura rítmica, não seria improvável a seguinte metáfora musical: neste tipo de drama, uma linha melódica principal se faz ouvir – o principal conflito, que engendra o enredo – e sua pulsação se baseia na alternância de momentos de tensão/relaxamento, propiciando a construção de um ou mais *clímax* emocionais. Tal como numa composição musical, a alternância de tensão/relaxamento não é necessariamente regular nem cíclica – pode acontecer em uma só ocasião; ou pode construir uma grande “curva”, que tem um ápice e um “decrecendo”, geralmente próximo ao final. E também se apresenta por vezes, sob a forma de variações ou repetições do mesmo tema, numa estrutura circular. A propósito, Michael Chekhov, ator e diretor russo que propôs um tratado sobre a interpretação para os atores ocidentais, baseado também nas idéias do mestre Stanislavski, chama a isso Lei das Ondas Rítmicas (CHEKHOV, 1986, p.143).⁷⁷

⁷⁷ Chekhov defende a idéia de que, na análise do texto dramático, o ator se esmere por identificar os pontos de culminância da ação dramática, os *clímax*. Partindo do pressuposto de que toda peça segue certas leis de composição, nas quais grassa aquele princípio de começo, desenvolvimento e fim, Chekhov entende que é possível uma decupagem do enredo em unidades, identificáveis por suas diferentes atmosferas. Dentro de cada uma dessas unidades, são reconhecíveis os pontos de culminância, e, ao mesmo tempo, os acentos “secundários”. Dentre as tais leis que regulam a composição (Lei da Triplicidade, Lei da Polaridade, Lei da Transformação), estão a Lei das Repetições Rítmicas e a das Ondas Rítmicas. (*op. cit.*, Cap. 8 – “Composição do desempenho”).

Exemplo bastante esclarecedor dessa pulsação é a peça simbolista *A Intrusa*, de Maeterlinck. Ainda que a dramaturgia simbolista não seja o melhor exemplo de uma dramaturgia “linear”, aqui Maeterlinck joga com as recorrências rítmicas de ruídos e silêncios, e ainda com a alternância entre luz e escuridão, para construir uma cena em tensão crescente – ou melhor, em ondas cíclicas de tensão crescente, que deságuam num final catártico, o que de certa forma “cumpre” a expectativa criada desde o início para o espectador: a morte, personagem pressentida e aguardada durante toda a peça, finalmente chega à casa da família em vigília. A peça exemplifica bem o que Chekhov chama de ondas rítmicas, com “fluxos” e “refluxos” das ações interna e externa (*op. cit.*, p.143-144). É que, para este autor, a pausa na ação externa (pausa intensa, ativa, “preenchida”, nunca vazia nem destituída de sentido), deixa entrever a ação interna (justamente o que a *preenche*), a luta ou dilema que se passa *dentro* da personagem. O refluxo de uma deixa aflorar a outra.

(A propósito dessa diferença de “temperatura” entre a ação exterior, visível, e a chamada “ação interna”, invisível aos olhos do espectador, mas pressentida por este como uma espécie de textura ou estado emocional que aflora na personagem, não posso deixar de me reportar a Stanislavski, no ponto de sua extensa pesquisa que mais interessa a esse estudo: o tempo-ritmo. Só que o farei oportunamente, quando nos detivermos sobre as ferramentas do ator no seu trabalho sobre o ritmo).

Fácil perceber porque as variáveis de combinação dessa pulsação se tornam, então, infinitas. São tantas possibilidades rítmicas quanto são as intenções poéticas. Em princípio, reconhecemos que elas surgem como decorrência natural das mudanças de rumo e desenvolvimento do enredo. Nesses casos poderíamos dizer que se originam da lógica deste enredo. E, por nascerem de sua lógica, moldam-lhe a forma. Constroem, com suas diferenças de “temperatura”, a sintaxe do espetáculo, **articulando**

as cenas de modo que, na **comparação** entre elas, sejam realçados os ápices, distribuídos os acentos, arquitetado o final. Como diria Boleslavski: consistem na forma “como” o conflito, ainda em estado latente, se desenvolve, ganhando prioridade em importância até mesmo sobre “o quê” é narrado⁷⁸. Tal como na poesia literária e na música, o jogo de variação rítmica não é, em nenhuma hipótese, um ornamento. São opções do dramaturgo – e do encenador ou do *performer* – para encadear sua narrativa, conferindo-lhe o caráter cíclico ou fragmentado ou linear ou intermitente que vai, afinal, resultar em sua significação. É o que poderíamos, e costumamos chamar, de **dinâmica da composição** do espetáculo. Uma dinâmica feita de intensidades, sem dúvida, como na música. A especificidade aqui, é que tais intensidades não são sugeridas só pelo grau de força, ou energia, com que a palavra é proferida, e a ação física executada – além dessa energia, é também pela distribuição dos tempos, das durações, pelos acentos dados em função das pausas, que esta intensidade é sugerida e a dinâmica, construída.

Dentre tantas possibilidades, começo por, mais uma vez, recorrer à metáfora da pulsação binária, para evocar um recurso dos mais elementares de composição dinâmica num espetáculo teatral: a alternância entre cenas longas e curtas⁷⁹. Esta alternância pode conferir, por si só, uma qualidade rítmica ao espetáculo bem definida. Por seu intermédio, o autor consegue realçar essa ou aquela determinada cena (tanto pelo fato de incluir uma cena curta entre duas cenas longas quanto, pelo contrário, “sustar” um ritmo vertiginoso da narrativa para dar espaço a uma digressão, um longo discurso, uma reminiscência da personagem). Com essa alternância, pode-se acelerar/frear a velocidade dos acontecimentos; por último, também é assim que se

⁷⁸ Cf. p.133 desse trabalho.

⁷⁹ Note-se que, na impossibilidade de falarmos objetivamente em “intensidade” da cena – parâmetro bastante subjetivo – relevamos a dinâmica resultante das variações de **duração** da cena.

permite conceder ao espectador um momento de “descanso” após um longo bloco de cenas, no qual foi requisitada sua mais concentrada atenção.

É por essa mesma lógica que funciona a inclusão por vezes de uma cena cômica em meio a uma tragédia, o que provoca uma mudança de ritmo na percepção do espectador: o inusitado desloca-o do referencial que lhe fora dado construir desde o princípio da representação. No mais das vezes este procedimento reforça o *pathos* da tragédia (como parece ser o caso, mais uma vez, de Shakespeare, e seus personagens ambigualmente patéticos, como o coveiro de Hamlet ou o bobo de Lear). A ruptura, desta vez, não é a do ritmo *temporal*, mas do ritmo (clima) *emocional* da cena.

Outro recurso rítmico/dinâmico é o de uma súbita aparição de personagem, acontecimento ou ruído, que interrompe uma cena que se vinha desenvolvendo, contribuindo para duplicar o impacto de uma revelação ou de uma reviravolta – uma súbita entrada, um barulho além-palco, um acidente – que funcionam, nesses casos, como acentos que irrompem na frase (cena) que transcorria até então.

Por outro lado, o paralelismo de tempos e cenas que acontecem simultaneamente, com a mesma duração, é recurso que pode sugerir tanto situações semelhantes, como em contraponto. Elas dividem e compartilham a atenção do espectador, e podem dialogar entre si, como numa polifonia.

Por fim, lembremos dos blocos de cena cuja tensão crescente leva as falas a serem progressivamente encurtadas, causando o efeito de aceleração, que pode chegar à esticomítia. E que a desaceleração das réplicas, ao contrário, conduz, como já foi dito, àquela sensação de relaxamento após a tormenta, a um *anti-clímax*.

Evidentemente, todos os signos que são lançados sobre o palco são passíveis das mesmas formas de composição: ações físicas, trilha sonora, iluminação,

cenografia. Na análise dos “quadros rítmicos” de cada um, separadamente, poderíamos igualmente reconhecer paralelismos, contrapontos, aceleração/desaceleração, pulsação, dinâmica, ritmo.

Aqui cabe a ressalva importante que se impõe diante do fato de que, como foi dito anteriormente, o tempo consiste sempre numa relação: todos esses procedimentos temporais não são responsáveis, por si só, pela configuração rítmica da peça: é a relação entre eles, e por vezes entre eles e as indicações temporais do texto, a grande responsável. Um excessivo número de acontecimentos num pequeno intervalo de tempo pode realmente causar ao espectador uma sensação de aceleração, mas eventualmente pode produzir, ao contrário, a impressão de um ciclo exaustivamente longo e até enfadonho. Tudo depende da articulação desses acontecimentos com o que veio antes e depois deles.

Ainda como ferramentas de construção de sentido, variações rítmicas são importantes também para marcar as diferentes fases que atravessam distintas personagens ao longo da peça. Basta analisar as mudanças de quadro rítmico – velocidade, pausas, tamanho das falas – em seus discursos e em suas ações, à medida que mudam seu estado de ânimo, sua disposição interna, seus objetivos. Esse é o caso clássico da personagem que “evolui” (aqui usado no sentido de cumprir uma trajetória) de um estado inicial para um estado final, diferente ou similar ao primeiro, tanto faz. Cabem nessa generalização (correndo o risco de todas as generalizações) os heróis trágicos; e ainda Fausto, Hamlet, protagonistas do Romantismo, toda uma galeria de seres que passam por rituais de passagem, de revelação ou de transformação, um dos motes fundantes desta dramaturgia que aqui estou chamando de “linear”. (Vimos, ainda uma vez no exemplo de Shakespeare, a maestria do autor em conduzir as mudanças de humor de suas personagens pela variação prosa/rima).

Claro que diferenças rítmicas são marcadas também pela diferenciação *entre as personagens*, e essas diferenças, por vezes sutis, nem sempre são deveras perceptíveis no texto. Então, cabe ao encenador, em parceria com os atores, encontrar “os ritmos” de cada uma, e jogar com as possibilidades de relação entre as mesmas. Para a construção do tema central de *O cerejal*, de Anton Tchékhov (que resumirei, grosseiramente, como um painel de decadência da burguesia russa pré-revolução), concorrem as variações rítmicas tão marcadas entre jovens e velhos; entre antigos senhores e novos capitalistas; entre proprietários rurais e trabalhadores. Variações que formatam seus discursos (uns se remetem sempre ao passado, outros perspectivam o futuro), mas que podem (e devem!) impregnar também a composição das personagens e suas ações físicas.

Por fim, lembro da existência, por vezes, dos conflitos paralelos, aqueles que não chegam a competir com o conflito principal, antes contribuem para tornar mais complexa sua teia de relações, e ao mesmo tempo sua diversidade rítmica. À maneira do que se costuma chamar, em música, um sistema tonal, são partes que se entrelaçam em torno da principal linha melódica. Se de novo pensarmos em Tchékhov, autor que confere certa densidade psíquica até às personagens secundárias, reconhecemos como ele confecciona uma verdadeira teia de conflitos individuais paralelos. Essa diversidade cria precisamente uma dinâmica de idas e vindas na atenção do espectador. Um ritmo particular é engendrado pelos variados focos de atenção que são solicitados.

A propósito, uma das força-motrizes da comédia, principalmente da comédia de costumes, é o entretecimento de narrativas paralelas, o que frequentemente lhe concede um ritmo feérico, como é característico nos *vaudevilles*.⁸⁰ Também são

⁸⁰ No Brasil, chega-se a chamar os *vaudevilles* de “comédias de porta”, tal a frequência com que são usadas as portas por onde entram e saem as personagens em ações paralelas, utilizando o mesmo ambiente de cenário e ao mesmo tempo sugerindo diversas ações extra-palco.

encontrados nos diversos exemplos de paralelismo entre os romances de patrões e empregados, nos roteiros de *commedia dell'Arte*; são os vários “assuntos” que Arlequim tem que conduzir simultaneamente, enquanto serve seus dois patrões, seduz a criada e busca saciar sua fome. São os aios e criados, também, de Molière, com suas aspirações e problemas pessoais análogos aos de seus patrões – estes sim, os “temas” principais (ou que como tal se consideram), já que hierarquicamente superiores. Essas vertentes paralelas, por si só, também conferem ao espetáculo uma dinâmica, mesmo que não contrastem, nem na duração nem na velocidade, com as cenas da “trama” principal.

Na última “lei” de composição analisada em seu livro (a Lei das Repetições Rítmicas) Michael Chekhov (*op. cit.*) discorre sobre os *motivos* ou temas, que, volta e meia, se repetem durante a peça – um assunto, uma situação, um conflito igual ou invertido – permitindo ao espectador traçar paralelismos entre situações em fase inicial e no decorrer da fábula, e por intermédio desse jogo de comparações, “sentir” os ápices de tensão. Fala-se, no caso do romance literário, do *leitmotiv*: o motivo que “lidera” o romance, que lhe dá sua “tônica”. É um conceito que também está presente na música, e migra para o teatro e o cinema.

Não raro, a recorrência é de uma cena inteira ou fragmento, de um pedaço de diálogo, de uma ação: são as *cenas-estribilho*, certas “células” que se repetem periodicamente, para conferir ao tempo da ficção um caráter circular. Só, que, especificamente neste caso, são recursos que se prestam muito mais a um tipo de encenação, da qual falaremos a seguir, que opera por fragmentos, por ciclos – onde, obviamente, cabe muito mais uma poética de repetição, de circularidade – do que na encenação do drama *rigoroso*.

A dramaturgia simbolista, vide o exemplo de Maeterlinck, é pródiga em lançar mão dos *estribilhos*. Idem para os “absurdistas” como Ionesco e Jean Tardieu, o

mesmo para Beckett e seus jogos de repetição que abundam em *Fim de Jogo* e também em *Esperando Godot*. Karl Valentim, por seu turno, retrata os absurdos de uma existência medíocre através da comicidade de *sketches* onde as personagens se debatem entre a falta de assunto e a falta de alternativas, por meio da repetição dos temas da conversa – caso de *Conversa no chafariz* e *A carta de amor*, entre outros. Podemos reconhecer o estribilho melancólico e soturno, quase à maneira do corvo de Allan Poe, marcado pela passagem da vendedora de flores que apenas se entreouve de quando em quando, fora de cena, em *A sapateira prodigiosa*, de Garcia Lorca. O encenador brasileiro Antunes Filho, por sua vez, tem usado da repetição sistemática de certo tipo de movimentação dos atores – entradas e saídas em grupo, pelas coxias laterais, cruzando o palco horizontalmente – em vários de seus espetáculos que retratam “sagas” ou “epopéias” dos seus (anti)heróis, como no clássico *Macunaíma* (1978), em *Gilgamesh* (1995) e no recente *A Pedra do Reino*, de 2006. Com o mesmo tipo de movimentação, que muda apenas nos figurinos e na qualidade rítmica desses deslocamentos, Antunes costura uma narrativa paralela à que está sendo verbalizada. E, o mais importante: em todos os exemplos citados acima, a repetição dos temas se dá de forma que, a cada vez, o contexto diferente confere aos mesmos motivos outros sentidos, outra profundidade, outra dimensão, outra leitura. São recursos poéticos que conferem um ritmo não-natural, cíclico, não-progressivo, ao texto e à encenação. Um ritmo, eu diria, mais próximo da poesia que da prosa, mais afeito à musicalidade que à causalidade lógica da narrativa.

Mais uma vez observemos que, quando são usadas expressões como “repetição rítmica”, é deveras importante ter em mente, tal como foi enfatizado quando falávamos sobre a composição musical, que nem mesmo a narrativa de maior

regularidade rítmica é de pulsação constante. Se assim o for, ela adquire aquela consistência do leite condensado, viscosa e enjoativa.

A não ser... que este seja o efeito pretendido. Nesse caso, a constância tem a inequívoca pretensão de provocar ou a sensação de tédio, ou a de imutabilidade. Diga-se de passagem, que é muito difícil representar no teatro “um tempo que passa”. Mais difícil ainda é fazer sentir o tempo que não passa, e representar, digamos, o tédio, sem entediar o espectador. Para este caso há certos “procedimentos” rítmicos que funcionam muito bem, como a desaceleração das réplicas e das ações, o uso de pausas. Um dos mais comuns é justamente aquela repetição cíclica do motivo. De novo é Michael Chekhov quem sistematiza: se a repetição ocorre no tempo, ela cria a sensação de *eternidade*. Se ela acontece no espaço, a sensação é de *infinidade* (*op. cit.*, p.134).

Os exemplos seriam numerosos. No primeiro caso, pode ser o tic tac de um relógio, uma chuva que cai intermitente, ou as badaladas periódicas de um sino; pode ser o barulho recorrente das ondas do mar (como em *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues). No segundo caso, o efeito pode ser causado pela repetição de um elemento do cenário, como as colunas simetricamente distribuídas de um templo clássico; ou pela disposição espacial dos atores, quiçá pelo uso recorrente de um sinal luminoso (mais uma vez remeto-me a *Senhora dos Afogados*, onde a luz do farol periodicamente incide sobre a casa da família). Uma sugestão colhida também em Chekhov é exemplar: para causar a solene impressão de antiguidade e infinitude, que são atribuídos, na primeira cena, ao reino lendário do *Rei Lear* de Shakespeare, o autor sugere que o encenador distribua no cenário, de maneira uniforme e simétrica, as janelas, lanternas e archotes que caracterizam um palácio; pode ainda ordenar de modo uniforme as aparições regulares de cortesãos e demais personagens no palco; distribuir um espaçamento regular entre essas personagens; estabelecer pausas hieráticas antes e

depois da entrada do rei Lear; marcar ritmicamente até mesmo o som dos passos do soberano ao aproximar-se para sua primeira aparição (p.134).

Regularidade, simetria e constância, portanto, podem criar sensações análogas às impressões de solidez, atemporalidade, tédio, imutabilidade, não-transformação, inércia, passividade.

Até aqui estivemos falando sobre as maneiras de fazer ressoar, na encenação, um perfil rítmico que emana *do texto*, ou pelo menos do encadeamento lógico da narrativa. É preciso pensar, agora, na encenação que recusa esse perfil, ou atualiza-o em leitura pessoal do encenador, complementando ou contradizendo o que o texto sugere. Patrice Pavis chama a atenção de que é quase uma obsessão de certos encenadores contemporâneos, como Ariane Mouchkine, buscarem a quebra da lógica textual, a “falsidade” até mesmo dos clássicos, estilizando a voz e prosódia, como o faz com o gesto – esse tem sido mesmo, a julgar por suas encenações de *Os Átridas*, de Ésquilo, e *Tartufo*, de Molière, o viés de investigação eleito da encenadora. Inserida numa tradição que remonta a Meyerhold, abrange Artaud e deságua em tantos autores contemporâneos como Michel Vinaver (só para marcar três momentos pontuais), a prática de Mouchkine, diz Pavis,

[...] muitas vezes consiste em encontrar, na respiração dos atores, na alternância das pausas e das explosões vocais e gestuais, essa dualidade dos ritmos biológicos e em impor ao texto transmitido um esquema rítmico que faça com que sua linearidade seja detonada e que impeça qualquer identificação do texto com uma individualidade psicológica. (PAVIS, 1999, p.344).

Essa é a vertente rítmica que Pavis, na sua análise efetuada sobre o assunto no Dicionário de Teatro (*op. cit.*), chama “teoria brechtiana do *gestus*, da

música gestual” (p.343), conceito que ele amplia para além da prática do próprio Brecht.

Essa pesquisa empreendida sobre o ritmo, por parte de encenadores e seus analistas,

[...] pretende ser ao mesmo tempo um apanhado das relações sociais no gesto individual e um método que demonstra a influência do movimento e da cadência na produção do sentido dos enunciados e das ações. Esta teoria prepara o caminho para as atuais reflexões sobre ritmo, reflexões estas que procuram vincular a produção/percepção do ritmo à do sentido do texto interpretado e de sua encenação. (p.343)

O que Pavis parece reconhecer na “teoria brechtiana do *gestus*” é uma atitude, reconhecível na poética de Brecht, de fazer da materialidade da palavra, da cadência dos movimentos e da orquestração dos signos em cena – música, atores, deslocamentos, cartazes, projeções, etc. – um método de produção de sentido que duplicava, comentava e por vezes contradizia o que o texto apresentava. Nesses casos, a representação física – sonora ou espacial – ganha o mesmo peso na estrutura rítmica da fala que o ritmo originado da narrativa – quer seja, sua distribuição em episódios, réplicas, monólogos ou esticomitias. Os deslocamentos, principalmente, e a gestualidade, juntamente com a pesquisa vocal de enunciação do texto, passam a ser a representação física do ritmo na encenação.

3.5. Ritmo e dinâmica no trabalho com fragmentos – colagem, montagem

Ao recorrer à polaridade *linear x descontínuo* que Anne Ubersfeld sintetiza nas formas dramáticas *em atos x em quadros*, uma questão importante se apresenta: a forma como se operam as **transições** entre as cenas (ou entre os blocos de cena), que moldam uma ou outra forma dramática. Trata-se exatamente da costura, da articulação entre as unidades do espetáculo (sejam cenas, quadros, atos), que lhe

conferem a tal dinâmica rítmica e de significação. Sempre foi defendida, nesse trabalho, a idéia de que o ritmo de uma obra artística é resultante do *modus* de articulação entre suas partes, seja qual for o suporte para a linguagem que se utilize – palavras, espaço, desenho, atores. Desde o momento em que elegi, dentre tantas possibilidades de definição da palavra ritmo, a conotação de “encadeador” dos elos de uma seqüência, defendo como hipótese a idéia de que esse ritmo, resultante de uma pré-determinada forma de operar, é que confere à globalidade da obra o seu caráter e o seu significado. Sob esta abordagem, as transições ganham autonomia significativa, deixam de ser meros momentos de passagem. Não que elas precisem ser ressaltadas para significar. Continuam sendo transições. Mas é possível reconhecer, nem que seja pela opção de qual cena sucede a qual, e se de forma súbita ou gradual, fragmentada ou contínua – é possível reconhecer, eu dizia, uma operação intelectual do autor ou do encenador. O caráter dessas transições não está a serviço da narrativa, ele constitui a própria narrativa.

Pierre Le Queau (2000) ressalta, com muita propriedade, que é pelo ritmo (que ele também chama de dinâmica de elaborar formas, interligar os episódios, articular os pacotes de sentido) que se manifesta toda a eficácia simbólica – metafórica – da narrativa; não por seu “tema”, frequentemente conhecido *a priori* pelo espectador. Mesmo na narrativa improvisada, há elementos pré-construídos e disponíveis ao autor. A improvisação se dá sobre a *forma de narrá-los*, pela forma de entrelaçar passado (os elementos pré-constituídos) e presente (maneira de apresentá-los). O fim de uma narrativa é sempre juntar, integrar os acontecimentos, as partes. E a repetição é o motor da narrativa. Ela é construída por “pacotes de repetições”, que avançam ciclicamente: os episódios.

Apoio-me também neste raciocínio para elaborar o que, ao final, parecerá óbvio: a **forma** de construção da narrativa traduz os propósitos do narrador. Numa

dramaturgia linear, com enredo que se desenvolve progressivamente, mesmo que as transições sejam bruscas, como nas peripécias e reviravoltas, elas ainda são passíveis de serem acompanhadas pelo espectador. Isso acontece especialmente nas peças de “realismo psicológico”, que se desenvolvem sob forte pressuposto de causalidade: o conflito, a evolução das personagens, as ações físicas, tudo é construído segundo uma lógica na qual “uma coisa leva a outra”, sem solução de continuidade. O objetivo sempre é o de envolver o espectador na ação, levá-lo a “viver junto” aquela experiência.

Já a narrativa em quadros pressupõe a presença de pausas temporais, de lacunas na continuidade, pausas que de forma alguma têm uma natureza vazia. Antes pelo contrário, são prenes de sentido, mas de sentido que deve ser, mais do que nunca, construído pelo espectador. “A descontinuidade da narrativa em quadros autônomos interrompe a ação, força o espectador a *refletir sobre o intervalo*” (Ubersfeld, *op. cit.*, p.129, grifo da autora), ao invés de permiti-lo se deixar levar pelo movimento da narrativa. Cada quadro é, no dizer de Ubersfeld, “a representação de uma situação complexa e nova, em sua autonomia (relativa)” (*ibid.*, p.142). Por isso a dramaturgia em quadros, da qual a brechtiana é um exemplo, impõe, pelas lacunas, a reflexão: toda ruptura de continuidade destrói o que Brecht chama de identificação, que pode ser considerada uma “sideração” do espectador. Forçado a preencher essas lacunas, ele tem que refletir, e de certa forma, “ausentar-se” da ficção para voltar ao real – é nesse instante que pode se dar sua transformação interior, tão almejada pela dialética brechtiana.

A dramaturgia em quadros proporciona um mosaico, um caleidoscópio de pequenas unidades que indicam uma visão fragmentada do próprio mundo, uma relativa pulverização da consciência. Ainda que ela não seja privilégio do século XX (falamos aqui anteriormente nos exemplos de Lenz, em *O preceptor*, e do *Woyzeck*, de

Büchner), é na contemporaneidade que os estilhaços dessa fragmentação se espalham, a tal ponto que já se podem contabilizar as gerações: a Meyerhold, Brecht e Beckett , se sucedem os já citados Koltés, Heiner Müller, Handke, os franceses Michel Vinaver e Michel Azama. É, pois, a serviço dessa narrativa reflexiva, entrecortada e atravessada de camadas semânticas, que o fragmento dá uma forma.

Também aqui, e principalmente aqui, as transições tanto podem acentuar como atenuar a sensação de fragmentação. A encenação, pode, perfeitamente, eliminar as rupturas pretendidas pelo texto dramático, privilegiar um outro modo de decupagem – por exemplo, deixando pistas de continuidade na trama, pela presença permanente de alguma personagem, ou pela inclusão no cenário de signos temporais que indicam uma passagem de tempo contínua. Mas também pode acentuar a independência entre as cenas, explicitando um desejo de que elas sejam percebidas cada uma como uma “curva” completa, como pretendia Brecht. Para isso reforçam-se as pausas entre elas (no caso de Brecht, temos o interessante exemplo do uso da meia cortina, que deixava entrever, por cima/baixo e pelos lados, o trabalho dos cenotécnicos que mudavam o cenário – recurso aproveitado por Brecht do cabaré de Karl Valentim, e que promovia um reforço na quebra do ilusionismo da cena). Ou utilizam-se os recursos das canções, das projeções, dos títulos, entreatos, mudanças de luz, cortes secos, dos quais o teatro épico tantas vezes lançava mão.

É quando exacerba o procedimento de pulverizar a continuidade que a dramaturgia e a encenação em quadros chegam à montagem e a colagem.

Não pretendo fazer distinções conceituais entre as duas técnicas, pois suas fronteiras ideológicas e estéticas têm sido deveras objetos de discussão acadêmica, que fogem a este recorte. Pretendo apenas reconhecer como esses procedimentos, oriundos, um da linguagem cinematográfica, outro das artes plásticas, se incorporaram

de forma sistemática à linguagem da encenação teatral, principalmente a partir da fusão dos séculos XIX e XX, como um reflexo da fratura de uma visão de mundo unicista, com um “centro” aglutinador. Isso pode nos interessar na medida em que percebermos que, na opção de pulverizar os pontos de vista na construção da narrativa, na opção por trabalhar com fragmentos, é a própria diversidade que ganha a tarefa de significar: a diversidade de materiais, a concretude dos signos cênicos, e, primordialmente, a forma de ordená-los. A partir de então, a dinâmica da encenação ganha a primazia na condução do seu processo.

A colagem, que pode ser grosseiramente resumida como uma intervenção, em um discurso artístico específico, de um elemento referencial *r*, um “pedaço de realidade” aparentemente estranho ao universo referente daquela linguagem (UBERSFELD, *op.cit.*, p.143), foi uma das técnicas empreendidas por surrealistas, construtivistas, futuristas, e, principalmente, cubistas e dadaístas para empreender sua revolucionária relação com o objeto-obra de arte. Mais do que se apropriar de material “alheio” ao universo pictórico – os objetos cotidianos, recortes de papel, textos, etc. – os ícones desses movimentos propunham, além de uma até então insólita inclusão do *tempo* como dimensão plástica (na superposição de pontos de vista simultâneos proposta pelo Cubismo), uma relação bastante polêmica do artista com seu *milieu*, com a diversidade de informações e recursos com os quais ele pode contar em sua época, e em todas as épocas. Com as apropriações de procedimentos de uma linguagem a outra, nunca mais o artista foi encarado como o inventor de uma representação original, e sim como o criador de justaposições, de junções entre diversos materiais criativos e frequentemente descontínuos, tanto de seu repertório pessoal, quanto colhidos em outras obras, fontes, técnicas e linguagens. Nesse contexto, obviamente, mais uma vez as

formas de junção, de encadeamento, dos elementos dos quais ele lança mão, ganham a relevância de criadoras do sentido da obra.

No teatro, especificamente, é preciso sempre mencionar que o procedimento de colagem/montagem não é exclusivo da modernidade, nem da pós-modernidade, num sentido histórico. A modernidade aparece, aqui, como uma qualidade, um modo de operação, não como uma “evolução” da arte. Pois moderno, nesse sentido, foi então Homero, e sua coletânea de narrativas sob diferentes métricas, inúmeros episódios históricos, fragmentos nem sempre concluídos, que se referem provavelmente a várias Tróias, mas que resultam na Tróia mítica, obra única do poeta que organizou esse complexo material em sua *Iliada*. Moderno seria novamente Shakespeare, que se apropria de materiais de várias fontes, como crônicas, tragédias históricas, relatos orais, poesia popular. Lenz, que já foi deveras citado neste trabalho, lança mão de diversas convenções teatrais, como o melodrama, a pantomima, a tragédia, para compor suas peças-caleidoscópio, estruturadas em *staccato* de cenas. E Büchner, talvez o caso mais emblemático, tem em *Woyzeck* uma peça “criminal”, isto é, baseada em fatos verídicos, colhida em autos forenses e jornais, montada como um jogo cuja seqüência de cenas pode ser redefinida a cada encenação; tanto é verdade que até hoje não se sabe ao certo a seqüência “definitiva” das cenas. São exemplos de autores de todas as épocas que lançaram mão do princípio da colagem/montagem, que, em oposição ao discurso “linear”, sustenta o drama “fragmentado”⁸¹.

Montagem é um termo aplicado essencialmente à linguagem cinematográfica. Entretanto, o termo nasceu das foto-montagens de John Heartfield e George Grosz, que em 1912, em atitude de oposição ao artista oriundo da academia, se

⁸¹ Exemplos suscitados por Ewald Hackler em aula ministrada na disciplina Formas de Espetáculo – semestre 2003.1 – do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2003.

vestiam como trabalhadores e se autodenominavam “montadores” (*monteurs*), em alusão aos operários das linhas de montagem que se multiplicavam nesta época, com o início do processo de industrialização decorrente da fabricação automobilística na América do Norte, pela Ford. Usavam o termo sem o contexto crítico marxista, que visava o efeito alienador do trabalho industrial. O macacão tipo Levis usado por Heartfield, adotado também por Brecht, é um *out-fit* símbolo deste movimento, que migra imediatamente para o cinema.

No cinema, a montagem é o procedimento basilar de colar os planos filmados uns aos outros para que seja fisicamente possível a sua projeção seqüencial. A popularização dessa expressão para as outras linguagens artísticas se faz principalmente pela prática e reflexão de Sergei Eisenstein, que a utiliza para caracterizar a operação de justapor imagens aparentemente sem continuidade para comporem um sentido, exatamente pela forma como são justapostas. Na verdade, a montagem é um procedimento que, como princípio básico, tem a idade do próprio cinema. Contudo, a utilização da montagem enquanto processo de significação só começou quando o cinema se assumiu como tal, largando o estigma do "teatro filmado" ou da simples reprodução de imagens, através de Griffith. O cineasta norte-americano verificou a possibilidade de utilização de diferentes planos e da variação do ângulo de filmagem, o que atribuía, desde logo, uma importância capital à montagem. Assim, ela passou a atender não tão somente à preocupação básica com a seqüência de projeção do filme, mas também à necessidade de dar aos planos fragmentários um significado, um sentido. Griffith descobriu ainda a importância do ritmo enquanto efeito da montagem no cinema, conferindo diferentes durações aos planos e às diferentes proporções de duração entre os planos um caráter significante, num processo a que Eisenstein (1969) se refere como “montagem métrica”.

Na forma como foi dimensionada pelo cineasta russo, a montagem é um processo que consiste na ordenação das “tomadas” ou fotogramas do filme, imagens que em princípio são descontínuas, criadas em situações espaço-temporais diferentes, mas que, articuladas por esse processo em planos e seqüências, chegam dessa forma a compor um significado, aferível pela maneira com que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras. A discussão de Eisenstein amplia as teorias sobre o tema anteriores a ele, porque o russo vai conferir, a esta etapa do processo filmico, a responsabilidade pelo **ritmo** do filme. Deslocando da filmagem das tomadas, em si, para a composição das mesmas em justaposição, a responsabilidade pelo ritmo da narrativa cinematográfica, Eisenstein confere à montagem o *status* de ferramenta poética, criadora não só de significados imagéticos, mas do **tempo** da narrativa – sendo **imagem e tempo** os dois conceitos fundamentais com que o cinema opera.

Nascida na mesa de corte dos fotogramas, a teoria eisensteiniana foi aplicada pelo próprio autor russo em suas reflexões sobre literatura e artes plásticas, em comentários às obras de Milton e Puchkin, à prosa de Dickens e Maupassant, à pintura de Leonardo e El Grecco, ao *haikai* e o ideograma japoneses (NETTO, *op. cit.*, p.14), alcançando a amplitude de uma teoria geral de arte. Eugenio Barba utiliza o termo com os mesmos propósitos na encenação, considerando-o um equivalente do termo *composição*.

Montagem é uma palavra que substitui hoje o antigo termo composição. Compor (colocar com) também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça. A composição é uma nova síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais. (BARBA, 1995, p.158).

E acrescenta, tomando o mesmo ponto de vista do cineasta:

O conceito de montagem não apenas implica numa composição de palavras, imagens ou relacionamentos. Acima de tudo, isso implica a montagem do ritmo, mas não para *representar* ou *reproduzir* o

movimento. Por meio da montagem do ritmo, de fato, refere-se ao próprio princípio de movimento, tensões, processos dialéticos da natureza ou do pensamento (*ibid.*, p.158. grifo do autor).

Sob o pensamento de Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (*op. cit.*), a montagem “é a arte da recuperação dos materiais antigos: ela nada cria *ex nihilo*, e sim, organiza a matéria narrativa cuidando de sua decupagem significativa” (p.249). É sob este ponto de vista que a montagem surge como procedimento “moderno” de criação.

Para Anne Ubersfeld, ao analisar esta técnica no campo teatral, montagem se caracteriza como um “agrupamento de narrativas heterogêneas, mas que adquirem sentido pela obrigação de encontrar para elas um funcionamento em comum” (p.142-143). Por que não consiste somente numa soma de significados $a + b$, colocados lado a lado, mas por também comportar um $+ x$, a montagem consiste num trabalho de metaforização.

Modesto Carone Netto é outro autor que faz essa aparentemente surpreendente aproximação entre um conceito privilegiado pela Retórica e a técnica cinematográfica, num livro intitulado, justamente, *Metáfora e montagem* (1974), que analisa a obra do poeta austríaco Georg Trakl. Carone Netto também acredita que o termo alcançou autonomia como reflexão estética em vários campos da arte graças às reflexões teóricas e práticas de Eisenstein.

A afinidade com o conceito de metáfora se faz possível quando se pensa que esta última “[...] é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um ‘terceiro termo’ que deles se diferencia” (NETTO, *op.cit.*, p.15). A metáfora resulta da junção “alógica” de elementos estranhos um ao outro, transferidos para um âmbito semântico que não é o dos objetos que eles designavam, e que

engendram dessa forma uma nova possibilidade semântica, que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente. Um “terceiro elemento”, que resulta desse *tropos*, dessa “finta” no significado usual do objeto.

A alogicidade da metáfora e a descontinuidade da montagem são duas modalidades que atuam na representação do fragmento. Melhor dizendo: são modalidades de junção, de justaposição de fragmentos, que resultam nesse “terceiro termo”. Tal como vimos nas técnicas “modernas” de utilização do repertório de imagens, fábulas e personagens à disposição dos autores de diferentes épocas. Interessante que Eisenstein parte, exatamente, da concepção de uma “montagem de atrações” – termo que, ele explica, resulta tanto do conceito industrial (montar) quanto das atrações concretas, físicas, do circo e do *music hall* (OLIVEIRA, Vanessa, 2006) – e com o qual ele visa caracterizar o método básico de uma produção teatral revolucionária, já que, no início de sua carreira, fora diretor de teatro, discípulo e colaborador de Meyerhold.

Quais seriam as características de uma montagem dramática, além da apropriação e reorganização de “materiais antigos”, como disse Pavis? O próprio autor responde apresentando exemplos da peça estruturada em quadros (cenas autônomas); da peça-crônica ou biografia de personagens históricas; do teatro de revistas; da seqüência de *sketches*, do *music hall*; do teatro-documentário.

Mas é nos procedimentos de corte e contraste, reitera Pavis, que parecem residir os princípios do pensamento-montagem. Através desses expedientes, os diversos tipos de montagem se caracterizam ora pela descontinuidade, ora pelo ritmo sincopado, pelo entrechoque, pelos distanciamentos ou pela fragmentação.

Como não poderia deixar de ser, é Brecht quem se torna emblemático deste pensamento, ao “anexar” ao seu repertório de artista linguagens e técnicas

diversas, “tomadas em empréstimo” às convenções, linguagens e técnicas de todas as épocas e diversas culturas, sempre que convinhem à sua ética, seu sentido político e sua sensibilidade autoral. Ao fundar seu teatro sobre uma dramaturgia “em quadros”, Brecht realiza, ao que parece, a única opção possível para o ambicioso projeto de fraturar a espinha dorsal do drama aristotélico e fundar seu drama novo – à pulverização do centro, à renúncia a um “sentido final” que unificasse o drama, só poderia corresponder a diversidade de linguagens, a fragmentação das unidades, a *assemblage* e a montagem de elementos.

3.6. Uma peça é feita... de peças!

Brecht colhe com muito apetite todas as idéias de sua época, ao mesmo tempo em que lança seu olhar ávido de pesquisador sobre uma cultura teatral tão longínqua quanto o teatro chinês. Opera com múltiplas convenções em suas – literalmente falando – montagens. Como dramaturgo, inspira-se em Lenz e Büchner, mas também em Wedekind, na composição da seqüência das cenas. Empréstimo do cinema mudo o uso dos intertítulos para cada cena. Freqüenta com avidez o teatro de Karl Valentim, em seu cabaré literário e de variedades. Trabalham e atuam juntos, e é nos cafés-concertos como os de Valentim que Brecht vai colher as idéias da canção que comenta a ação (desenvolvida com seu parceiro Kurt Weill), da meia-cortina entre as cenas, da exibição sem disfarce dos músicos, da natureza caleidoscópica de seu teatro. Da maquiagem, da indumentária e do adereço significativos, exagerados, que também funcionam como comentários. Da moralidade final da fábula e do trabalho com fragmento.

A montagem que Brecht opera em seu teatro também “disseca” e se apropria das mais diversas técnicas expressivas, entre elas a charge política, o jornalismo, as artes visuais (desenho, pintura, pôster...), a fotografia, as projeções fílmicas, literatura, música e dança. Esses recortes de linguagens acabam completando uns aos outros, justapondo-se, parodiando-se, comentando-se, como na contraposição freqüente que ele faz entre um pedaço de cenário e o palco nu, sem coxias e com urdimento à vista. Todos esses componentes acabavam se convertendo numa “obra de arte total às avessas”, no dizer de Hackler⁸², porque, longe de sofrerem tentativa de harmonização entre eles, como preconizava Wagner, eram justapostos por Brecht na finalidade de criar contrastes e contrapontos, que por sua vez cumpriam tarefa nada modesta de fazer implodir toda linearidade do drama burguês. Seu processo de montagem flutua o tempo todo entre as referências que colhe e sua ressignificação, como na montagem eisensteniana. Pode-se dizer que de alguma forma surgia, nesse trabalho com a fragmentação, uma *nova unidade*. Um “terceiro termo”, oriundo do constante processo dialético que nunca dissociou sua *práxis* teatral, seu *ethos* político e sua teoria.

A forma épica de teatro, que Brecht começa a formular ainda na década de 20, na Alemanha, tem um caráter fragmentário, com autonomia entre as partes da peça. Cada cena tem valor por si, constituindo unidade própria com começo, meio e fim, como se fossem várias peças dentro da peça. Walter Benjamin considera que este caráter fragmentário pode estar atrelado à nova tecnologia que trazia, à época, contribuições importantes às discussões artísticas: o cinema.

Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além de seu

⁸² Em aula ministrada na disciplina Formas de Espetáculo – semestre 2003.1 – do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2003.

valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus auto-falantes. O teatro épico faz o mesmo no palco. Por princípio, esse teatro não conhece retardatários. (BENJAMIN,1987, p.83).

Cada parte contém o todo, e cada cena está ligada às outras pela idéia do todo que traz em si. O teatro épico amplia este princípio “cinematográfico” porque, diferentemente do cinema, as cenas tampouco se vinculam por uma relação de causa e consequência, não articulam progressivamente um “sentido” final. Esta estrutura fragmentária, aliada aos recursos visuais e cinéticos de quebra do ilusionismo, resulta em uma ação dramática constantemente interrompida, desvinculando o espectador da mesma e evitando apresentar a história de forma determinista, de maneira que o que aconteceu antes não determinaria, necessariamente, o que aconteceria depois. É uma articulação a serviço de um ideal político-social, mostrando um mundo passível de modificação e afirmando a possibilidade do homem de surpreender, de mudar o curso dos acontecimentos históricos.

No épico não há encadeamento rigoroso entre as cenas, não há um crescendo para o clímax. A evolução linear da trama é quebrada, rompendo com a progressão dramática em direção ao desfecho, deixando a obra suspensa e a conclusão final a cargo do espectador. Tendo ao lado o parceiro Valentim, e ainda Büchner e Lenz como predecessores, Brecht leva ao paroxismo essa noção de que cada **parte** da peça é uma peça, encerrando nela mesma um significado e um conceito, sem que haja, por isso mesmo, um *leit motiv* a conduzir o drama a uma idéia central. Essa estrutura de drama aberto, que faz a peça acontecer aos saltos, delineia uma curva na progressão dos acontecimentos, ao invés de uma linha reta. Tal curva, que permite que se observe a mesma questão sob vários ângulos, é, afinal de contas, também percebida ritmicamente – irregular, o tempo todo instaurando e destruindo uma dinâmica de acentos.

Brecht era músico e cantor. Não só por isso, e ainda fortemente influenciado pelos musicais de cabaré de Valentim, fez seu teatro apoiado em bases musicais, sob um *pensamento* musical. Isso é absurdamente óbvio se tomarmos em consideração a utilização das canções, mas também transparece de forma menos óbvia no senso de dinâmica percebido na organização de sua dramaturgia textual: cenas irregulares, de duração variável (de meia página a trinta páginas) se faziam alternar de acordo com sua pulsação emocional: é assim que uma cena de alta dramaticidade, construída em *staccato*, sempre será precedida por uma cena *piano*, quer seja curta e com pausas exageradas, quer seja longa e relativamente “horizontal”, sem pulos. Muito mais do que a utilização de elementos musicais, que ele ressignificou em seu complexo sistema de *assemblages*, penso que o sentido de composição musical que perpassa seu teatro também deriva do modo de proceder à **montagem** dos materiais com os quais trabalhava. Brecht teria, por assim dizer, um pensamento “polifônico” a reger a concepção de sua encenação. Da mesma maneira, aliás, trabalhava, como veremos adiante, Meyerhold. A diferença entre ambos é que Brecht, o dramaturgo, já escrevia em contrastes, enquanto o russo alterava a estrutura dos textos de terceiros que encenava para obter o grotesco efeito de contraste que ambicionava em suas montagens.

Hoje, quando tomamos em mão um texto de Brecht, somos forçados a preencher as lacunas que ele apresenta, não só como estrutura aberta que fissa a continuidade do drama burguês, mas como texto que se apresenta, em si, *pleno de incompletude*: o texto de Brecht só vai se completar à luz da encenação. Não vou recair na discussão sobre o valor literário e auto-suficiente do texto de teatro. Estou chamando a atenção de que aqui, especificamente, temos um caso de teatro que não pode ser lido numa poltrona. Até porque os diálogos são, também, de certa forma, “implodidos” em sua linearidade. Ao trabalhar com um diálogo também fragmentado, irregular, popular,

que funcionava “em camadas”, isto é, misturando dialetos de classes e castas diferentes, Brecht detonaria também a linearidade da língua culta, “elevada”, do drama alemão. A palavra também é, na concepção dramatúrgica brechtiana, um *gestus*, um gesto social. De certa forma, ele conduz o diálogo a uma “degradação”, que inclusive vai ser acentuada, posteriormente, com os absurdistas, os artistas de *happening*, a *performance art* e os autores modernos e contemporâneos. Essa “desconfiança” do diálogo teatral como postulante das “verdades” da encenação abre caminho para a obra de arte que não só prioriza o meio tanto quanto a mensagem – característica, como vimos em capítulo anterior, da mensagem estética – mas que demonstra que esse meio, cada vez mais, implicará na reformulação do verbo e na ascendência dos elementos plásticos e sonoros do espetáculo.

Também nesse sentido acontece, assim, um processo de montagem. O texto apresenta “lacunas” porque a encenação o completava; tanto que, é notório, as diversas versões de alguns de seus textos demonstram que Brecht os refazia, em virtude da colaboração com cenógrafos e atores, tanto na montagem original quanto nas remontagens posteriores (o exemplo mais notório é o de *Vida de Galileu*, que teve três versões e inúmeros “esboços” e “rascunhos” ao longo de dezoito anos, com decisiva contribuição do ator Charles Laughton, que se tornou “co-autor”, ao “verter” o texto para a língua e prosódia inglesas, nos EUA). Se nós acreditarmos nisso com firmeza, chegaremos à conclusão de que não se pode, hoje, “ler” um texto de Brecht, porque seria impossível, pela leitura, proceder à montagem das várias camadas de seu teatro. Seria preciso incluir os significantes visuais e sonoros, que duplicavam, comentavam, contrastavam com o que estava sendo dito na cena. A encenação era a verdadeira responsável pela construção de seu edifício teatral – tanto quanto de suas reflexões teóricas, que nascem exclusivamente de sua *práxis*.

Por isso convido o leitor a realizar comigo um exercício de análise da cena 3 de *Mãe Coragem e seus filhos*, de Brecht (1991), na forma como ela foi encenada pelo diretor e dramaturgo em seu teatro Berliner Ensemble. Trata-se de uma análise, é bom que se esclareça, na qual mergulho propositadamente com mãos vazias, isto é, não respaldada por reflexões prévias de outros autores, nem mesmo do próprio Brecht e seus diários de trabalho. O exercício, aqui, foi tentar apreender com os sentidos de um espectador (privilegiada que sou, pela distância crítica no tempo e no espaço, é verdade), os signos visuais, textuais e sonoros que a encenação utiliza na articulação dos elementos da cena, conferindo seu caráter rítmico; e deixando-me impregnar cinestesticamente pela forma como esses signos arquitetam os momentos de *tesis* e *arsis* da cena. Apesar de só poder contar com a narrativa literária para tanto, convido o leitor a fazer o mesmo.

3.7. O exemplo de Mãe Coragem

A escolha de *Mãe Coragem e seus filhos* para análise da composição rítmica de uma cena brechtiana foi decidida pelo contato com o registro filmico da peça, que possibilitou a observação da encenação em si, não restrita ao estudo do texto dramático⁸³.

Mãe Coragem, a comerciante Anna Fierling, é uma mascate que sobrevive, durante a Guerra dos Trinta Anos, de vender seus produtos em uma carroça, com a qual atravessa os vastos territórios ocupados, juntamente com seus três filhos.

⁸³ O filme *Mutter Courage und ihre Kinder* foi realizado em 1961, na Alemanha, por Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth. Trata-se de um registro em 16mm, p&b e 148 min, [s.l.] da peça dirigida por Brecht e Erich Engel, que estreou em janeiro de 1949 na inauguração do Berliner Ensemble, teatro de Brecht na Alemanha Oriental, e que em 1961 já contava com 400 apresentações. Tive acesso a duas versões do filme, falado em alemão, que conta com a atriz Helena Weigel no papel título – uma sem legendas, outra com legendas em espanhol (Goethe-Institut).

Detentora de uma ética, digamos, “maleável”, Mãe Coragem encara a guerra como boa oportunidade de negócios, mas assiste impotente à morte de um a um de seus filhos, por conta do conflito, ao qual julgara possível permanecer imune.

A cena 3 inicia com uma cotidiana transação comercial de Mãe Coragem com um soldado, um *dealer* quase tão astuto quanto a própria. A cotidianidade dessa relação reforça a sensação de tempo decorrido entre esta e a cena anterior – período que, embora indicado na rubrica (“Três anos depois”), é preenchido, como lacuna, pela imaginação do espectador: nesse meio-tempo, nada de novo acontecera, e Mãe Coragem continuara a fazer seus negócios. A repetição de um motivo, um dos “gestos sociais” com que Brecht demonstra o perfil sociológico das personagens, reforça esta idéia: como de hábito, Coragem morde a moeda que o soldado lhe dá em pagamento da mercadoria, para se assegurar de que é metal valioso, e em seguida a guarda na bolsa bem fechada, que traz sempre à cintura.

Já então é introduzida uma nova personagem – Yvette, que, em instantes, terá papel de destaque no *plot* da cena. Yvette é o pretexto para um dos momentos em que a canção exercita um *comentário*. Imóvel, com olhar fixo para frente, canta a irônica “Canção da Confraternização”, em que narra a sedução e o abandono das mulheres em cidades sitiadas pelo exército inimigo. É o ponto de vista de uma prostituta, que Brecht faz questão de apresentar doente e rotineiramente bêbada.

A chegada do Cozinheiro e do Capelão reforça o clima doméstico, e prepara, pelo tom camarada e coloquial da conversa entre os três, a súbita reviravolta que ocorrerá: enquanto conversam despreocupadamente sobre política, um rufo de tambores interrompe os devaneios de Katrin, a filha muda, e a chegada de artilheiros do Regimento anuncia que o exército católico iniciara seu ataque. Na correria resultante do inimigo que se aproxima, precipitam-se em velocidade as fugas, os desejos, os pequenos

atos de bravura e covardia. A partir de agora, frases de clarins soarão por todo o resto desta seqüência, anunciando ao longe a movimentação das tropas, reforçando o clima de urgência do que é mostrado em cena. Sucedem-se, em deslocamentos que cruzam a cena em todas as diagonais, a fuga dos soldados e do Cozinheiro, os preparativos de Yvette para receber seus novos clientes, os “disfarces” de Kattrin e do Capelão protestante para que não corram perigo⁸⁴, o retorno de Queijinho (filho de Mãe Coragem) que traz o cofre do Regimento atacado (pelo qual é o responsável), o arreamento da velha bandeira (é preciso falar a língua de cada novo freguês). De quando em quando, tiros de canhão ecoam fora de cena. Por meio do deslocamento dos atores, da aceleração das réplicas, do cruzamento de interesses variados em torno do mesmo tema (cada personagem reage à invasão de acordo com seus propósitos e temores), com a trilha incidental de sons de guerra, Brecht muda o perfil rítmico da peça pela primeira vez, porque pela primeira vez a guerra deixa de ser retórica, ou oportunidade de comércio, e “chega” até a família como uma ameaça concreta, de morte e ferimento.

Pausa. Nessa pausa, três dias transcorreram. O cenário marca essa mudança, mostrando pedaços que sobraram do agora arrasado acampamento da cena anterior. Sem nada a fazer a não ser esperar, as personagens que restaram se quedam ao redor de uma única tigela de sopa. Essa aparente tranqüilidade é forçada, imperiosa, tensa, como uma panela cuja pressão fosse se tornando, ao poucos, insuportável. “Pois é isso: e eu aqui, com um que tem crença religiosa e um que tem um cofre... Não sei, dos dois, qual é o mais perigoso”, diz Mãe Coragem (BRECHT, 1991, p.204), referindo-se ao fato de ter sob seus cuidados o responsável pelo desejado cofre do Regimento – seu filho – e um Capelão protestante, ambos procurados pelo exército inimigo.

⁸⁴ Kattrin tem o rosto coberto de cinzas, para não despertar luxúria nos soldados, e o Capelão põe uma capa para esconder suas vestes eclesiásticas.

Logo o perigo eclodirá. Queijinho, com sua lealdade ao Regimento, porá quase tudo a perder, a começar por sua vida. Aproveitando uma saída de sua mãe, ele decide devolver o cofre que estava sob sua responsabilidade, é capturado pelo inimigo e trazido à presença de Mãe Coragem, para que esta o reconheça. Este fragmento de cena que mal se iniciara, até então mantida num tom e velocidade “normais”, começa a acelerar pela gesticulação de Kattrin, tentando avisar o irmão da presença do inimigo; continua na precipitação da saída de Queijinho; na volta de Coragem, que encontra Kattrin transtornada; na tentativa desesperada de salvar a pele dos que restaram, hasteando a bandeira inimiga; e pela chegada de Queijinho preso. Nesse momento o fluxo irrefreado e desesperador de novo é contido: para salvar o filho, a si mesma e aos outros, Coragem não pode revelar que o conhece, muito menos que é sua mãe. O gesto de socorro fica retido, a súplica embutida na afirmativa “Se fosse ele, acho que já teria dado [o cofre], pois do contrário estaria perdido. [...] Fale, seu bobo: o Sargento está lhe dando uma chance!” (p. 209) é dita com controle, quase doçura... Sustando o ímpeto da cena, deliberadamente *ritardando-a*,⁸⁵ Mãe Coragem tenta ganhar tempo e a simpatia dos soldados que mantêm seu filho preso. Finalmente ela irrompe em gritos, quando Queijinho é levado – “Ele vai falar... Ele não é tão estúpido assim. Não é preciso arrancar o braço dele!” (*ibid.*) - enquanto sai correndo atrás dos soldados que levam seu filho.

Nova transição de tempo. Dessa vez passaram-se somente horas, e de novo a cena inicia como que “em pausa” – mas sempre pausa ativa, intensa. Kattrin e o Capelão estão à espera. Mãe Coragem é quem rompe agora esse “tempo suspenso”, voltando esbaforida de suas tentativas de salvar Queijinho. Nesse momento Brecht

⁸⁵ *Ritardando* é o termo que indica mudança de andamento para mais lento, o que poderia ser lido como “atrasando, retardando”. Por um instante, pensei em escrever *rallentando* (“afrouxando” – BENNET, 1990), mas percebi que a cena não “afrouxa”: a mudança de velocidade não é acompanhada, aqui, por uma mudança de intensidade, já que a tensão da cena se mantém.

insere um pretexto para ironizar os senhores da guerra, compondo mais um dos *gestus* centrais do espetáculo, ao fazer entrar em cena um Coronel, cliente de Yvette, em tudo ridículo e quixotesco, do figurino à maneira de agir. Ele pode dar o dinheiro que Coragem precisa para pagar a fiança, se em troca Yvette ficar com a carroça. Acontece que o instinto de sobrevivência comercial de Coragem fala mais alto, e ela refaz sua proposta – num jogo de intenções e disfarces, cheio de textos não-ditos, que retém a urgência que sentem (o Coronel não pode desconfiar), as duas mulheres fazem negócio, até Coragem conseguir o que queria: a carroça será apenas empenhada.

É nesse instante que se dá o ápice da cena, a essa altura estruturada como uma polifonia de ritmos em contraponto: Yvette sai para negociar a fiança de Queijinho, mas Mãe Coragem, ao saber que o cofre – sua última esperança de dinheiro – se perdera, regateia o pagamento. Por um brevíssimo momento, abre a bolsa que tem na cintura, mas em seguida a fecha – e o gesto vale mais que mil palavras. Às idas e vindas arfantes de Yvette, dando notícias da negociação, se contrapõem muitos silêncios, pausas, cabeças abaixadas de Mãe Coragem, do Capelão e de Kattrin, que se põem a lustrar talheres que não mais lhes pertencerão. Um ritmo urgente corre fora da cena, mas dentro dela ele é pesado e contido. Ao cabo de um curto tempo de espera e silêncio, finalmente Coragem admite, ainda hesitante, que errara em regatear. Mas é tarde demais. Os tambores rufam, anunciando a sentença, e os tiros se fazem ouvir. Ao temível som externo, Brecht contrapõe uma cena sem som: o Capelão silenciosamente sai, enquanto Mãe Coragem joga a cabeça para trás num grito mudo, estático.

A cena escurece, clareia novamente e a mulher está no mesmo lugar. Yvette vem comunicar que o corpo de Queijinho será trazido para reconhecimento. A mãe que regateara o pagamento da fiança do filho é obrigada a negar que o conheça,

num movimento duro de cabeça, olhos fechados e sorriso forçado de dor. Queijinho vai ser enterrado como indigente.

Esta última seqüência, que vai da espera de Mãe Coragem pela volta de Yvette, passa pelo já famoso “grito mudo” e termina com a máscara de dor de Helene Weigel enquanto abana a cabeça negativamente, é um primoroso exemplo de contraste entre os tempos-ritmo interno e externo da personagem. Weigel se queda quase imóvel, e quando precisa se deslocar – até o corpo morto – o faz com peso, e a muito custo. Mas podemos adivinhar, pela crispação muscular da atriz, a velocidade de sua pulsação sangüínea, quase uma respiração ofegante, fruto da aceleração “fisiológica” do metabolismo da intérprete. A uma quase imobilidade física, petrificada numa máscara, corresponde um altíssimo grau de tensão interna, resultado provável de uma incrível aceleração de imagens mentais e emocionais conduzidas pela competente atriz.

Quando se tem a oportunidade de acompanhar a versão filmada do espetáculo, pode-se perceber que, além da manipulação dos tempos da cena, com acelerações, pausas e *ralentandos*, Brecht também joga com seus ritmos visuais. Além das projeções de imagens bélicas que remontam a guerras medievais, exibidas no início de cada cena com a respectiva leitura das rubricas, há um claro jogo de construção de perspectivas durante as cenas propriamente ditas. Por vezes, as personagens emolduram umas às outras, compondo massas e volumes – é o caso das diferentes disposições de Mãe Coragem e seus filhos em redor da carroça, elemento que, na condição de nômades, lhes serve de casa. Kattrin e o Capelão emolduram um de cada lado, imóveis, uma Mãe Coragem que se dedica a fazer embrulhos para disfarçar seu desespero, quando seu filho é preso. Há ainda um jogo constante de diálogos acontecendo “na frente” e “atrás” da carroça, como se fosse preciso levar “para trás” da carroça as relações perigosas, ilícitas, desconfortáveis, “por baixo dos panos” – é o lugar onde se

esconde a bebida alcoólica, onde o inimigo surpreende Kattrin, onde o Capitão da primeira cena distrai Mãe Coragem enquanto, na frente da carroça, seu filho é arregimentado para a guerra, contra sua vontade.

Termino esse breve comentário sobre o exemplo brechtiano lembrando, mais uma vez, que sua obra foi sempre tensionada pelo desejo libertário de uma sociedade revolucionada. O combate central entendido por Brecht, na visão de grande parte de seus estudiosos, foi a luta de classes. Mesmo que não se proceda a esta leitura como *leit motiv* de sua construção, ela é bastante atraente para se considerar, como faz Pasta Jr. (1998), que Brecht tratou de imprimir um “ritmo da luta de classes”, literalmente, à construção do seu drama, por meio da própria materialidade da frase, do andamento do verso, da construção do poema. Tal materialidade condiz, em última instância, com uma visão de mundo *operadora*, eu diria, construtora de uma obra. Não no sentido meramente pragmático, mas no sentido da integralidade, indissociável, entre *práxis*, projeto poético e reflexão social. “O poeta materialista deu o pulso da luta de classes à sua própria linguagem. Por isso, insistia que não se visse a luta de classes apenas como categoria política ou moral, mas como uma categoria poética” (PASTA JR., *op.cit.*, p.3). O ritmo que nasce e ao mesmo tempo molda sua obra não poderia deixar de ser, neste sentido, o ritmo sincopado e irregular do verso quebrado, da canção comentário, da cena-fragmento, que dão forma a um mundo cujo determinismo histórico já fora estilizado.

QUARTO CAPÍTULO

POLIFONIA, CONTRAPONTO – MEYERHOLD E UM TEATRO GROTESCO

4.1. “*Petit*” introdução

Neste capítulo será lançado um olhar sobre a prática de encenação e sobre a produção teórica e investigativa de Meyerhold, encenador russo do início do século XX. Pode-se ler a vida e obra de Meyerhold, a maneira como ele desenvolveu a sua metodologia de formação do ator, como uma história concisa do surgimento do Teatro Moderno. Por isso, o capítulo que se segue levantará os pontos de seu pensamento artístico que evidenciam a plena possibilidade de se pensar o ato teatral sob um viés musical.

Meyerhold é até hoje um dos mais articulados pensadores sobre o ritmo e a musicalidade nas artes cênicas. Sua abordagem predominantemente musical na maneira de organizar os espetáculos, com ou sem a presença de música na cena, fundou-se na prática de músico-instrumentista, no estudo de formas dramáticas convencionais, na pesquisa por linguagens corporais codificadas (como a pantomima e a dança), na encenação de dramas musicais e óperas, e finalmente na criação de um sistema de treinamento para atores baseado na integralidade corpo-pensamento-reação, a *Biomecânica*. Meyerhold só agora começa a ter sua obra teórica satisfatoriamente traduzida para nossa língua; sobre ele será lançado aqui, em recorte investigativo, um olhar permeado pelos conceitos de contraponto e polifonia, princípios fundantes de seu teatro *grotesco*.

4.2. Polifonia, contraponto

Considerando o espetáculo teatral como um fenômeno de imbricamento de todas as artes e linguagens, resultante de uma urdidura de signos – que vai derivar no conceito de um texto espetacular – pode-se raciocinar que ele é, por natureza, polifônico. Afinal, sua composição, isto é, sua forma de “pôr junto” implica (para além do que o termo *compor* sugere) não numa mera justaposição de técnicas e linguagens, mas na assimilação de múltiplas vozes e discursos, organizados em hierarquias que vão se alternando ao longo do espetáculo e articulados sob algum pensamento minimamente unificador. Lembra-nos Ernani Maletta, em sua tese de Doutorado intitulada *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas* (2005), que o discurso teatral não é um discurso apenas lingüístico, mas também gestual, plástico, musical: “São diversas as *instâncias discursivas* que existem simultânea e dialogicamente na cena teatral, o que nos permitirá demonstrar que o Teatro, além de intersemiótico e interdisciplinar, é polifônico” (MALETTA, *op.cit.*, p.44, grifo do autor). Este conceito de polifonia, apresentado em seu trabalho, amplia o conceito advindo da música, para toda forma de organização de signos tão múltiplos quanto equânimes em importância na construção da escritura cênica. Maletta ressalta que o conceito foi alçado, de princípio musical a princípio artístico em geral, pela análise literária de Bakhtin. Esse último, ao trabalhar a interpretação dos romances de Dostoievski sob a noção de dialogismo, sugere que, enquanto elemento constitutivo de qualquer discurso (e não apenas do diálogo bi-lateral), o dialogismo pode sugerir tanto uma voz dominante, que oculta todas as outras vozes subjacentes (como na obra de Tolstoi); como se caracterizar como polifônico (como na obra de Dostoievski), onde as personagens têm, cada uma, independência e importância similares na estrutura da obra

(BAKHTIN, 2002). Pautando-se nessa distinção, Maletta lança um enfático olhar sobre os exemplos históricos que comprovam (e ressaltam o fato) de que o teatro necessariamente lida, *a priori*, com elementos multi e interdisciplinares que emanam de outras linguagens, embora só contemporaneamente ele tenha se tornado autoconsciente disso (*op.cit.*, Anexo I).

A polifonia cênica é intrínseca ao teatro porque essa arte, mesmo na sua forma mais simples – ou pobre, se quisermos utilizar o termo de Grotowski –, incorpora simultaneamente múltiplos discursos e pontos de vista que, muitas vezes, **só se expressam implicitamente**. Assim, a corporeidade, a musicalidade e a plasticidade, por exemplo, podem estar *invisíveis*, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena. (*ibid.*, p.23, grifo do autor).

Não obstante esse viés de abordagem do teatro como uma arte essencialmente polifônica me parecer indiscutível, considerarei aqui, para efeito da análise da obra de Meyerhold, a polifonia como uma categoria específica, a que supõe uma organização da obra em contraponto, em operações de contraste. Vou considerar, portanto, o procedimento de composição em polifonia como um *descentramento*, uma opção consciente pela atribuição simultânea de significação, em mesmo nível de importância – portanto em nível **explícito** – aos diversos elementos da cena, a suas diversas vozes.

4.3. O contraponto como teoria e prática

O contraponto é um termo também de origem musical. Ele é, mais do que um procedimento, uma verdadeira arte, a “arte de combinar duas linhas musicais simultâneas”, segundo o Dicionário Grove (*op. cit.* p.218). Uma arte também no sentido de um delicado ofício, porque em termos melódicos a teoria contrapontística está longe de ser uma teoria simples. Na maioria das utilizações modernas em música, ele não se distingue da polifonia, significando literalmente sons múltiplos (*ibid.*). Seria a

resultante, portanto, de um procedimento de se acrescentar uma ou mais “vozes” ou linhas melódicas à(s) linha(s) preexistente(s), fazendo com isso uma contraposição rítmica e melódica entre elas. Assim se criam *texturas* sonoras, como tecidos de diferentes tramas.

Acontece que o contraponto, em música, é freqüentemente referenciado em oposição à harmonia. Isso porque, conforme foi discutido na Introdução, o contraponto seria a leitura “horizontal” da partitura, isto é, várias trajetórias de linhas melódicas individuais que se entrelaçam; e a harmonia uma leitura “vertical”, numa espécie de *harmonização*, compasso a compasso, das diversas “vozes” ou instrumentos, mesmo que dissonantes. Embora essa seja uma esquematização simplista do tema, com a qual não concordam muitos dos autores consultados, ela é corrente no ensino da música, por razões históricas e estéticas.

Tal é uma discussão que não vem ao caso, neste trabalho. Mas é importante observar que quando o termo foi apropriado para o estudo das artes cênicas, essa oposição parece ter persistido.

Porque frequentemente, quando uma construção dramática “em contraponto” é citada, ela é associada a algum tipo de “desorganização”, de “não-harmonia” que a narrativa pretenda apresentar. Atenção: falo de uma “desorganização” evidentemente intencional, não de uma falha estrutural na concepção da montagem. O contraponto refletiria, como *forma*, alguma ruptura – ideológica, de linguagem, de visão de mundo – que se pretenda fazer saltar de dentro da obra.

Anne Ubersfeld (2002) é uma das que interpreta o contraponto como um procedimento de crise, de interrupção ou de enfraquecimento na comunicação entre as personagens. O aparte, técnica clássica de se dirigir diretamente à platéia para tecer comentários de uma determinada personagem (que permanecem interditos às demais),

seria, segundo a autora, um caso de contraponto. Monólogos paralelos (que parecem ser o caso dos diálogos tchekhovianos), também contribuem para a criação de imagens concomitantes. Na escrita contemporânea, as cenas “em paralelo” são frequentes, quase sempre presentificando, identifica Ubersfeld, uma crise de consciência ou de relações. Ao final das contas, este apanhado de mensagens fará necessariamente algum sentido – mormente dos casos, apenas para o espectador. Pois é preciso, da mesma forma que com todo o trabalho sobre a fragmentação e a descontinuidade, que o resultado seja um conjunto coerente, uma estrutura com lógica interna, a cargo, mais do que nunca, da operação mental do receptor.

Não por acaso, o contraponto está bastante associado, como criador de contrastes, às técnicas épicas e que trabalham com colagem/montagem, como as que foram discutidas no capítulo anterior.

Já Pavis classifica o contraponto como uma operação espaço-temporal, onde os elementos, dispersos em atos / cenas ou locais diferentes, são confrontados e comparados na recepção do espectador.

O uso do contraponto exige do dramaturgo e do espectador a capacidade de compor “especialmente” e de agrupar, de acordo com o tema ou o lugar, elementos *a priori* sem relação; exige ainda a capacidade de considerar a encenação como orquestração muito precisa de vozes e instrumentos diversos (PAVIS, 1999, p.71).

É neste último sentido, o de orquestração de instrumentos (por vezes dissonantes) na encenação, que o termo mais me interessa, nesse trabalho. A composição em contraponto no drama é uma das que mais exigem rigor e consciência de ritmo e dinâmica por parte do dramaturgo e do encenador. Porque é preciso ter clareza de qual o sentido final que se pretende conseguir, ou pelo agrupamento de referências esparsas (em atos diferentes, em falas paralelas, em conflitos paralelos) ou pela contraposição imediata de imagens opostas (a imagem que contradiz o que é dito,

como em Brecht). Contrapor elementos implica, tanto em música, quanto no drama, ou mesmo nas artes visuais, em possuir um apurado senso de duração, de medida, de dinâmica e ritmo; há que se conseguir organizar, dentro de um mesmo sistema, um conjunto de signos por vezes díspares, para que resultem não num amálgama de significados superpostos, mas numa urdidura de significados justapostos.

O radicalismo desse conceito leva à noção de *composição paradoxal*, que Patrice Pavis chama à técnica dramaturgica que consiste em inverter a perspectiva da estrutura dramática; seria o caso, já citado aqui anteriormente⁸⁶, de inserir uma personagem cômica em plena situação trágica; de ressaltar a ironia do destino do herói trágico. Como procedimento estilístico, essa foi a técnica preferida de Meyerhold para desnudar a construção artística, realçar o “teatro de convenções” que ele pretendia fazer. Através da composição paradoxal entre as técnicas de atuação e o texto, entre elementos da cenografia (sol azul, céu laranja), entre um ritmo ou gestual de um indivíduo em contraste ao do grupo, Meyerhold construiu uma estética global de encenação que rompia com a rotina da percepção. Provavelmente embasado por seu sólido conhecimento teórico-musical, Meyerhold fez da técnica do contraponto um procedimento basilar na proposição do teatro *grotesco*, no qual a composição paradoxal é o método de encenação por excelência.

4.4. Meyerhold

Tal como Brecht, e não por acaso, Meyerhold era músico – pianista e, sobretudo, violinista. Dotado de grande cultura musical, era capaz de ler partituras, conduzir um ensaio ao piano e substituir o maestro de seu teatro, se necessário. Chegou

⁸⁶ Cf. p.141 desse trabalho.

a cogitar em seguir uma carreira de instrumentista – e, de certa forma, construiu sua carreira teatral no papel de um regente, orquestrador das verdadeiras sinfonias, musicais ou não, que seus espetáculos viriam a ser. Muitos outros pontos de contato unem os dois artistas revolucionários, como os propósitos similares na adaptação de textos clássicos; a idéia do “ator-tribuno”, responsável pela criação do “gesto-produtivo”; a resolução em “desmontar para mostrar” os mecanismos do teatro, na intenção de produzir efeitos de estranhamento não-psicologizante. Outrossim, nunca é demais lembrar que Brecht conheceu Meyerhold em 1932, em Moscou⁸⁷. Juan Antonio Hormigón acredita que o diretor alemão conheceu a fundo as propostas do realizador soviético, e credita o fato de Brecht nunca ter citado esta sua fonte provavelmente às delicadas condições políticas de sua época, que o impediriam de referenciar um “proscrito”, mesmo fora da então URSS (HORMIGÓN, *op. cit.*)⁸⁸.

A rigor, não me parece pertinente, neste momento, debruçarmo-nos sobre as similaridades nas carreiras e projetos dos dois artistas, mas sobre algo que leva o pensamento dos dois encenadores a se tangenciarem: a consciência da importância de ritmo e dinâmica na montagem teatral. Meyerhold, tal como Brecht, buscava realizar espetáculos que soassem para olhos e ouvidos do público como composições sinfônicas, onde o corpo dos atores, a fala, música, sons e ruídos, e os aspectos plásticos – desenhos, luzes, cores, figurino, etc. – obedecessem a leis musicais, num esquema rítmico determinado. Mais de uma vez, o artista russo comparou o ator a uma melodia, e o espetáculo à harmonia, que organiza as linhas melódicas. Com estes materiais tão diversos, ele compunha partituras precisas, onde cada elemento podia sintonizar-se ou contrapor-se aos outros. Sua encenação pretendia, portanto, resultar numa espécie de

⁸⁷ Cf. HORMIGÓN, Juan Antonio. La creación escénica meyerholdiana. In MEYERHOLD, 1992, p.37-111.

⁸⁸ A estética brechtiana foi abertamente censurada durante a maior parte do período de hegemonia stalinista; somente em 1956, por ocasião do XX Congresso da URSS, o Berliner Ensemble pode realizar sua primeira turnê soviética (HORMIGÓN, *op. cit.*, p.394).

partitura, executada dentro de parâmetros rigorosos de controle e precisão. Os atores se convertiam em intérpretes dessa partitura, servindo-se da palavra, do gesto e do jogo para sua execução. Dotados, através de treinamento contínuo, de extrema sensibilidade aos estímulos dinâmicos e espaciais, tinham desenvolvida grande capacidade para a improvisação.

É preciso ensinar aos atores a sentir o tempo em cena como o sentem os músicos. Um espetáculo organizado de modo musical não é um espetáculo no qual se faz música ou então se canta constantemente por trás da cena, é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, um espetáculo cujo tempo está organizado com rigor. (MEYERHOLD in CONRADO, 1969, p.196).

4.4.1. As fontes musicais de um teatro convencional

4.4.1.1. Aproximação e ruptura com o Teatro de Arte de Moscou

Além do interesse por música, as matrizes culturais de Meyerhold são deveras abrangentes. Após um início de carreira autodidata como ator, que incluiu a leitura de filósofos e literatos como Ibsen, Hauptman, Maeterlink, Nietzsche, Schopenhauer e Wagner; e com breve passagem pela Escola de Arte Dramática da Sociedade Filarmônica, Meyerhold foi convidado por Némirovitch-Dantchenko para fazer parte da primeira turma do Teatro de Arte de Moscou (TAM), inaugurado por este em parceria com Stanislavski. Entre 1898 e 1902, numa atividade febril, Meyerhold interpretou dezoito personagens – entre *papéis de gênero* e *papéis grotescos*, nenhum deles o papel principal. Talvez já possamos ver aí indícios dos caminhos opostos que começavam a se delinear entre o ensinamento de seus mestres e a insatisfação do aluno com o “teatro naturalista” que estes perseguiam, cisão que resultaria na pesquisa do “teatro de convenções” que mais tarde o (então) ex-aluno iria empreender. Esta cisão,

exposta com bastante clareza num texto de 1906, publicado por Meyerhold em 1913⁸⁹, já nos apresenta as bases do pensamento, digamos, musical e plástico com que o futuro encenador iria fundamentar seu teatro.

Neste artigo, a principal crítica de Meyerhold é a de que o teatro naturalista pretendido pelo TAM, sempre tão dedicado a se tornar cópia fiel – historicamente fiel – da realidade, não deixava espaços para a fantasia do espectador completar a obra, condição fundamental, em sua opinião, para uma obra artística verdadeira (MEYERHOLD, 1992). A um teatro que nada deixava à fantasia do espectador, negando-lhe não só a “capacidade de sonhar”, mas também “a capacidade de compreender as proposições inteligentes apresentadas no palco” (in CONRADO, p.17), Meyerhold contrapunha os raros momentos em que o TAM tinha sido capaz de criar um “teatro de atmosferas”, onde o poder do mistério não tinha sido de todo expulso da cena: nas primeiras montagens de textos de Tchékhev.

Para Meyerhold, o teatro de Tchékhev era lírico e prenhe de musicalidade, e o segredo desta atmosfera estaria escondido no ritmo de sua linguagem⁹⁰. Os grandes erros de Stanislavski, nas montagens tchekhovianas que Meyerhold tanto criticou (a primeira montagem de *O Jardim das Cerejeiras*⁹¹ e a segunda de *A Gaivota*), teriam sido: ter perdido o senso de proporção e ritmo entre as cenas, ter valorizado em excesso *motivos* secundários em detrimento do principal, e ter delineado com tal nitidez o contorno das personagens que, na ânsia de lhes apresentar numa “expressão exata, precisa, não admitia uma representação alusiva, voluntariamente imprecisa. Por isto, frequentemente, o ator representa[va] demasiado”

⁸⁹ MEYERHOLD. O teatro naturalista e o teatro de estados da alma. Tradução de Aldomar Conrado (CONRADO, 1969, p.15), ou ainda El teatro naturalista y el teatro de atmosfera. Tradução de J. Antonio Hormigón (*op. cit.* p.145).

⁹⁰ Uma intensa correspondência escrita e um afeto mútuo, frutos da concordância de pontos de vista, logo se estabeleceram entre os dois.

⁹¹ Esta peça já foi citada nesse trabalho como *O Cerejal*, já que foi sob esta tradução que se valeu a edição da qual foi retirado o trecho transcrito (cf. Segundo Capítulo, p.103).

(in CONRADO, p.16). É muito interessante notar que, em determinado trecho do artigo, Meyerhold fala da proporção entre as partes do espetáculo quase com as mesmas palavras com que Aristóteles o fez, em sua passagem da Poética já comentada neste trabalho⁹²: reiterando que o conjunto não pode ser perdido de vista em detrimento do detalhe – e o naturalismo de Stanislavski, convenhamos, fundamenta-se no detalhe. “Ao aprofundar a análise, quebrando a obra, o diretor perde de vista o conjunto; fascinado pelo polimento das cenas particularmente ‘características’, compromete o equilíbrio e a harmonia do todo” (in CONRADO, p. 17), comenta Meyerhold sobre a montagem em questão. “O tempo é precioso no palco”, continua (*ibid*). Há que ser, portanto, muito bem aproveitado. Então, quando uma intenção fugaz do autor é supervalorizada, ela termina por cansar o espectador, concentrado tempo demais sobre filigranas, que não conseguirá lançar a devida atenção sobre o que seria realmente importante.

Sob este ponto de vista, ele julga que uma cena do terceiro ato de *O Jardim das Cerejeiras*, em sua opinião magistralmente elaborada pelo autor em contraponto de temas, tem seu ponto nevrálgico ignorado pelo diretor na encenação do TAM, resultando débil na montagem.

Nesta cena, Meyerhold identifica a ocorrência de um motivo condutor metafórico: os pressentimentos da personagem Ranevskaia sobre a tempestade prestes a desabar (metáfora do cerejal que será vendido para o especulador emergente). Enquanto a dona da grande propriedade se inquieta e lamenta, ocorre à sua volta uma dança, onde pares de burgueses estúpidos rodopiam de forma entediante e aborrecida num baile onde “não há paixão, nem entusiasmo, nem graça, nem sequer lascívia” (in MEYERHOLD, p.150). O contraponto dessa cena reside no fato de que, aos suspiros de Ranevskaia, opõe-se o tropel do bailado monótono de personagens alienadas, que não percebem que

⁹² Cf. p.55-56.

pisam um chão que vai desmoronar. “Vossa comédia é abstrata como uma sinfonia de Tchaikóvski. E o diretor deve captá-la antes de tudo com a audição”, diz Meyerhold numa carta a Tchekhov de 1904, a respeito dessa peça:

No terceiro ato, sobre o fundo do banal “tropol” – este “tropol” é necessário saber ouvi-lo –, imperceptível, o Horror adentra. “O jardim das cerejeiras está vendido”. Dança-se. “Está vendido”. Dança-se. Assim até o fim. (MEYERHOLD, *op.cit.* p.132).

Meyerhold diz enxergar nesta composição um princípio de *sinfonia*, que compreende uma “imponente melodia fundamental” – os estados de ânimo da protagonista, variando do *pianíssimo* a explosões emocionais em *forte* – e um “acompanhamento em dissonância”, resultante da “charanga executada pela orquestra provinciana e o baile dos cadáveres viventes” (*ibid* p.51)⁹³.

A seguir, ocorre uma breve cena de prestidigitação, uma atração de feira em que a personagem que executa truques de mágica, por sugestão do autor, estará vestida, não por acaso, como as antigas marionetes. Acontece que a encenação de Stanislavski privilegia a breve ocorrência da prestidigitação, fazendo-a durar *toda uma cena* da peça, detalhada em seus truques e meneios; o espectador segue deliciado esse show de mágica e perde de vista o ponto principal, o motivo condutor de todo o terceiro ato – a perda da propriedade, desdenhada pelos que nela viveram.

Ainda segundo Meyerhold, o fascínio pelo detalhe realista leva o TAM a se perder também nas montagens de dramas históricos, como *Julio César*, no qual Stanislavski não teria percebido a “poética estrutura rítmica, com sua plástica luta entre duas forças opostas” (*ibi.*, p.146), preocupado que estava em tentar reproduzir, em perspectiva, as colinas de um campo de batalha. Stanislavski não teria chegado a

⁹³ Note-se que, pelos princípios expostos no início deste capítulo, ao que Meyerhold chama de “sinfonia” eu estou chamando de contraponto, característico da polifonia, já que são duas leituras simultâneas de dois pólos de sentimentos contrastantes.

perceber que obras como *Julio César* e *Antígona* “são, por sua musicalidade, pertencentes a um outro teatro”, que não o teatro naturalista (*ibid* p.146).

Nesse texto precoce de início de carreira, Meyerhold deixa pistas de que o teatro de convenções que ele vai tentar elaborar, em conformidade com suas matrizes estéticas, se apoiará na capacidade de ator, autor e encenador partilharem de um mesmo senso musical apurado. Isso exigiria a edificação de uma nova técnica, para um ator novo, projeto ao qual se dedicou por toda a sua vida, através da criação de estúdios e companhias teatrais.

(Os opostos que se atraem – uma breve digressão)

O relacionamento emblemático entre o discípulo e seu antigo mestre tem subsidiado um fértil campo de discussões na pesquisa historiográfica em artes cênicas. A tendência dos autores tem sido a de considerar que ambos partiam de pressupostos muito próximos sobre a poética teatral, mas que divergiam primordialmente na abordagem sobre o ator e nos propósitos da encenação. Não vou me estender sobre o assunto, que escapa ao recorte do meu objeto. Não pude deixar, entretanto, de me emocionar muitas vezes, durante a pesquisa para esse trabalho, com os relatos sobre as tentativas que ambos, Meyerhold e Stanislavski, fizeram, de se aproximarem artisticamente, ao longo de suas vidas; e do sentimento constante de reverência mútua que ambos, apesar das divergências públicas, revelavam na intimidade, segundo depoimentos de colaboradores próximos. Considero especialmente reconfortante saber que, na época mais difícil de sua vida, destituído de suas funções artística, perseguido e calado à força, e tendo seu teatro fechado, Meyerhold encontrou no outro um verdadeiro homem de teatro, solidariamente disposto a estender-lhe a mão e dar uma chance à sua

sobrevivência: a continuidade de sua existência artística. Pena, muita pena que a morte de Stanislavski tenha interrompido essa última tentativa de colaboração – e talvez até tenha, assim, apressado, de certa forma, o fim do próprio Meyerhold.

4.4.1.2. Outras fontes

Além dos ensinamentos dos mestres do TAM, muitas outras fontes alimentaram o encenador. Sua pesquisa em direção a um teatro não-naturalista levou-o a formular um projeto de teatro que tivesse o convencionalismo de suas formas por meta, e o trabalho plástico/rítmico dos atores por princípio, em oposição ao mergulho na memória afetiva dos seguidores de Stanislavski. Nada mais pertinente que ele fosse buscar, em formas convencionais e, por vezes, altamente codificadas de teatros do passado e de outras culturas, elementos que confirmariam seu senso de *teatralidade*. Seus interesses levaram-no a observar e estudar de perto a *Commedia dell'arte*, os teatros orientais, sobretudo o *kabuki* japonês e a Ópera de Pequim; o teatro do Século de Ouro espanhol e o teatro elisabetano, especialmente Shakespeare; o teatro de feira e o circo. O estudo de todas essas formas constava do currículo do Estúdio Meyerhold, de 1913 a 1917. Neste laboratório, da mesma forma que durante toda sua prática artística, Meyerhold edificou uma pedagogia para o ator a partir do estudo da pantomima, do movimento, da dança, da música e da declamação com bases métricas musicais.

Para esse teatro codificado, um novo ator se fazia imperativo, livre dos vícios de oralidade e metodologia de criação de personagens do TAM. Era preciso aperfeiçoar o corpo do ator, alçado à condição de signo principal na construção de uma partitura, que, como um intérprete-músico, ele fosse capaz de criar e seguir, ao invés de estar à mercê dos improvisos da intuição. Por isso sustenta Maria Thais Lima Santos em

sua Tese de Doutorado (2002), que o encenador Meyerhold não teve outro caminho a não ser tornar-se o pedagogo Meyerhold: professor, mas fundamentalmente criador de uma pedagogia que nascia da prática dos ensaios e das encenações, do treinamento contínuo sonhado para seus atores.

Essa pedagogia começara a se delinear ainda na frustrada tentativa de criar um Teatro-Estúdio com Stanislavski⁹⁴, reeditado em sua própria casa posteriormente, entre 1908/1909⁹⁵. A escolha dos conteúdos didáticos foi, para Maria Thais Santos, decorrência das exigências de seu momento:

No teatro russo do início do século XX preponderava [...] a palavra. A necessidade de encontrar novos meios para o ator obrigou Meyerhold a buscar fora da história cultural e teatral russa os precedentes técnicos que caracterizavam o movimento para o palco; a ausência de paradigmas claros na representação transformou outras formas artísticas, como a dança, nos modelos a que recorria para reconhecer os princípios convencionais que idealizava. (SANTOS, *op. cit.*, p.99)

Em 1905/1906, grande inquietação cultural tomava conta da Rússia, com as visitas de, entre outros, Isadora Duncan e Max Reinhardt. Duncan e Jacques Émile-Dalcroze, fundador da disciplina Eurytmia, serão influências marcantes em seu início de carreira, assim como Loïe Fuller, a dançarina que esculpia o espaço com a luz, com o figurino e com seu próprio movimento. Para a futura teorização de um teatro “grotesco”, contribuiriam seus interesses por Carlo Gozzi e E.T.A. Hoffman, em cuja obra Meyerhold intuía um mundo penetrado pela música e pelos sons, por conter “elementos próximos do mundo sobrenatural” (*ibid.*, p.77). Poetas simbolistas russos,

⁹⁴ Um anexo ao Teatro de Arte de Moscou, com fins experimentais, dirigido por Meyerhold entre 1904/1905, a convite do sempre atento e revolucionário Stanislavski. O estúdio fechou sem chegar a estrear nenhum espetáculo. Para os que assistiram, entretanto, aos ensaios de *A morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, montagem simbolista que inauguraria o Estúdio, esse foi um dos períodos mais profícuos para a história do teatro na Rússia. Cf SANTOS, 2002.

⁹⁵ Nessa segunda tentativa de criar um Teatro-Estúdio, agora sob sua completa orientação, Meyerhold dava em seu próprio apartamento um curso de apenas duas classes: *Movimento Plástico*, orientado por ele, e *Coral e Declamação Musical do Drama*, ministrado pelo jovem compositor M. F. Gniéssin, um colaborador constante e determinante em sua carreira.

como Briussov, jovens pintores e cenógrafos interessados em questionar a aplicação fidedigna dos cenários naturalistas – naquilo que acabaria consistindo na *revolta das maquetes*⁹⁶ – eram seus interlocutores diretos. A leitura de *O Palco do Futuro*, do encenador alemão Georg Fuchs, representou uma enorme influência para a formulação de seu teatro. Entre outras idéias que rompiam com a ilusão naturalista, Fuchs preconizava que o teatro origina-se da dança, e que o princípio da expressão do ator é o ritmo. “Este é um aspecto fundamental para o teatro meyerholdiano, pois o modelo musical [...] foi uma das bases da composição teatral. [...] Ao espelhar-se na radicalidade teórica de G. Fuchs, Meyerhold se instrumentalizou para o exercício radical da prática artística”, acredita Santos (*ibid.*, p.21).

Evidentemente, Richard Wagner e Adolphe Appia foram outros dois pilares de sustentação para as formulações estéticas de Meyerhold.

A noção de “obra de arte integrada”, de Richard Wagner⁹⁷ (expressão frequentemente traduzida como “obra de arte total”), que uniria a música, as artes plásticas, a dança, a pantomima e a poesia em torno de uma ação dramática, impregnou e contribuiu, pelo que propiciou de questionamento e reflexão, para o nascimento da encenação moderna, na medida em que o desenvolvimento dessa arte da encenação aprofundou a unidade do espetáculo, pressupondo uma relação de interdependência entre todos os seus componentes. “Nenhum grande homem do teatro do século XX escapou do confronto com as teorias de Wagner”, diz Denis Bablet⁹⁸. O compositor

⁹⁶ A *revolta das maquetes* pretendia o fim do ilusionismo dos cenários naturalistas. Ignorando os desenhos e maquetes que visavam reproduzir realisticamente os ambientes interiores e exteriores, trabalhando agora com telões pintados, os artistas simbolistas desejavam criar novas formas de utilização do espaço. “Virando e revirando uma maquete em nossas mãos, virávamos e revirávamos o próprio teatro moderno”, diz Meyerhold, “Historia y técnica em el teatro – Teatro-Estudio”. In MEYERHOLD, org. J. A. Hormigón, p.139 (tradução minha). Evidentemente, um movimento já impregnado das idéias de Adolphe Appia.

⁹⁷ *Gesamtkunstwerk* no original.

⁹⁸ BABLET, “Appia y el spacio teatral – De la Rebelión a la Utopia”, in **Adolphe Appia – 1862-1928 – Actor-Espacio-Luz** (1984, p.12).

alemão escreveu e encenou diversos dramas musicais⁹⁹, forma que considerava a obra de arte suprema, capaz de realizar esta fusão entre todas as artes. Nessa concepção de “obra de arte integrada”, o compositor Wagner e o poeta Wagner se alternavam na condução do processo criador, sem que essa polaridade chegasse a configurar uma contradição: no projeto wagneriano, do qual Meyerhold se imbuíu, só um artista seria capaz de levar a cabo essa integração entre as linguagens: aquele que fosse equanimemente interessado em literatura e música. De Wagner, Meyerhold encenou *Tristão e Isolda* em 1910, que pode ser considerado um espetáculo exemplar de sua própria concepção de drama musical. Esta montagem foi pretexto para uma longa digressão teórica do encenador¹⁰⁰, e base para seus posteriores experimentos artísticos. Sobre este artigo voltaremos a falar oportunamente.

4.4.1.3. O corpo que molda o espaço é moldado pelo ritmo – Appia e Dalcroze

Entre os intérpretes da proposta wagneriana, o suíço Adolphe Appia se destaca; apesar de conhecedor dos escritos de Wagner, é no livro *A Música e a Encenação*, escrito por Appia em 1899, que Meyerhold fundamenta sua perspectiva do compositor alemão, para quem a música liderava todos os outros elementos e os agruparia segundo as necessidades da ação dramática. Dessa forma Meyerhold encontra aporte teórico para seu projeto de encenação, no qual a música já surgia como um “modelo máximo de produção artística, por ser capaz de revelar o mundo da alma em toda sua plenitude” (SANTOS, *op.cit.* p.36).

Se Wagner acreditava numa integração das artes como meio de alcançar uma unidade dramática, Appia questionava-se sobre o caráter dessa união, procurando

⁹⁹ Assim chamado em oposição à ópera tradicional de seu tempo, da qual era crítico.

¹⁰⁰ “Tristão e Isolda, de Wagner”. In CONRADO, *op.cit.*

definir os princípios elementares e as possíveis leis da arte da encenação. E, desde seus primeiros textos teóricos, fundamentados no pensamento e nas encenações de Wagner que ele presenciara em Bayreuth entre 1886 e 1890, Appia iria tomar como base de toda a encenação a trajetória temporal e afetiva da música. Para ele, a música conteria potencialmente em sua expressividade e ritmo toda a encenação, inclusive no que diria respeito à iluminação e aos cenários, e por isso deveria ser estudada minuciosamente, compasso por compasso, num trabalho exaustivo, como o que realizou para *O anel dos Nibelungos* (DIAS, *op.cit.*). Em suas palavras, “a música comanda todos os elementos e os agrupa segundo as necessidades da expressão dramática” (APPIA, 1979, p.15).

Appia acredita que, dentre todas as artes, apenas a música encontra-se estreitamente ligada à “nossa vida afetiva, exprimindo-se sem outro controle que o dos sentimentos” (Appia, s.d.: 75). O tempo da música é, por isso, o tempo de nossa experiência interior, o que para ele justifica a duração musical ser a referência que ordena todo movimento da encenação. (DIAS, *op. cit.*, p.34)

A duração musical, sendo essencialmente diferente da duração cotidiana, também vai exigir cenários e interpretação por parte do ator que divergem da concepção realista ou naturalista. Transfigurado por esta vida interna que nada tem a ver com o comportamento do dia-a-dia, o ator deverá renunciar aos gestos cotidianos e movimentar-se segundo lhe impõem a duração e a dinâmica musicais. Obviamente, tal *partitura de ator* (o termo ainda não é usado por Appia, mas me parece caber em sua concepção como uma luva) elimina qualquer caráter fortuito e improvisado da interpretação, que será rigorosamente baseada na construção do movimento aliado à partitura musical. O cenário, por sua vez, deve servir à plasticidade do movimento do ator, não tendo por preocupação ilustrar os ambientes. Seus cenários são concebidos sempre pensando nesta plasticidade: são rampas, escadas, platôs, superfícies, “cenários rítmicos” que valorizam o movimento e esforço do corpo humano, resistindo a ele. A luz, longe de sua antiga função de valorizar telões pintados, esculpe, modela, reforça a

tridimensionalidade do espaço, cria movimento e ritmo em conformidade com o corpo do ator. Penso que, embora entenda a princípio que a música organize o drama, e dessa forma em nenhum momento seria possível existir um *drama sem música*, Appia é dos primeiros a ampliar o conceito de ritmo, dinâmica e musicalidade para o conjunto da encenação, na medida em que esses conceitos passam a dominar os aspectos visuais, a movimentação e até a fala. Pensando num drama com música, Appia, mesmo sem o perceber, induz as novas gerações a pensar musicalidade do drama, inclusive daquele que não contém música em si.

Uma última palavra sobre as principais matrizes de Meyerhold é necessária ainda, a respeito do educador musical suíço Èmile Jacques-Dalcroze, originalmente compositor de canções populares de sucesso. Seu método pedagógico, a Ginástica Rítmica, não será descrito aqui em pormenores, porquanto nos interessará bem mais conhecer seus desdobramentos e críticas na visão de outros encenadores. Mas é preciso pelo menos uma contextualização dos fundamentos de sua pedagogia, para que possamos percebê-la em conformidade com as idéias de Appia, a quem conheceu e de quem se tornou colaborador; de Wagner, com quem polemizou; e de Meyerhold, a quem influenciou enormemente em suas primeiras montagens. Nos próximos capítulos, serão levantados pontos que o ligam ainda ao coreógrafo Rudolf Laban, mais um expoente dessa genealogia de idéias que revolucionariam o teatro e a dança do século XX.

Dalcroze criou a Ginástica Rítmica a partir da observação do processo de aprendizado musical de sua época, que levava os alunos a repetirem mecanicamente os exercícios, sem um efetivo desenvolvimento de sua sensibilidade e imaginação auditivas. O músico percebeu que, para facilitar os exercícios de solfejo, os alunos podiam lançar mão de acompanhá-los com movimentos do corpo, meneios de cabeça ou

batidas de pés no chão, seguindo a dinâmica musical, pontuando os acentos: dessa observação nasceu a idéia de uma ginástica corporal vinculada à música. Os exercícios envolviam progressivamente o corpo dos alunos: passavam a incluir deslocamentos, flexibilização de partes do corpo, gestos, equilíbrio e canto, associado a movimentos complementares ou contraditórios com a respiração. Sempre com o objetivo de desenvolver o que mais tarde ele chamaria de “ouvido interior”: uma conexão estreita, cada vez mais imediata, entre sons e pensamento; conexão intermediada pelo corpo, que se tornaria assim o instrumento a serviço dos sentimentos.

A Ginástica Rítmica pressupunha **sincronismo** entre a música tocada e os movimentos executados. O aluno acompanharia a música, frequentemente improvisada ao piano (para não permitir mecanização da percepção), tentando formar com esta uma unidade indissolúvel. Mais tarde, Dalcroze criaria a disciplina “Movimento Plástico”, para alunos que já tivessem desenvolvido a prontidão do corpo e a reação imediata através da Ginástica Rítmica. Neste último, esperava-se uma relação de **não sincronismo** entre os movimentos corporais e a música, podendo haver efeitos de contraponto na representação rítmica ou sonora ou ainda omissão de elementos musicais expressos fisicamente. No “Movimento Plástico” seria possível também desenvolver a expressão corporal sem o auxílio da música. Ambas as disciplinas foram concebidas como duas etapas de um mesmo trabalho denominado Euritímia¹⁰¹, do inglês *Eurythmics* (DIAS, *op. cit.*).

Os exercícios eram fomentados para formar o ouvido e a sensibilidade do intérprete: eram trabalhadas, dentre outras, as noções de fraseado musical, anacruse, *crescendo* e *decrescendo*. Estes exercícios, crescentes em complexidade, buscavam codificar plasticamente o corpo, no sentido de transformá-lo em um canal de expressão

¹⁰¹ Originário do grego *eu* = bom, harmonioso + *rhythmos* = ritmo.

visual da própria música, que, a exemplo de Wagner e Appia, Dalcroze também considerava uma arte maior. Porém, muito mais do que uma execução musical precisa, o que movia o pedagogo era a sensibilização e a disponibilidade do *físico* e do *espírito* do intérprete. Um corpo formado em sua Eúritmia chegaria a uma harmonia não somente muscular, mas em todo seu aparelho expressivo, incluindo o sistema nervoso e a imaginação. “Liberado de seus automatismos, o homem poderia chegar a expressar sua *música pessoal*”, sintetiza Bonfitto (2002, p.13, grifo do autor).

Para Dalcroze, trabalhar contra ou a favor do ritmo era condição necessária para essa harmonização corpo/pensamento/sentimento, a que chamava *espírito*. O ritmo, encarado não somente como repetição e alternância, mas como correspondência entre ordem e movimento, chegava assim a uma noção “quase metafísica, espiritualizando o que é corporal, encarnando o que é espiritual”, no dizer de seu colaborador Wolf Dorhn, que criou para Dalcroze um centro de pesquisas de sua arte¹⁰².

A consciência do ritmo é também a faculdade de captar as relações entre os movimentos físicos e os intelectuais, e de sentir as modificações que imprimem nesses movimentos os impulsos da emoção e do pensamento (DALCROZE, in BONFITTO, *op. cit.*, p.11).

A colaboração Appia-Dalcroze foi instantânea, a partir do momento em que se conheceram. Appia seria o primeiro a pressentir o que a rítmica poderia trazer ao teatro. Uma correspondência assídua entre os dois e o intercâmbio de artigos publicados nos livros de ambos atestam que encontraram estreita consonância nas noções de plasticidade e musicalidade do corpo do intérprete. Na forma como interpretaram os princípios wagnerianos, tornaram-se de capital importância os aspectos do ritmo e da consciência rítmica e espacial do ator no projeto artístico de ambos. Durante essa

¹⁰² O Instituto alemão de Hellerau. Citado por ASLAN, *op. cit.* p. 42.

pesquisa em comum, que ocupou um período de 20 anos, chegaram a realizar montagens juntos, dos quais a mais famosa foi um *Orfeu e Eurídice*, de Glück, em 1912/1913. Uma boa apreciação da relação entre Appia e Dalcroze pode ser observada no sólido trabalho de Ana Dias, intitulado *A Musicalidade do Ator em Ação: a Experiência do Tempo-Ritmo* (2000), que já foi comentado no Primeiro Capítulo dessa tese.

4.4.2. Tirar o acaso da arte

A lembrança destes pedagogos e teóricos que, de certa forma, embasaram o nascimento da moderna era da encenação teatral fez-se necessária para entendermos as premissas que cimentaram a trajetória dos artistas revolucionários russos do início do século XX, dentre eles Meyerhold e Stanislavski. É importante compreendermos que, à parte suas divergências metodológicas, estes encenadores erigiram os pilares de suas estéticas a partir do mesmo “caldo” que borbulhava em toda a Europa, que chegava a alcançar o leste europeu, pelo menos no tocante à *intelligentzia* russa: por um lado, uma corrente estética que nascera nos países de cultura alemã ainda no século XIX, partindo de Schopenhauer e envolvendo Nietzsche e Wagner, que iria encontrar ressonância no campo teatral com Appia e Fuchs. Nesta corrente, a música se torna matriz das artes do tempo e do espaço, e o espírito dionisíaco é a expressão da subjetividade por excelência. Por outro lado, um modelo de pensamento que revalorizava o corpo humano, conferindo-lhe a “dignidade” de um signo produtor de sentido, veículo mais essencial da conexão entre sentimento interior–movimento

exterior. Esse modelo foi gradativamente erigido em função das pesquisas de Isadora Duncan, Rudolf Laban, François Delsarte e Dalcroze, entre outros¹⁰³.

Ao conferir aos poucos o *status* de autonomia significativa a cada um dos componentes do espetáculo – corpo, materiais, som, luz, cenário – o pensamento que se origina vai formatando uma acepção de teatro que pretende banir da arte cênica qualquer valor acidental, fortuito, da obra. A palavra que vai começar a ecoar em todas as bocas é **rigor**: de Stanislavski a Artaud (que preconizava “rigor científico” na pesquisa até mesmo dos estados anímicos do ator), Grotowski, Peter Brook e tantos outros, todos tentam expulsar o acaso da arte. Em última instância, é à procura das leis do teatro, a criá-las ou reconhecê-las, que todos se dedicam.

Meyerhold é motivado pela vontade de criar uma ciência do teatro, capaz de pôr fim ao diletantismo. Dedicava a esse projeto toda a sua vida, e elege o *ritmo* como ferramenta de precisão, de controle, de criação e da organização da montagem. Precisamente porque pode ser racionalmente observado – mas também porque, como seria próprio da linguagem artística, o ritmo é capaz de tocar em acesso direto as fibras do novelo do coração.

Sua trajetória artística urde, a partir dos pressupostos musicais de rigor e ritmo, sua intenção de lutar contra o naturalismo na arte, tanto contra uma suposta *naturalidade* na arte. De acordo com os diferentes estágios da carreira de Meyerhold, esse rigor, esse artificialismo propositado, vão se manifestar de diferentes formas, que não se excluem, muito pelo contrário – são facetas variadas do mesmo projeto artístico: a criação dos estúdios, ateliês, escolas e laboratórios, onde aos poucos é moldada uma metodologia para atores que respondam aos anseios de seus propósitos de encenação; a criação da Biomecânica, uma disciplina formativa desse ator, que lhe aguçaria a

¹⁰³ O surgimento desses modelos de relacionamento do corpo no teatro e na dança foram mais bem analisados por mim em minha Dissertação de Mestrado. Cf. OLIVEIRA, 2000.

sensibilidade rítmica e plástica, portanto o domínio sobre o tempo e o espaço; o trabalho com os dramas musicais no Teatro Imperial, onde percebeu a necessidade de subordinação da encenação ao tempo musical; as experiências “paralelas” com teatro de variedades, cabarés e teatro de feira; as fases simbolista e construtivista, onde o diálogo com outros artistas da cena – músicos, poetas, pintores e cenógrafos – lhe permitiu antever o papel que teria que caber ao mais “novo” profissional da área: o encenador moderno, construtor da teia-mestra resultante do entrelaçamento de diferentes partituras. E ainda o engajamento na causa soviética, mesmo que não pelas vias que desejavam os burocratas da administração cultural pós-revolução, que preferiram execrá-lo, tachando de *formalismo* o que era uma desesperada busca por uma nova teatralidade.

4.4.3. A música como rigor

Em torno de música, capaz de dar uma estrutura sólida ao jogo do ator, modelos de composição cênica ao encenador, e mesmo modelos de transcrição do espetáculo, em torno da música se estabelece a raiva de Meyerhold pelo fortuito e o amadorismo no teatro. Em sua busca de uma “sinfonia teatral”, há uma vontade de rigor, de matematização, de auto-limitação. Magia nos anos 10, co-construção no início dos anos 20, a música permanece um quadro restritivo tanto para o encenador quanto para o autor. Esta auto-limitação no jogo, da encenação do tempo, dada pelo fundo musical em *O Professor Bubus*, pode se desdobrar em *O Inspetor Geral* em auto-limitação no espaço (um pequeno praticável). Apesar deste princípio fundamental de não-liberdade, ou antes graças a ele, lutando contra a resistência do obstáculo, podem desabrochar a imaginação do encenador, a dos atores. (PICON-VALLIN, 1989, p. 44).

Depois de seu período no TAM, Meyerhold produz as primeiras experimentações teatrais, sobretudo a partir de peças simbolistas. Isso representa a primeira fase de seu trabalho, quando criou o termo “Teatro de Convenção Consciente”. O simbolismo foi uma etapa que lhe serviu como um dos meios para fugir ao naturalismo stanislavskiano. Os poemas simbolistas permitiam a exploração de “zonas de sombra”, delineadas em *A Morte de Tintagiles*, por exemplo, através de poses estáticas, de agrupamentos que lembravam afrescos, muitas pausas e uma dicção

plástica e desapaixonada, que mais “sugeriam” do que “mostravam”. Nesse primeiro “ciclo de pesquisas de novas formas cênicas”, como chama Picon-Vallin (2006, p.12) o princípio diretor da atuação se torna plástico, em substituição ao psicologismo, trabalhando ênfases visuais ao invés de ênfases lógicas. É o princípio de um “teatro imóvel” que se apóia nos tempos de pausas. Diametralmente opostas às pausas do Teatro de Arte, essas não são reticências justificadas do diálogo verbal: são momentos em que se conclui o movimento, onde o diálogo é suspenso por um instante, para que, numa pose congelada, se apresente, concentrada, a alma da personagem naquele momento. Dessa forma surge um espetáculo muito marcado, com uma partitura plástica precisa: silêncio = tempo de deslocamento, palavras = suspensão do movimento.

Essa partitura plástica é acompanhada por uma igualmente precisa partitura vocal e musical. Também nesse caso, a dicção demandada é serena, fria, sem vibrações nem modulações, sem entonações principalmente de ordem psicológica, destituído de toda trivialidade. Também assim deslocava-se o centro da cena, já que a palavra perdia sua primazia de base da ação cênica para integrar-se ao conjunto plástico geral. O compositor Ilia Sats, por sua vez, usa sonoridades até então pouco habituais para uma orquestra sinfônica, como foles, gongos e cornes, para produzir efeitos sonoros estranhos, que não se prestam a compor nem pano de fundo nem ilustração, e tampouco estão ligados a emoções pontuais das personagens. Compõem o que chamaríamos de cenário sonoro – sugerindo ambientes (*sugerindo*, ao invés de explicitá-los) à imaginação da platéia. A música de Sats é, na opinião da autora Picon-Vallin, uma das primeiras experiências radicais com a música de teatro (*id.*, 2006, p.15).

A encenação, que nunca chegou a ser exibida, serviu pra fazer Meyerhold perceber com quais problemas teria que lidar a partir de então, se quisesse

perseverar em seu projeto de um teatro altamente convencional. O maior problema seria, por certo, a formação de um ator capaz de tanta precisão na adequação à partitura da encenação quanto de solidez em suas habilidades físico-musicais. Ele demanda:

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. Deve-se habituar os atores à música desde a escola. Todos eles gostam quando se utiliza uma música ‘para a atmosfera’, mas são raros os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo no espetáculo. O trabalho do ator é, para usar uma imagem, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é o seu melhor aliado. Ela pode nem ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Eu sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e realizado sem música. Sem ela e com ela: porque o espetáculo, seus ritmos serão organizados segundo suas leis e cada intérprete a portará em si. (“Meyerhold fala” in CONRADO, *op.cit.* p.197).

Vimos como esses preceitos viraram disciplinas em seus estúdios, e foi em busca das formas de arte codificadas transculturais que ele se orientou no direcionamento dessa pedagogia, da qual resultou a Biomecânica. Foi a partir da experiência frustrada dessa montagem que Meyerhold percebeu as dificuldades experimentadas pelos atores em lidar com um acompanhamento musical, em manter o ritmo e as entonações previstas. E, em consequência, passou a refletir, em seus artigos e montagens, sobre a possibilidade de integrar o trabalho dos atores numa partitura. Isso o leva, por exemplo, a uma longa colaboração com o compositor M. Gniéssin, que administrará a seus atores a teoria e a prática da “Leitura Musical do Drama”, em diversos de seus ateliês¹⁰⁴.

Outro princípio que começa a ser gerado nas montagens simbolistas, das quais *A Morte de Tintagiles* é um exemplo, é o da *composição paradoxal*. Segundo esse princípio, os desenhos dos movimentos, a tessitura das palavras, a disposição dos grupos podem revelar, ao espectador que souber lê-los, algo diferente do que dizem as palavras – principalmente, por vezes, o contrário do que elas dizem. Ao invés de termos,

¹⁰⁴ Uma extensa análise das disciplinas ministradas nos estúdios e ateliês criados por Meyerhold pode ser encontrada em Santos, 2002.

assim, duas séries – a verbal e a plástica – que se complementam, temos duas séries que se desenvolvem paralelamente, o que leva o espectador a perceber inclusive quando uma contradiz a outra. O gesto plástico permite-lhe entrever significados e verdades ocultas por trás das palavras, no qual verdadeiramente se instaura a verdade das relações. É o momento almejado por tantos encenadores, em que, enfim, o sentimento interior e o gesto exterior se fundem, não pela concordância, mas pelo contraponto. E dessa forma permitem aflorar o diálogo interior que o naturalismo tanto almejava, mas que se contentara em externar, não em revelar. Esse “trágico com um sorriso nos lábios” traz, em si, em sua estrutura contrastada, o germe do grotesco.

4.4.4. *Tristão e Isolda* – o drama musical

Em 1908, Meyerhold seria convidado a se tornar diretor de dois teatros imperiais, em São Petersburgo: o Aleksandrinski, onde se encenavam dramas, e o Marinski, onde se costumavam encenar óperas. Lá, pela primeira vez, teve oportunidade de encenar um drama musical – termo que, à maneira de Wagner, preferia ao uso da palavra ópera.

Neste momento, os textos de Appia, Wagner e Fuchs, mais do que nunca, serviram como aporte teórico para as encenações de *Tristão e Isolda*, de Wagner, e *Orfeu*, de Glück. O primeiro, especificamente, pode ser considerado um modelo exemplar de sua concepção de drama musical, uma encenação-chave para a compreensão mesmo de toda a sua obra, e lhe rendeu um longo artigo teórico, publicado em 1913, na coletânea *Sobre o Teatro* (“Tristão e Isolda, de Wagner” in CONRADO, 1969).

Neste artigo, Meyerhold se interroga por que o artista de ópera tenta naturalizar seus gestos e movimentos, tentando aproximá-los de uma suposta realidade, ao invés de submetê-los, como seria de se esperar, à precisão matemática do tempo musical, seguindo as tônicas da partitura. A resposta, ele acredita, é que a movimentação plástica dos atores toma por ponto de partida o libreto, não a partitura. Mas esta “naturalização” da cena é, para ele, intolerável: se a ópera é uma forma tão codificada, erigida a partir de uma convenção basal – as pessoas expressam-se cantando – tal representação “natural” se torna insustentável. “O fundamento da arte é aviltado”, ele diz (*ibid* p.64). Portanto, se o drama musical desejaria viver, não poderia passar ao largo da esfera musical na sua composição plástica, no modo de enunciação das palavras, na composição de uma partitura rítmica também para os deslocamentos, ações e gestos (vocais e físicos) elaborados no palco.

Mas essa musicalidade que rege a cena não é fruto apenas da codificação necessária a um espetáculo que se processa sobre um fundo musical: ela é necessária porque o “mundo misterioso dos nossos sentimentos, pois o mundo de nossa alma, não pode se manifestar senão através da música” (*ibid*, p.65). Imbuído das idéias de Wagner e Appia, Meyerhold vai corroborar a intenção de perpetrar o mistério da encenação pela música, pelo mundo afetivo da música. Lembrando mais uma vez do lirismo de seu amigo Tchékhov que lhe dizia desejar no palco “uma vida, não tal qual é nem tal como deveria ser, mas como aparece nos sonhos” (*ibid*. p.66), Meyerhold ratifica sua crença numa cena não-naturalista, onde o tempo, agora ditado pela música, seja o do sonho, não o do cotidiano.

A música, que determina a duração de tudo que se cumpre no palco, exige um ritmo que nada tem de comum com o cotidiano. A vida da música não é uma vida da realidade diária. [...] A essência do ritmo cênico é antípoda do cotidiano. (*ibid.*, p. 65-66).

Por conseguinte, a figura cênica do ator será uma *invenção* artística, não uma transposição do real.

Duas decorrências desse pensamento podem ser percebidas nesse artigo e irão impregnar a trajetória de Meyerhold, reverberando em futuras gerações de realizadores no teatro, até mesmo em nossos dias. A primeira, a consciência de que o tempo da cena, tanto mais teatral porque artificial, é antípoda do cotidiano. Eugenio Barba, quem até hoje definiu com mais felicidade, a meu ver, esse conceito de tempo artificial, chama a isso o *tempo extracotidiano*, um tempo conseguido pelo ator em treinamento contínuo de alargamento de sua sensibilidade espacial e rítmica, que expressa, por si só, uma situação de representação, antes mesmo que algum discurso seja enunciado – o estado de pré-expressividade (BARBA, 1995).

Outra consequência percebida por Meyerhold é que o caminho lógico que permitiria ao ator atingir o máximo de possibilidades de um corpo expressivo e flexível, capaz de otimizar a escuta interna e a movimentação na esfera rítmica, seria naturalmente a dança. “A ação visível e compreensível empreendida pelo ator é uma ação coreográfica”, ele diz no mesmo artigo, “pois a dança é para ele [o ator] o mesmo que a música é para o sentimento: uma forma criada artificialmente, sem o auxílio do conhecimento” (*ibid* p.66). Porque, embora seja a maior de todas as artes, enquanto não for representada por um ator, a música “cria somente uma imagem ilusória do tempo. Uma vez representada, ela domina o espaço” (*ibid* p.67). É através, portanto, do corpo do ator, mais do que em suas palavras, que ela pode tornar-se uma arte do espaço. Daí surgirá posteriormente a expressão “desenho de movimentos”.

Baseando-se nesses princípios Meyerhold constrói uma encenação para a obra de Wagner em que os *tempi*, as modulações tônicas da partitura regem o jogo de cena. Os grupos, ou unidades esculturais, formadas pelos atores, animam-se

musicalmente, passando da imobilidade a movimentos súbitos, e mesmo à corrida (PICON-VALLIN, 2004), sempre baseados num princípio de economia, com movimentos e enunciado das palavras claro, concentrado, preciso, em diálogo com a orquestra.

Neste período, Meyerhold ainda persegue a absoluta sincronização dos atores com a música. Uma absoluta concordância rítmica, sem que todavia o jogo do ator ilustre a música, mas antes a revele, a complete, preencha-lhe as lacunas. Neste ponto, ele parece aproximar-se bastante dos propósitos da Ginástica Rítmica de Dalcroze, em sua primeira fase: formar uma escuta interna baseada na concordância entre movimento e som, entre pensamento e som, graças à extrema flexibilidade e sensibilidade corporais. Efetivamente, a Rítmica é usada no treinamento do ator.

Entretanto, muito cedo Meyerhold passa a recusar a concordância simétrica entre a música e o gestual. Recusa qualquer submissão estreita do movimento à música, o que possa ser considerado mera repetição do sonoro no visual, segundo Picón-Vallin (*ibid.*). Em seus espetáculos seguintes, Meyerhold toma os princípios trabalhados no drama musical e vai além deles, alargando a noção de musicalidade do ator e da cena para além dos limites da música em cena.

Há dias assisti aos ensaios de um grande diretor que em minha presença ajustava vários compassos de *Noite de Maio*, de Rimski-Korsakof. Pela forma que ouvi a partitura compreendi que ele lidava com a feitura musical de uma forma muito primitiva. Se durante cinco compassos um instrumento faz constantemente “bum-bum-bum”, ele busca entre as personagens a um gordo que assinale o movimento desse “bum-bum-bum”. Sobre esse fundo de “bum-bum-bum” a flauta rompe a rir de forma *coquette*, e já vai o diretor buscar uma personagem que se encaixe com esta risada da flauta. É uma forma muito primitiva de revelar a feitura musical. (MEYERHOLD, 1992, p.254).

Já nas classes de Técnica dos Movimentos Cênicos, que ministra de 1913 a 1917 em seu Estúdio, ele procura precisar as relações entre música e movimento, não

mais apenas como uma reflexão sobre o ator de ópera. Dessa época datam estudos muito diversos, como, por exemplo, sobre pantomima, *Commedia dell'arte*, Isadora Duncan, Loïe Fuller, Dalcroze, o circo, o teatro de variedades, o teatro oriental. O plano de estudo prevê os seguintes itens:

O papel da música como de um fluxo que acompanha os movimentos do ator no palco e os momentos estáticos do seu jogo. Os planos da música e do movimento do ator podem não coincidir, mas, chamados à vida simultaneamente, no seu desenvolvimento (música e movimento, cada um no seu plano) formam uma espécie de polifonia. Surgimento de um novo tipo de pantomima, na qual a música reina no seu plano enquanto os movimentos do ator correm num plano paralelo. Os atores imediatamente, seguindo a vontade do mestre do ritmo e, sem revelar ao espectador a construção da contagem rítmica da música e do movimento, procuram tecer a rede rítmica. (MEYERHOLD, in SANTOS, 2000, anexo I)¹⁰⁵

Concordo inteiramente com Béatrice Picon-Vallin que acredita, com base no texto desse programa, que “é formulada claramente um primeiro esboço da teoria meyerholdiana do contraponto” (PICON-VALLIN, 1989, p.47). Conquanto os estudos sobre Dalcroze e I. Duncan suponham treinamento sincrônico com a música, logo a noção de contraponto, de duas ou mais séries se desenvolvendo em paralelo – corpo, fala, música, espaço – predomina nos treinamentos e nas encenações. Após 1917, Meyerhold recusará, dessa vez categoricamente, perante seus alunos dos Ateliês Teatrais Superiores do Estado, a aplicação das teorias de Dalcroze ao teatro; e chegará a qualificar de absurdas as danças de Duncan, em função de uma tediosa e repetitiva simetria em relação à música.

4.4.5. O Professor Bubus – o tempodrama

O ator necessita do fundo musical para aprender a ter idéia de como transcorre o tempo da cena. Se o ator estiver acostumando a trabalhar

¹⁰⁵ Programa constante da revista *O Amor de Três Laranjas – a Revista do Dr. Dapertutto*. Livro 2, S. Petersburgo, 1914, p.60-63. Tradução de Maria Thaís Lima Santos.

com um fundo musical, quando ele faltar calculará o tempo de um modo inteiramente diferente. Nossa escola exige do ator, além do desenvolvimento de sua capacidade de improvisação, o da aptidão da auto-limitação¹⁰⁶. E não há nada como o fundo musical para ajudar a auto-limitação no tempo. (MEYERHOLD in CONRADO, *op.cit.* p. 196).

Na encenação de *O Professor Bubus*, de 1925, o diretor orienta seus atores a “não se deslocarem *sob* a música, como em Duncan, nem *com* a música, como queria Dalcroze, mas *sobre* a música; sem buscar realizá-la plasticamente, sem submissão às partes fortes e fracas do compasso” (MEYERHOLD,1992,p.445). Interpretar sobre a música significava ao que parece, ter um papel ativo de complementação ou contraponto a ela, mas nunca ignorá-la. Fique claro portanto que de forma alguma essa orientação demandava o abandono à precisão rítmica. Muito pelo contrário, *O Professor Bubus* é considerado um espetáculo exemplar, na carreira de Meyerhold, sobre o relacionamento dramaturgia-encenação-música, ou, dito de outra forma, de como a música se tornou co-dramaturga em suas encenações, a ponto do espetáculo ter sido denominado, no catálogo do Museu do Teatro Meyerhold, como um novo gênero, denominado “tempodrama” (*ibid.* p.446).

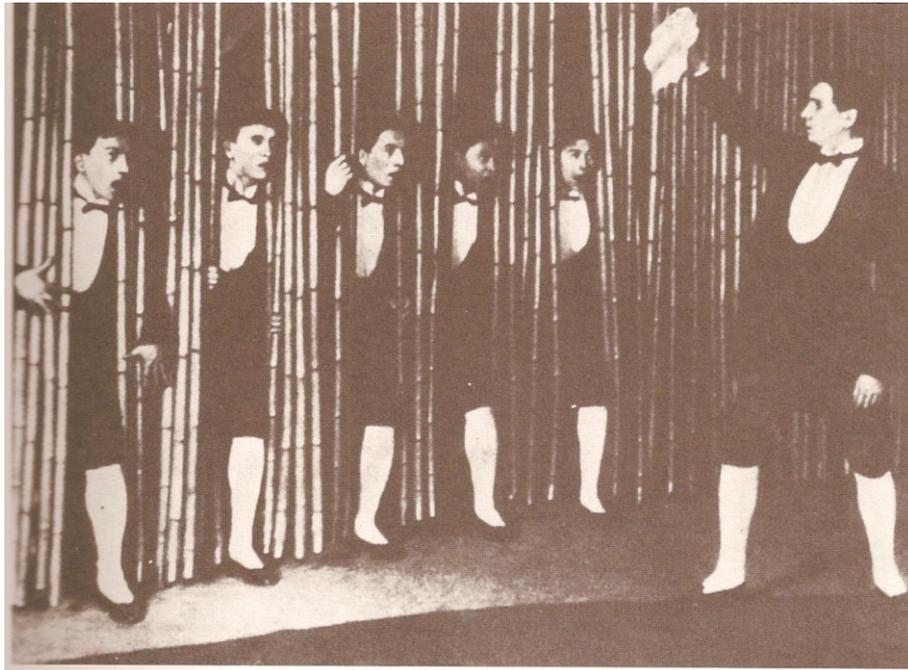
A peça transcorria sobre uma trilha musical contínua, uma longa *montagem* de fragmentos de Chopin e Lizst. A escolha das peças e dos acentos musicais obedecia à lógica do enredo em ironizar uma burguesia e uma *intelligentzia* decadentes; *Bubus* é, na opinião de Hormigón, o auge da tendência “urbanística” do encenador – peça-propaganda que reforça o caráter de selva capitalista das cidades ocidentais (HORMIGÓN in MEYERHOLD, *op. cit.*, p.446). Durante meses anteriores aos ensaios, o pianista Liév Arnchtam, colaborador de Meyerhold, tocara diariamente, por horas a fio, toda a obra para piano dos dois compositores, para só então o encenador

¹⁰⁶ O termo auto-limitação, muito usado por Meyerhold, refere-se à consciência de limites, de regras para o jogo do ator.

escolher cerca de quarenta peças que, seriam, por fim, arranjadas segundo os acentos, os cortes e as repetições que fossem necessárias para desvelar o caráter das personagens. Dessa maneira, a música ditava as principais linhas da encenação. Em dados momentos, ela podia complementar um desenho inacabado da ação cênica, expressando o que não havia sido dito pela personagem. Através da interação entre discursos, comportamentos e a música, a interioridade das personagens era revelada. As relações entre os planos sonoro e visual eram organizadas prioritariamente pelo contraste: “cena calma, música angustiada; cena tensa, música monótona” (DIAS, *op. cit.*, p.72).

Todo o jogo cênico estava submetido ao controle do ritmo musical. Uma precisa cronometragem disciplinava gestos e deslocamentos dos atores. Cada instante, cada passo era construído ritmicamente, num entrelaçamento das réplicas, dos movimentos e da música, que remetia às técnicas dos atores orientais. Meyerhold submeteu seus atores a uma representação severa, na qual o pianista, suspenso num platô central sobre o palco, regia toda a ação dramática, em acompanhamento contínuo, pela primeira vez à vista do público. A esse acompanhamento do piano sucedia-se por vezes uma trilha sonora de *jazz band*, cuja função era mais uma vez ironizar uma classe social opulenta e decadente. Outro importante aspecto da partitura sonora era o som produzido pelo cenário: uma barreira flexível de bambus, suspensos por anéis metálicos que contornavam a área de atuação. Para entrar e sair de cena, os atores tinham que passar por esses bambus, que chacoalhavam e produziam um ruído, ao que parece similar aos das matracas dos teatros orientais, atraindo a atenção do espectador para cada novo evento em cena (PICON-VALLIN, 1989, p.46).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Esta “cortina” de bambus também compunha uma simetria visual, um ritmo cenográfico que, por sua vez, ironizava as tapeçarias e cortinados suntuosos típicos da decoração burguesa.



A cortina de bambus em *O Professor Bubus*, 1925.

“Os espetáculos de Meyerhold eram para o teatro o que os versos são para a prosa: nenhum tempo vazio”, comenta a respeito de *O Professor Bubus* o autor Turovskaia, num livro a respeito da atriz *meyerholdiana* Babanova (*ibid.*, p. 46).

Em *Bubus*, era fácil se representar, porque havia um fundo musical sobre o qual se criava uma atmosfera de certa auto-limitação: você quer fazer uma pausa, mas a música o apressa. Ou então, você quer se deixar levar pela livre improvisação, mas a encenação está construída de tal modo que se você romper algum elo, cairá numa situação sem saída, não há onde se meter. (MEYERHOLD in CAVALIERI, 1996, p.15-16).

Ao ator era solicitado que construísse nuances da personagem a partir da partitura musical – Iakhontov, o intérprete do barão, “dialogava” o tempo todo com o pianista: ora marcava o ritmo com a bengala, ora cantava um verso no intervalo de uma frase musical, ora ditava uma frase falada enquanto o pianista sustinha o piano. Ou aguardava o começo de um trecho musical para iniciar uma pantomima sem palavras. A atriz Babanova, em outra interpretação comentada, acompanhava com gritos agudos a melodia tocada. Seu timbre misto de grito era acompanhado por gestos sincopados.

Nenhum ator tinha voz nem corpo cotidianos neste espetáculo, onde o ritmo era ditado por uma partitura real, musical – e também por uma partitura feita de movimento, timbres, durações e alturas das réplicas. Para o crítico Gvozdiev, a novidade desse jogo consistia justamente nessa união da palavra e movimento, dessa polifonia de signos que conseguia transmitir o conteúdo emocional das cenas não por estados de alma, mas por “uma transmissão puramente musical, dinâmica e rítmica” (in PICON-VALIN, 1989, p.51). Meyerhold buscou nessa montagem criar um tecido de relações entre a música e as personagens que sofisticava, em muito, a composição dessas últimas. Seu desejo era de que os atores fossem capazes de lidar com a música com a sabedoria de um pianista que sabe “jogar sabiamente com os pedais”, alcançando assim timbres extremamente diferentes (*ibid*).

Lembra Ana Dias que, se por um lado a música liberava o ator da tarefa de exprimir sua interioridade emocional, por outro, o obrigava a adquirir um controle severo, a manter referências precisas, a possuir uma virtuosidade similar a de um instrumentista, exigindo dele flexibilidade, leveza, rapidez nas mudanças de ritmo, transformando-o muitas vezes num... dançarino (DIAS, *op. cit.* p. 70). Não à toa, é numa conferência em que discorre sobre o papel da música na montagem de *O Professor Bubus* que Meyerhold lança um axioma deveras repetido nos estudos a seu respeito: ali onde as palavras já não dizem, é preciso deixar que a dança o diga¹⁰⁸. Evidentemente, não é a um balé que nos referimos: é a uma coreografia-partitura de deslocamentos em tempos por vezes lentíssimos, pequenas hesitações, sobressaltos, solavancos, gestos suspensos, movimentos precisos, voz codificada. Uma coreografia “em luta contra a agonia”, como diz poeticamente Angelo Maria Ripellino (1996, p.295), a retratar uma classe burguesa também em agonia. No dizer de B. Picon-Vallin

¹⁰⁸ “*O Professor Bubus* e os problemas do espetáculo sobre uma música”. In MEYERHOLD, 1992, p.448-476.

(1989), “a música – seus ritmos, seu fluxo e seus silêncios, suas pausas – penetra o teatro tanto como material organizado quanto como princípio organizador da ação cênica. Do jogo do ator, do conjunto da composição e de um modo de percepção dinâmica do público” (p.41).

4.4.6 *O Inspetor Geral* – composição polifônica

Logo após *O Professor Bubus*, Meyerhold estrearia, em 1926, *O Inspetor Geral*, sua mais emblemática encenação¹⁰⁹, considerada por muitos, a exemplo de Béatrice Picon-Vallin, “um acontecimento na história das relações teatro-música” (1990, p.361). A partir dali, “a idéia de um teatro musical, distinto das formas existentes, não vai mais parar de preocupar Meyerhold que, a partir de então, passa a designar suas encenações como *opus*” (*ibid*, grifo meu).

O Inspetor Geral é a radicalização do princípio de composição polifônica, que começara com *Bubus* e será aplicado, a partir de então, às suas montagens mais famosas, como *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho (1934) e *A Dama de Espadas*, de Púchkin (1935).

Conquanto cada espetáculo encenado por Meyerhold tenha se convertido num laboratório de experimentações, vou me ater nesse trabalho, prioritariamente, à análise dessas duas montagens (*Bubus* e *Inspetor*), emblemáticas de seu pensamento científico-musical, digamos assim. Penso ser suficiente termos em mente, apenas, que a carreira de Meyerhold, pautada tanto pelos fundamentos teóricos os quais foram referidos, quanto pelos estudos desenvolvidos em conjunto com seus alunos e elencos,

¹⁰⁹ “Antes de *O inspetor geral* eu tinha dirigido pelo menos vinte espetáculos que constituíam o exame para *O inspetor geral*” (MEYERHOLD in RIPELLINO, 1996, p. 301).

nos diversos estúdios, ateliês e escolas, sugere por vezes vertiginosas guinadas de rumo de seu gosto artístico – guinadas dos quais foi frequentemente acusado por seus críticos, como se a ele faltasse coerência de propósitos. Em vários de seus artigos, coletados por J. Antonio Hormigón (*op.cit*), pode-se notar que ele responde a essas críticas, por vezes antecipando-se a elas, como se dissesse: “Dirão que estou me contradizendo, mas se olharem com atenção, verão que isso é apenas um desenvolvimento de minhas idéias”¹¹⁰. Os estudiosos de sua obra me parecem também pensar dessa forma. Hormigón, por exemplo, organiza os textos de Meyerhold de tal maneira que, a uma conferência ou artigo sobre uma encenação, segue-se com freqüência um discurso sobre um pensamento ético dominante na classe teatral da época, ou uma querela ideológica com algum grupo específico, discussão ligada de alguma forma àquela encenação. Dessa maneira, a meu ver, Hormigón leva o leitor a deduzir que há uma profunda convergência entre a ideologia política do encenador e sua prática artística. Não seria diferente, quando pensamos nos homens de teatro de todas as épocas – já falamos sobre isso no comentário a Brecht. Meyerhold, profundamente revolucionário, soviético até a medula, segue, experimenta e pesquisa sem cessar um teatro que fosse revolucionário, embora nem sempre considerado pertinente pelo regime soviético, o que, aliás, foi a causa da absurda e incompreensível acusação de formalismo que o condenou à morte, pelo regime stalinista. Convencido de que o novo convencionalismo teatral nasceria do estudo das tradições e das formas codificadas, transita do simbolismo das peças de Maeterlinck ao construtivismo do cenário-máquina de *O Corno Magnífico*, em 1922. Luta para resgatar formas convencionais do passado, como o teatro popular de feira em *A Barraca de Feira* (1914), por arejar a ópera considerada decadente, por adaptar

¹¹⁰ Essa afirmativa é uma síntese das afirmativas que vi espalhadas em artigos diversos do autor. Não se trata, portanto, de uma citação.

clássicos como *D. Juan*, de Molière (1910), transformando-o numa “coreografia dramática”.

Tudo isso passa, evidentemente, pela negação do naturalismo como forma alienante de reprodução da realidade, já que a realidade mesma, da Rússia de então, se encontrava em pleno processo de reconstrução. E passa pela necessidade de um sistema de pensamento artístico também socializante, que necessariamente deveria impregnar os atores e colaboradores, para que finalmente pudesse impregnar também o público. Na conclusão de seu *Discurso na Discussão sobre a Metodologia Criadora do Teatro Meyerhold*, de 1930 (in MEYERHOLD, 1992), ele ilustra essa convergência de pensamento com uma explanação sobre o treinamento do ator. Ao ator caberia, em primeiro lugar, tentar *desenrijecer* os músculos, organizar o esqueleto, aprender a caminhar ritmicamente, operar pelo princípio da economia; depois chegaria o momento de se perguntar: “Camarada, por que caminhas sem cérebro? Por que não pensas?” (HORMIGÓN, in MEYERHOLD, *op.cit.*, p.268). Então viria o trabalho com a palavra. Primeiro o movimento, depois o pensamento, por fim a palavra. Porque era necessário que o ator soubesse impregnar a palavra de pensamento, soubesse distinguir a palavra dita por um fascista da mesma palavra pronunciada por um comunista. Fosse capaz de acoplar sua consciência, adaptar-se à situação que propunha cada material dramaturgico. Essa empresa, só a poderiam realizar os atores dotados de acuidade crítica, e isso se contassem com um teatro especial, num centro de investigação científica. O rigor da ciência evocado, ainda e sempre, para a criação de uma consciência – consciência artística e consciência social.

O princípio da polifonia igualmente serve ao propósito de apresentar uma mesma idéia (essa idéia muitas vezes consistindo numa crítica ou propaganda) sob vários pontos de vista ao mesmo tempo; serve, portanto, a uma proposta de relativização

dos pontos de vista. Desenvolvendo várias linhas paralelas de significado – as vestes, as poses, a música, a melodeclamação¹¹¹, os movimentos – a encenação possibilita que o espectador crie sua livre associação de idéias, sua *montagem* particular. Para conseguir esse intento, é preciso que cada elemento que compõe a cena perca a função ilustrativa, e ganhe autonomia, podendo, inclusive, divergir dos outros elementos. Se costumeiramente os espetáculos teatrais costumam obedecer a uma lógica de *tema dominante + acompanhamento*, este aqui articula vários signos autônomos com igual importância.

Isso ocorre a meu ver, justamente quando, ultrapassando o momento em que o sincronismo com a música era a principal meta, Meyerhold consegue alargar o princípio da musicalidade para além da música, para além até do que pensava Appia. Nas encenações hoje consideradas “clássicas”, como *O Inspetor Geral*, *a Desgraça de Ter Espírito*, ou *a Dama das Camélias*, a musicalidade consiste justamente na forma polifônica de lidar com os elementos da cena. Meyerhold reconhece a presença do ritmo em todos os signos que tomam parte na encenação. Dessa maneira um espetáculo, qualquer um, “pulsa” ritmicamente.

Pode-se revelar a idéia de uma obra não apenas através dos diálogos das personagens, que nasce da arte dos atores, mas também pelo ritmo de todo um quadro, pelo ritmo colocado em cena pelo cenógrafo graças às cores, e pelo que será determinado pelo encenador graças à disposição dos praticáveis, ao desenho dos movimentos e às relações entre os grupos (MEYERHOLD, “Sobre o Teatro” in SANTOS, *op.cit.*, p.108).

Como o ator se insere nessa composição polifônica? Sendo ele também uma polifonia. Desde as pesquisas empreendidas no Estúdio da Rua Borondiskaia, de 1913 a 1916, no curso de Técnica do Movimento para o Palco, ao ator era proposto um sistema de treinamento que aspirava ordenar seu discurso a partir do movimento. O “intérprete meyerholdiano” (que Béatrice Picon-Vallin considera uma abstração, que

¹¹¹ Declamação sobre uma métrica musical.

corresponderia na verdade a uma síntese de diversos estágios da evolução do treinamento – 2006, p.56) teria tanto domínio técnico, baseado no controle plástico e rítmico de seu corpo, quanto inteligência criativa para improvisar sobre bases restritas, e para urdir ele mesmo um pensamento sobre a cena. A partir de seus Estúdios em Petersburgo, mais tarde nos ateliês oficiais do Estado soviético e por fim no último Ateliê Meyerhold, foram se formando cadeias de pesquisas, que entrelaçavam o conhecimento de música, da melodeclamação, da máscara e da pantomima, ao estudo do movimento em si, em suas fases de preparação, realização e reação. Aos tais “intérpretes meyerholdianos”, esperava-se que fossem ao mesmo tempo acrobatas e cantores, *jongleurs* e bailarinos, atletas e oradores, ativistas e circenses. A partir desses estudos originou-se a Biomecânica, termo surgido em 1922, que parte do pressuposto da total consciência dos meios corporais e vocais que o ator dispõe, através das técnicas que “despertam” esses meios. A lei fundamental da Biomecânica é que o corpo inteiro participa de cada um dos nossos movimentos (in CONRADO, *op. cit.*, p.217). Mas não que participa em uníssono, de uma mesma maneira. Há todo um jogo de recusas, preparações, ciclos, pausas, *pré-atuação* e acompanhamento rítmico, que deixam em estado de alerta cada membro do ator, pronto a responder em tempos e tônus diferentes aos estímulos da música, do companheiro, do texto, da marcação. O treinamento biomecânico abarca o trabalho com os contrastes.

O ator deve conhecer a construção da ação a partir da lei dos contrastes. O encenador deve temer o tom idêntico e constante, a monotonia dos trechos. A cena exige sempre movimentos paradoxais – é preciso que a coisa vá para o alto, depois para baixo. (MEYERHOLD, Aula na faculdade para atores do GEDTEMAS, 18/011929. In PICON-VALLIN, 2006, p.51).

Essa “lei dos contrastes” guiará o trabalho dos atores e do encenador em sua época de maturidade artística. Dela derivam os conceitos de paradoxo, contraponto e grotesco, conceitos que se misturam em sua trajetória, e aos quais é atribuída a função

de conseguir o efeito de estranhamento da realidade cotidiana. Partimos do princípio de que Meyerhold intuiu que o ritmo do movimento deveria ser recriado não naturalisticamente. Não-cotidiano, nesse caso, seria o desenrolar dos movimentos em cena num ritmo rigorosamente preciso, em suas variações de dinâmica, pausas, andamento. Um ritmo não-natural, isto é, não submetido ao psicologismo.

Para dotar seu ator-polifônico desse senso rítmico, Meyerhold percebeu que tinha que instruir um ator livre das amarras do psicologismo afetivo de sua época, do qual o TAM era o representante oficial, mas não o único. Para varrer da interpretação o acaso e a fortuidade, era preciso dotar o ator da capacidade de improvisar, sim, mas dentro de limites formais, ou melhor, de auto-limitação. A auto-limitação era, para o encenador-pedagogo, um dos fundamentos da arte dramática¹¹². Em *O Professor Bubus*, a limitação era do tempo, através de uma partitura musical. Ali, a parcela de improvisação do ator tinha que se dar dentro do compasso, ou jogando com ele, mas sempre num diálogo com a música. Em *O Inspetor Geral*, esse conceito persistiu, mas com aplicações diferentes. Agora cada personagem tinha seu *leit motiv* (motivo condutor, à maneira de Wagner), o seu próprio tema musical, com o qual dialogava ou, por vezes, opunha-se em contraponto. Agora o ator lidava com outra poderosa limitação – a do espaço.

4.4.7. A encenação de *O Inspetor Geral*

Dos quinze episódios que compunham *O Inspetor Geral*, somente em quatro os atores usavam todo o palco. Nos outros onze, tinham que executar uma rígida partitura gestual e precisos deslocamentos em tablados trapezoidais, de apenas 3,55 x

¹¹² Será devidamente discutida no próximo capítulo.

4,25 m, inclinados para frente, por vezes atulhados de móveis. Para cumprir essa minuciosa partitura, todo o trabalho dos atores se apoiava no controle espacial e no controle de ritmos experimentados em *Bubus*.

O texto de Gogol sofreu profundas transformações, adaptado segundo os propósitos de Meyerhold de agudizar as críticas originais à corrupção e o servilismo no regime autocrata czarista. A encenação acabou se tornando uma “montagem literária” de diversas variantes da comédia e de outras obras do autor; mas levou também a assinatura do encenador, que se autodenominou (com razão) co-autor do espetáculo. Um forte apelo cinematográfico orientava a montagem, na forma como as cenas eram estruturadas, dado o espaço exíguo: em *closes*, primeiros planos, *backgrounds*, todas tentativas de enquadramento do olhar do espectador. Numa das primeiras cenas, dez pessoas acomodam-se num divã onde cabem nove, numa plataforma bastante inclinada. Esperam pelo alcaide, que traz uma carta do inspetor geral. O divã tem à sua frente uma grande mesa de mogno polido (o mogno vermelho lustrado usado pela aristocracia czarista), à qual está praticamente encostado. O olhar do espectador é atrapalhado por essa mesa, e ele vê as pessoas sentadas no divã como que cortadas ao meio: só podem enxergar os rostos, as mãos sobre a mesa (que as reflete) e os pés, por baixo. As personagens estão desconfortáveis, apertadas, e dividem-se entre ansiosas e modorrentas: uns cochilam, outros fumam, baforejam e até dormem. Os deslocamentos são difíceis, dada a inclinação do praticável. Os gestos são estudados. Assim transcorre uma longa cena de aparente pausa (à espera do alcaide), onde, na verdade, o que ocorre é uma coreografia em contraponto dos movimentos de mãos, pés e expressões faciais.

Um jogo cinematográfico, partido da observação de uma pintura¹¹³, em que Meyerhold exacerbava, pela longa pausa e pela dança de movimentos, o significado inicial da cena.

É dessa maneira, jogando com elementos tão restritos – deslocamentos precisos, partitura vocal, música, gestos – que Meyerhold constrói sua composição polifônica no *Inspetor*. Orquestrando os elementos visuais e os sonoros, o encenador conseguia que o conjunto soasse audível tanto quanto cada parte dele. Para isso manteve-se atento o tempo todo às durações de cada parte, ao peso que cada cena tinha no conjunto, exercitando seu senso de proporção, do qual já ressaltamos a importância, tão necessário para uma composição em polifonia. Já que optara, diferentemente de *Bubus*, em não manter um fundo musical contínuo, Meyerhold teve que salpicar o espetáculo de outras referências rítmicas, para que o ator pudesse empreender sua interpretação *no tempo* preciso. Essas referências eram os próprios gestos, sons marcados pelos próprios atores – como passos e tilintar de copos –, vinhetas e interferências da música. Por vezes, os atores tinham a condução do ritmo nas mãos: ao intérprete Temerin, que interpretava o Médico, cabia a incumbência de atrapalhar o discurso da personagem Prefeito, ministrando-lhe a toda a hora remédios e recitando frases em alemão. Tais obstáculos, forçando o Prefeito a querer superá-los, aceleravam a velocidade de seu discurso. Determinadas cenas eram coreografadas em detalhes, inclusive na forma de tratar o texto verbal, atestam esparsas observações sobre os ensaios, encontradas no artigo “O Inspetor”, de outubro de 1925 (in MEYERHOLD, 1992). Tamanha era a perícia do encenador em reger cada piscar, cada movimento com pontualidade metronômica, traduzindo as “frases” cênicas em medidas musicais, que o crítico Gvozdiev chegou a apontar o espetáculo como o modelo para uma futura reforma do teatro de ópera (RIPELLINO, *op.cit.*, p.309).

¹¹³ Um quadro de Albrecht Dürer, que Meyerhold usou como modelo para a composição condensada de *O Inspetor Geral* (MEYERHOLD, 1992, p.490).



O tablado atulhado de atores de *O Inspetor Geral* (1926), episódio décimo-quarto – “Uma bela reaparição”. In BARBA, 1995.

As pausas também são incorporadas no ritmo da ação. A duas personagens, habitualmente representadas de forma ágil e divertida, Meyerhold impõe suavidade e quase lentidão na fala: são pessoas que se acham sérias, ele argumenta, e pessoas sérias são econômicas em suas atitudes. Ele não teme com isso perder a atenção do espectador, pois sabe que as durações e pausas cumprem uma função expressiva:

Um ritmo rápido não significa obrigatoriamente falar como uma metralhadora. Pode-se construir de tal forma o texto, separá-lo com pausas, gestos, que, ainda que a enunciação seja suave, até lenta, o espectador se manterá em tensão, não achará monótono e a ele parecerá que o texto flui rapidamente. Essa é uma lei cênica geral. (MEYERHOLD, 1992, p.502).

No artigo “O Inspetor” (*op.cit*), Meyerhold narra como foi a construção da última cena, num relato, a meu ver, muito esclarecedor do pensamento geral que norteia a composição de todo o espetáculo:

Na cena final da comédia, as personagens (autoridades e elite de uma pequena cidade que, depois de corromperem e serem corrompidas por um falso inspetor,

acreditavam ter se livrado da auditoria), são surpreendidas pela chegada do verdadeiro inspetor. O autor Gogol explicita: “Cena muda: todos se quedam imóveis. Permanecem assim por vários minutos” (*ibid*, p.495). O autor descreve cada postura adotada por cada personagem.

Meyerhold deseja cumprir o que pede o autor, mas se pergunta como poderia *preparar* a chegada a essa cena – como construí-la, sem no entanto demonstrar essa construção? Como apresentar essa grande pausa final? Decide preparar para a cena um *crescendo* rítmico e dinâmico. Ao redor do palco, quinze portas também de mogno vermelho se distribuem em semicírculo, portas que foram utilizadas durante o espetáculo para entrada e saída dos atores do cenário central. Neste momento final, o palco aparece inicialmente vazio, e pelas portas abertas, ouve-se que em outro ambiente, fora de cena, há um festivo jantar. Aos pequenos grupos, as personagens vão entrando, demonstrando estar embriagadas. O barulho em cena aumenta progressivamente, e tem início uma quadrilha. A dança e a música seguem acelerando, tomam todo o palco e a platéia, e quando todos bailam estrepitosamente, sobe vagarosamente do alçapão um pano branco, onde está grafado o telegrama que anuncia a chegada do verdadeiro inspetor. Todos fogem em tropel para trás das portas do cenário, que se fecham. Após uma pausa de segundos intermináveis, a descida vagarosa do pano revela a famosa “cena muda”, onde as personagens, tal como as descrevera Gogol, aparecem, em poses estáticas, demonstrando um movimento colhido em meio – um pescoço torcido, uma mão levantada. Elas estão dispostas sobre as plataformas, que são puxados até o centro do palco. Lá, agrupados, eles formam a massa compacta e silenciosa dos burgueses estúpidos e decadentes que o autor requisitara. Jogando com o *acelerando*, o *crescendo* e a pausa, Meyerhold consegue finalizar a peça com o clímax exigido pelo autor.

4.4.8. Montagem

Há mais um aspecto da encenação de *O Inspetor Geral* que me interessa ressaltar, que é o trabalho de montagem sobre fragmentos, tal como caracterizamos este termo no Terceiro Capítulo.

Relatei há pouco que, às cenas já existentes, foram acrescentados trechos de diversas obras de Gogol. Meyerhold perscrutou na obra do romancista todos os exemplos de corrupção e podridão da administração czarista em meados do século XIX, enxertando-os na encenação.

Com isso, ele apenas reitera uma prática sistemática de adaptar os clássicos à luz de uma nova época, prática que desenvolvia desde sua primeira companhia, a Sociedade do Drama Novo, logo após a saída do TAM. A rigor todos os textos, clássicos ou modernos, encenados por ele, foram de alguma forma re-trabalhados, analisados, recompostos – sofreram cortes ou acréscimos, até que chegassem a compor uma nova obra, original, que cumprisse aqueles requisitos pelos quais o encenador sempre buscava: possibilidades cênicas anti-naturalistas e conteúdo revolucionário. J. Antonio Hormigón estabelece um paralelismo com as adaptações efetuadas por Brecht, porque em ambos os casos a recusa a uma reverência histórica e ao sentimento arqueológico de reconstrução do texto visavam “contemplar o passado com um novo olhar e legar a cada personagem novas funções, que permita ao espectador ver a realidade com novos olhos” (in MEYERHOLD, 1992, p.90).

A iniciativa de adaptar textos e lidar com fragmentos, é mister que se diga, era comum na prática de encenação de sua época. Era fruto, como já foi levantado nesse trabalho, da popularização da linguagem cinematográfica, tanto quanto do espírito

futurista e do cubista, dos quais se imbuíram muitos encenadores e cineastas russos pós-revolucionários, que remanejavam e adaptavam peças já existentes. Não se tratava, repito, de reconstituir o passado, mas de atualizá-lo. No caso de Meyerhold, tratava-se antes de tudo de oferecer, à maneira cubista, diversos pontos de vista sobre o mesmo tema, e de *dessacralizar* o texto, retirando-lhe a outorga de intocável, para que os outros signos teatrais também pudessem ganhar independência.

Essa *montagem literária* demandava, obviamente, uma metodologia de encenação que escapava à construção linear realista, exigindo do encenador também a criação de um “texto” pessoal, fruto de seu diálogo com o texto autoral. Segundo Odette Aslan, Meyerhold em geral não fabricava diálogos suplementares. Mas adicionava ao texto pré-existente o que chamava de “segundo andar” da peça. Entenda-se com isso tudo o que o autor já escrevera sobre o tema; entenda-se adicionar sua leitura pessoal com todas as associações que ela pudesse comportar, e traduzir tudo em procedimentos cênicos isto é, repensar articulações, acrescentar personagens mudas que participavam através de pantomimas, introduzir coros e figurantes eventuais (ASLAN, 2003).

A opção por trabalhar com episódios, exercida também em outros espetáculos¹¹⁴, também se baseia nessa recusa por uma condução linear da trama. “Os episódios permitem ao teatro acabar com a lentidão do ritmo imposto pela unidade de ação e de tempo do neoclassicismo”, diz Meyerhold (*op. cit.*, p.491). Por “lentidão do ritmo” podemos entender a necessidade de verossimilhança das pausas psicológicas e das passagens de tempo naturalistas, não a duração temporal. Afinal, *O Inspetor Geral* chegava a durar quatro horas e, apesar dos propósitos do encenador, descritos ainda na época dos ensaios, de realizar uma obra enxuta, foi considerada pelos críticos uma obra

¹¹⁴ Como *A Floresta*, de 1924, *O Mandato*, de 1925, *33 Desmaios*, de 1935 e outras.

cheia demais de detalhes, pausas, poses estáticas e pantomimas – o que serviria para retardar-lhe o ritmo.

Meyerhold formatou a peça em 15 episódios, aos quais chamou de episódios-transformações, para assinalar as mutações dramáticas do espetáculo. Isso não chegava a significar que os episódios fossem completamente autônomos, como na obra de Brecht. Contudo, também aqui os elos lógicos de continuidade da intriga eram substituídos por elos associativos. Para construir esse jogo de associação entre os fragmentos, Meyerhold lançou mão do que denominava *pontes*, que consistiam na repetição de determinadas réplicas, trechos de música ou jogos de cena. Tais repetições conseguiam estabelecer vínculos entre cenas separadas no tempo e no espaço em episódios distintos; serviam também para preparar cenas futuras, estabelecendo ainda no início do espetáculo certos códigos que só seriam reconhecidos pelo espectador posteriormente.

Esse procedimento musical é chamado de *variação*: a repetição, com modificações mais ou menos profundas, de um mesmo modelo. Não é um procedimento inédito, muito menos restrito ao encenador russo. Michail Chekov (*op.cit*) chamou a esse jogo, como vimos, de “lei das ondas rítmicas”¹¹⁵, e seu exemplo era o tema “majestático” que se repetia três vezes em *A Tragédia do Rei Lear*, de Shakespeare.

Nas artes cênicas, esse jogo é baseado no princípio do *leitmotiv* – termo que surgiu originalmente a propósito do drama musical wagneriano. Em música, o *leitmotiv* é um tema musical recorrente, espécie de refrão melódico que pontua a obra. Aplicado à literatura, trata-se de um jogo de palavras, imagem ou forma que retorna periodicamente para anunciar um tema, para marcar uma obsessão, para assinalar uma repetição. No teatro, seus exemplos são abundantes – a comédia, por exemplo, é

¹¹⁵ Cf. p.139 do Terceiro Capítulo.

basicamente erigida em cima da criação de *bordões*¹¹⁶ e da repetição de elementos¹¹⁷. Toda variação, ou seja, toda repetição de um *leitmotiv* nunca é mera repetição; ela apresenta sempre alguma transformação, quiçá um aprofundamento do tema. O “tema majestático” do *Rei Lear* que aparece três vezes, sugere na verdade três diferentes contextos, com Lear rei, Lear destronado, Lear à morte. A frase: “Silêncio! Sou um homem do Partido!”, dita pelo pequeno-burguês Guliatchkin, de *O Mandato* (1925), de Meyerhold, traduz diferentes matizes da personagem, conforme o momento em que é dita: prepotência no início, perplexidade quase ao fim, aniquilamento no final.

Patrice Pavis (1999) considera que este procedimento é, efetivamente, musical, no sentido de que sua função principal é criar uma familiarização, um efeito de repetição, sendo nesse caso secundário o *sentido* da expressão que é a cada vez retomada.

Eis porque o tema não tem necessariamente um valor central para o texto global, mas vale como sinal emotivo e elemento estrutural: o encadeamento dos *leitmotive* forma, na verdade, uma espécie de metáfora paulatinamente desenvolvida, que se impõe à obra toda dando-lhe o seu tom.[...] Os *leitmotive* funcionam como código de reconhecimento e como índice de orientação para o espectador. (p.226).

De um modo geral, toda retomada de temas, toda assonância constitui um *leitmotiv*. A dramaturgia musical, ou seja, a música composta para a cena teatral frequentemente trabalha com esse princípio, atesta Livio Tragtenberg (1999), no procedimento habitual de criar um tema musical para cada personagem; este tema sofre pequenas variações de andamento, timbres e tonalidade de acordo com os diferentes

¹¹⁶ Expressões repetidas periodicamente por determinada personagem.

¹¹⁷ A repetição pode produzir dois tipos de efeitos cômicos: um é a “coisificação” do tema, expressão ou personagem, isto é, sua transformação em evento mecânico, tornado coisa, não-natural, o que gera efeito risível para o espectador, que ri de tudo que foge à naturalidade. Outro é justamente a quebra da expectativa de repetição, que gera o riso – o caso das piadas de salão, que resultam em final catártico, justamente porque surpreendentes (BERGSON, 1980).

estados de ânimo da personagem no decorrer da peça. As encenações de Meyerhold, notadamente *O Inspetor Geral*, adotavam esse princípio, formatadas pela estreita colaboração do diretor com o compositor Gniéssin. A peculiaridade é que o princípio musical do *leitmotiv* era adotado para além da trilha sonora, incorporando gestos, traçados espaciais, fragmentos de cena, de diálogo. Essa repetição funcionava exatamente para criar os elos associativos emocionais, as *pontes* entre os episódios que ele julgava necessárias.

(A recepção ao *Inspetor Geral*, outra breve digressão)

O Inspetor Geral foi um momento culminante na trajetória do encenador, espetáculo-síntese de sua noção de teatro “grotesco”, demonstração exemplar do treinamento biomecânico de seus atores, e modelo do espetáculo polifônico que o encenador praticava. Mas a leitura das (poucas) críticas a que tive acesso não deixa de me fazer pensar que talvez o encenador tenha perdido de vista, nessa montagem, justamente seu tão apurado senso de proporção entre as partes do espetáculo, em favor do detalhismo, da precisão milimétrica e do excesso de matizes apresentados. Murray Schaffer, o educador musical canadense ao qual me referi no Segundo Capítulo¹¹⁸, define de forma poética, como é de seu feitio, a noção de *textura* em música, noção derivada do contraponto. Volto a ela, porque talvez ela nos seja elucidativa no problema:

Contraponto é como se fossem diferentes interlocutores com pontos de vista opostos. Há um pugilismo evidente em todo o contraponto, o gosto pela própria posição, mas não à custa da lucidez. [...]

¹¹⁸ Cf. p.36.

Muitas linhas musicais combinadas produzem uma textura densa (massa sólida). Você não pode ouvir detalhes aí.

Poucas linhas produzem uma textura clara – como em um desenho de Matisse. (*op.cit.*, p.85).

A julgar pela opinião do crítico Radlov, *O Inspetor Geral* era “um espetáculo exaustivo, obsessivo, como um passeio pelos infinitos labirintos de um imenso *panopticum*” (in RIPELLINO, *op.cit.* p.319). Talvez seja o caso de imaginarmos se Meyerhold não teria desejado incitar o pugilismo ideológico através de inúmeros interlocutores, cada qual com seu ponto de vista – o que supunha discursos e partituras atorais precisas e prolixas – e, ao mesmo tempo, tenha desejado lançar impossíveis luzes sobre cada detalhe. A “massa sólida” de linhas entrecruzadas de signos, comentários e enunciados postos em cena cansavam o espectador, perdido nesse labirinto de informações. Teria o encenador, por alguma razão, esquecido seu apurado senso de proporção tão propalado, preocupado demais em denunciar os detalhes?

Ignoro, por falta de referências, qual foi a resposta do público a *O Inspetor Geral*. Mas acho plausível imaginar que ele se insira na linhagem de espetáculos de Meyerhold que foi definida um dia, segundo Ripellino, como “espetáculos que mais interessam aos artistas de teatro – atores e diretores” (*op.cit.* p.185) do que ao público geral propriamente. Ainda assim, ou por isso mesmo, um espetáculo-emblema, sem sombra de dúvidas, que abriu caminhos para posteriores *modus* de produção do teatro ocidental.

4.4.9. O grotesco

A “lei dos contrastes” fundamenta o famoso conceito de grotesco na obra meyerholdiana. Para Meyerhold, “a noção de grotesco não tem nada de misterioso. Trata-se simplesmente de um estilo cênico que joga os contrastes e não cessa de deslocar os planos de percepção. [...]”, ele diz na coletânea *Sobre o Teatro*, em 1913 (in CONRADO, *op. cit.*, p.215).

É interessante colher em Wolfgang Kayser (1986) algumas das pistas que parecem ter norteado os fundamentos de Meyerhold na opção por esta forma estilística. Kayser, num trabalho que empreende uma robusta história do conceito de grotesco e seu emprego como categoria artística, chama a atenção para as sutis variações do termo de acordo com a tradição de cada país. A palavra *grotesco*, no original italiano (*La grottesca* ou *grottesco*) deriva de *grotta* (gruta), e foi usada para designar um estilo de arte ornamental, encontrada em fins do séc. XV, em escavações realizadas primeiramente em Roma e depois no resto da Itália. De substantivo que tentava delimitar um tipo de pintura ornamental antiga até então desconhecida, a palavra foi gradualmente ampliada até chegar a caracterizar uma categoria estética, passando a consistir numa adjetivação. Na tradição francesa, a palavra se reveste de um caráter eminentemente cômico, burlesco, ridículo, que remete ao ser ou coisa disforme, destoante da ordem geral, do mundo tal como o conhecemos. Já a tradição alemã distingue o “espírito cômico” do “espírito grotesco”, reconhecendo neste último uma forma de representação do real muito mais perturbadora, porque desloca a verdade do real cotidiano, e instaura um mundo onde formas híbridas, que mesclam os reinos animal, vegetal, humano e das máquinas, de forma não-hierarquizada, se convertem em nova e ameaçadora ordem. Kayser entende que o grotesco consiste, assim, numa

“desordem” do mundo real, um deslocamento da antiga ordem – e não um descolamento total das estruturas vigentes. “O grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)” (KAYSER, op. cit., p.159). Para se tornar estranho, é preciso que nosso mundo familiar se transforme, apresente surpresas. Nisso Kayser discorda de autores, como Wieland (citado por ele), que definem o universo grotesco como um universo “paralelo” ao universo oficial, totalmente imaginário – portanto inofensivo.

Portanto, parece-me que é pela tradição alemã que Meyerhold entende e formula seu conceito de grotesco¹¹⁹. No tal artigo incluído na coletânea, intitulado *O Grotesco Como Forma Cênica*, ele rejeita a definição do grotesco como a apresentação de eventos estranhos, monstruosos, unicamente num estilo cômico, ou ainda, como uma subclasse do cômico, e aferra-se à convicção de que se trata mesmo é de um deslocamento da percepção, do real. Fica claro, na leitura desse texto, que, mais uma vez, o que o encenador almeja e reclama é pela teatralidade, pelo artificialismo teatral – como o de um nariz de cera inserido em meio a um quadro naturalista. Seus expoentes seriam os desenhos de Goya, os desenhos de Callot sobre a *Commedia dell’arte*, os contos de terror de Poe e os autômatos de Hoffman – não por acaso, os exemplos também levantados por Kayser. O componente essencial, em todos os casos, é o deslocamento súbito de percepção no espectador, deslocamento contínuo que não o deixa acomodar-se. “O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco”, diz Kayser (op. cit. p.159). Para Meyerhold, exemplo de cena “grotesca” seria a seguinte:

Em um dia outonal, chuvoso, pela rua se arrasta um cortejo fúnebre. Pela atitude que adotam os que seguem o fêretro, se nota um profundo sentimento de condolências; de repente, o vento arranca o chapéu da cabeça de um dos abatidos acompanhantes. Ele se inclina a recolhê-lo, mas o vento o carrega de um lugar a outro. Cada pulo do compungido senhor atrás de seu chapéu obriga seu corpo a contorções tão cômicas que uma mão diabólica transforma de repente o tétrico cortejo fúnebre em multidão festiva. (1992, p.195).

¹¹⁹ O Grotesco, assinala Kayser (op.cit.), é elemento integrante do Romantismo alemão, que chegou até a Rússia no século XVIII e se tornou uma das matrizes do modernismo russo .

(Impossível não lembrar da “missa cômica” de Nelson Rodrigues – imagem criada pelo dramaturgo reiteradas vezes em suas crônicas: que súbito estranhamento não se apoderaria dos fiéis presentes em uma missa na qual, de repente, o coroinha e o padre comessem a dançar! Para Nelson Rodrigues, a situação era indesejável¹²⁰. Para Meyerhold, era o tipo de deslocamento essencial ao teatro.)

A cena narrada exemplifica que o contraste criado não é o de temas, mas o de ritmos: o ritmo severo e fúnebre converte-se num *impossível* ritmo ágil, pouco natural numa situação fúnebre. Um dos fundamentos da comédia, essa inversão de ritmos foi amplamente trabalhada por Meyerhold também nos dramas, com cuidado de que, ao invés de suscitar efeito cômico, suscitasse efeito distanciado.

O conceito de grotesco amadureceu e ganhou diferentes matizes no decorrer da obra do encenador. No entanto, as bases lançadas nesse artigo são suficientes para nos mostrar que a escolha por esse, digamos, método de encenação se deve à extrema liberdade que o estilo carrega em amalgamar correntes, linguagens e eventos que, num teatro naturalista, estariam “fora de contexto”. A associação dos contrários em um jogo consciente das contradições deu-lhe a outorga de se tornar síntese e linguagem artística, superando a categoria de subproduto da comédia. Afinal, “não pode haver, em arte, métodos proibidos; existem somente métodos mal empregados” (MEYERHOLD in SANTOS, *op. cit.* p. 48).

“Ao conceder à obra de arte a possibilidade de associar livremente e de reunir conceitos dessemelhantes, Meyerhold assumia a responsabilidade, por meio da ação unificadora do encenador, de estabelecer uma leitura, um olhar original, sobre o mundo e sobre o homem”, diz Santos (*ibid*). Nessa leitura original, o ator era rompido em sua totalidade psíquico-física, como no teatro naturalista, que almejava a integração

¹²⁰ Indesejável como exemplo de caos social, não de linguagem artística.

de sentimento-pensamento-ação correspondentes. O ator deveria partir essa totalidade, ser capaz de operar concomitantemente com diferentes níveis de percepção e expressão, amalgamar linhas de desenvolvimento na cena por vezes em linguagens díspares. Talvez ocorresse a Meyerhold chamar a esse ator de “grotesco”. Mas ele preferiu chama-lo de biomecânico.

4.4.10. A forma

Um último olhar sobre Meyerhold será lançado para resumir o que foi discutido, condensar e lançar luzes sobre as formas de manifestação do jogo musical nos espetáculos do encenador.

O primeiro aspecto a chamar a atenção é a forma de pensar essa organização da encenação em camadas, em diversos planos significativos que, à maneira musical, jogavam o tempo inteiro com os acentos, com a qualidade de conferir ênfase em aspectos pontuais da encenação – uma determinada canção, a pausa para uma pantomima, um bordão de personagem, um balé coreografado – e, em contrapartida, com a criação de texturas, nas quais vários eventos ocorrem ao mesmo tempo. É como nos explica muito bem a definição de Murray Schaffer

Há tempos em que apenas uma coisa é cantada ou dita; e há tempos em que muitas coisas são cantadas ou ditas. Desse modo, temos de um lado o gesto, o único evento, o solo, o específico, o perceptível, e de outro, a textura, o agregado generalizado, o efeito salpicado, a imprecisa democracia das ações conflitantes. (SCHAFFER, *op. cit.*, p.247, grifo do autor).

Fácil ratificar o quanto o princípio de polifonia orientava sua encenação, fosse no aspecto da harmonização – ou contraponto – dos diferentes signos apresentados na cena (as partituras de ator, a dramaturgia sonora, a ambientação visual, e finalmente o texto), fosse no trato com um ator, em si mesmo, polifônico, porque

dotado da capacidade de lidar, também em concordância ou dissonância, com seus variados níveis expressivos – entonação e pausas, prosódia, desenho de movimento, relacionamento espacial, contracena, música, etc.

Em “*A Dama de Espadas*”, de Puchkin-Tchaikovski, encenada em 1935, reconhece-se o ápice dessa teoria que aspira por não fazer coincidir o tecido musical e o cênico sobre a base do metro, mas uma fusão contrapontística dos dois. A crítica da época reconhece o “ator autenticamente musical”, que conserva interiormente uma liberdade de comportamento, mas liga-se de fato à música em complexo contraponto rítmico (PICON-VALLIN, 1989, p.53). Seus movimentos são por vezes invertidos em relação à música, acelerados, ralentados; há pausas estáticas sobre movimento rápido de orquestra e, por outro lado, gestual rápido sobre pausa geral na música. É perceptível, neste duelo com a música, o quão já tinha sido superado o sincronismo inicial de Dalcroze: ao contrário do que este preconizava, os atores desta montagem agitavam-se nas colcheias e ralentavam os movimentos nas semicolcheias. Na opinião de Picon-Vallin, “há nesta *Dama de Espadas* um balanço das pesquisas meyerholdianas seja no domínio da ópera seja no teatro musical, da “musicalização do teatro”; todo o trabalho de Meyerhold sobre a música no espetáculo serve tanto à ópera quanto ao teatro” (*ibid*, p.42).

Em *O Professor Bubus*, é a relação dos fragmentos de tempo, com durações diferentes, que suscita a emoção no espectador. Diversos exemplos de cenas de pantomima sem palavras, rigorosamente cronometradas, mostram-nos que Meyerhold pensou o tempo como um significante prioritário, um produtor de

significados por si só. A mímica, nesses casos, era acessória ao significante principal, que consistia na alternância de períodos de movimento e pausa – não o contrário¹²¹.

Picon-Vallin ressalta ainda os jogos diretamente sobre a música, tanto a música clássica – mais uma vez em *Bubus*, e seu fundo de acompanhamento contínuo – quanto sobre o *jazz*, que é introduzido na Rússia sobre a cena do Teatro Meyerhold na segunda temporada de *O Corno Magnífico* (1922), depois em *D.E.* (1924) e de novo no *Professor Bubus*. Meyerhold ficou particularmente encantado por esse gênero musical em que o som e o gesto estão ligados, na mímica do rosto e do corpo do instrumentista, ainda mais quando este acompanha a execução do instrumento com exclamações vocais (PICON-VALLIN, 1989).

A dança, como tema e como técnica, é utilizada assiduamente nas encenações de Meyerhold. Tratada nos ateliês com a mesma importância da biomecânica, a dança conferia ao ator habilidades plásticas e musicais distintas. Como tema, representava a diversão social coletiva de uma época, como as quadrilhas do *Baile de Máscaras* (1917) e de *O Inspetor Geral* (1926). Picon-Vallin (*ibid*) exemplifica ainda as ocasiões em que a dança era um meio de exprimir estados psicológicos particulares de determinadas personagens, nas tais cenas onde “a palavra já não podia dizer tudo”, como Meyerhold acreditava: danças de desespero, danças de exaltação, danças de triunfo.

¹²¹ O exemplo clássico é uma seqüência de *Bubus* tal como foi descrita em 1926, no livro *Outubro no Teatro*, por dois colaboradores de Meyerhold, Gausner e Gabrilovitch (in BARBA, 1995): “Foi nesta ocasião que se revelou o ator *do tempo*, Okhlopkov, que é até hoje quase único nesse gênero. Com seus segmentos longos e curtos, ele representa *no tempo*. [...] Assim, o general é chamado ao telefone. Com um movimento brusco ele ergue sua cabeça e olha o serviçal: 8 segundos. Sua face não tem expressão. A duração da pausa revela sua ansiedade. Subitamente ele se levanta da cadeira e fica imóvel: 10 segundos. A tensão da ansiedade aumenta: 14 segundos. Desliza sua mão para dentro do seu dólma e retira-a rapidamente: 4 segundos. O contraste entre o tempo lento da gradação precedente e a repentina descarga final (a remoção da mão de dentro do dólma) anuncia que a chamada telefônica foi desagradável.” (BARBA, 1995, p.90, grifo do autor).

Mas é no tratamento dramaturgico que a música mais contribui, talvez, para a encenação meyerholdiana. Chamo tratamento dramaturgico a um modo de organizar a cena, de articular suas partes, que viemos discutindo nos capítulos anteriores, e que no caso de Meyerhold se opera profundamente impregnado por seu conhecimento musical. Os roteiros de encenação preparados pelo diretor demonstram que a obra teatral era pensada como uma obra musical (*opus*), estruturada nos procedimentos de introdução, exposição do tema principal, aparição de temas secundários, desenvolvimento, repetição do tema principal, culminação, final; onde a distribuição das cenas e dos acentos seguia as leis da forma-sonata, na qual uma parte lenta é intercalada entre duas rápidas. Um exemplo elucidativo é o roteiro de *A Dama das Camélias*, de 1934, cujos cinco atos foram divididos em episódios designados por termos musicais, cada qual pertinente ao colorido, ao ritmo ou à velocidade do episódio. Em Picon-Vallin (*ibid*) encontramos a descrição de um deles:

I Ato, 2ª Parte – *Capriccioso*

Lento

Sherzando

Largo e maestro

Ao designar os blocos de cena (“Partes”) de cada ato por denominações musicais, Meyerhold demonstra que sua organização dramaturgica se fundamenta na forma, na *coloratura* e na dinâmica da narrativa, não no sentido do texto. Por isso também o texto sofre cortes e acréscimos na montagem: deslocado de seu papel de centro aglutinador da encenação, ele também se sujeita às leis da sonata, à pulsação rítmica pré-determinada, ao domínio do tempo.

O encenador deve sentir o tempo sem tirar o relógio do bolso. Um espetáculo é uma alternância de momentos dinâmicos e estáticos, e os momentos dinâmicos são igualmente de diferentes espécies. É por isso que o dom do ritmo me parece ser um dos mais necessários para o encenador. Não é possível montar um bom espetáculo sem uma

noção exata do tempo de encenação. (MEYERHOLD in CONRADO, 1969).

Vimos também que Meyerhold adota muitas vezes o princípio do *leitmotiv*, um tema “condutor”, por assim dizer, posto que seja o responsável pela condução “emotiva” de um específico contexto – seja personagem, seja um assunto, seja uma situação.

Todas as vezes que foi perguntado qual seria o principal atributo do encenador, Meyerhold respondeu que seria o domínio do tempo e o conhecimento musical. Ao longo de sua carreira, ele experimentou esse jogo de diferentes formas: com e sem acompanhamento de música, na ópera e no espetáculo recitativo, na mescla com o teatro de variedades, no formato em episódios, na auto-limitação imposta ao trabalho do ator. O que nasceu como uma convicção, de que só a música poderia tocar a esfera dos sentimentos, como acreditava Appia, tornou-se uma lei básica de encenação. Em 1927, declarava em alto e bom som que o diretor teatral que não fosse músico, que não tivesse um ouvido musical, não conseguiria montar nenhum espetáculo autêntico (“não me refiro à ópera, nem ao drama ou comédia musical, me refiro ao teatro dramático, onde não há acompanhamento musical” – *ibid.*, p.254). Ansioso por conseguir um meio seguro de controlar o tempo, desejoso de remover a oscilação e casualidade das representações, propôs-se a enxugar o trabalho cênico em fórmulas e números, chegando a tentar compendiar seus axiomas numa espécie de manual, que, no entanto, nunca foi publicado (RIPELLINO, *op.cit.*, p. 265). Clamava por um sistema de notação da montagem – uma partitura escrita, como a musical – e cogitou a invenção de uma mesa de comando, com alavancas e taquímetros, através da qual, como um maestro, ele regeria os atores, por sinais combinados, dependendo das reações do público a cada noite (*ibid.*). São idéias que hoje soam ingênuas, mas pertencem à

linhagem de pensamento que pretendia banir o improvisado da arte, conferindo-lhe leis próprias. Stanislavski, também, chegou a desejar um “regente elétrico”, capaz de orientar seus alunos-atores para achar o “ritmo certo”, e, portanto, a “emoção certa” da cena. A associação entre o ritmo da cena e o senso de verdade, essencial em sua psicotécnica, faz do reconhecimento deste ritmo um dos pilares de edificação de seu famoso “Método”.

A propósito, penso que já é hora de dedicarmos algumas considerações mais específicas sobre esse outro artista russo e seu Método ou Sistema...

QUINTO CAPÍTULO

RITMO = EMOÇÃO

O ATOR QUE PULSA NO RITMO

*Onde quer que haja vida haverá ação;
onde quer que haja ação, movimento;
onde houver movimento, **tempo**;
e onde houver tempo, **ritmo**.*
(STANISLAVSKI, 1982, p.222, grifo do autor).

5.1. “Petit” introdução

Neste capítulo serão tomadas as considerações de Rudolf Laban (1879 – 1958), pedagogo da dança, e de Constantin Stanislvski (1863-1938), do teatro, sobre o trabalho do ator-bailarino sobre o tempo-ritmo (ou do ritmo-tempo, de acordo com a denominação de cada um) em suas ações físicas, trabalho que é decisivo na articulação dos ritmos globais da encenação.

5.2. O ator-múltiplo

Até aqui, neste trabalho, foram apontados dois tipos de equívocos freqüentes quando o assunto consiste no fenômeno da musicalidade no teatro: o primeiro é a tendência redutora de se considerar o sistema de ritmos de um espetáculo teatral mera questão de velocidade das réplicas e das ações. O outro é o que só reconhece atributos de musicalidade num espetáculo que ofereça canções ou trilha sonora musical, sem perceber que a musicalidade é um elemento organizador do espetáculo como um todo, na articulação e proporção entre suas partes, qualquer que seja seu caráter.

Este equívoco acontece também em relação ao trabalho do ator, de quem frequentemente se diz que é um ator “musical” quando e somente quando são

reconhecidos nele uma técnica apurada para o canto ou o virtuosismo num instrumento musical.

Não obstante ter sido eleito, especialmente no último século, um objeto preferencial de pesquisa nas artes cênicas, o ator ainda sofre, por sua própria natureza, a dicotomia de pertencer tanto ao universo inefável do espírito (no sentido original da palavra *spiritus*, o “sopro” divino da inspiração, que o dotaria de sensibilidade artística), quanto ao universo científico da aprendizagem cognitiva, que o leva, através de sistemas de treinamento e de prática, a conquistar terrenos que o “espírito” original não pode suprir. Justamente por descartar a tendência a considerar a habilidade artística uma manifestação *a priori*, que dotasse o artista de alguma espécie de *dom* inato, as linguagens contemporâneas confiam a ele a possibilidade de adquirir saberes que o dotem de cada vez maiores possibilidades expressivas. Neste terreno movediço entre o talento, a vocação e a aprendizagem, o ator ainda se vê às voltas com a expectativa de que se torne, cada vez mais, um artista *completo*, capaz de dar conta das múltiplas e interdisciplinares tarefas que o teatro contemporâneo lhe impõe: lidar com a palavra em verso e prosa, conquistar uma organização corporal fluida e equilibrada, dotada de resistência e flexibilidade, ter formação musical, boa versatilidade vocal, ser detentor de uma cultura geral ampla, converter-se em cidadão consciente e responsável pelo equilíbrio social, conhecer e se possível dominar uma gama diversa de tradições e convenções teatrais, etc. etc. etc.

Não há como reverter, nem se deseja isso, esse processo de aprimoramento contínuo de novas demandas do artista do palco. Mas é preciso ressaltar a diferença de mentalidade, na formação pedagógica do ator, entre adquirir habilidades técnicas e imbuir-se dos elementos essenciais que cada disciplina artística – a literatura,

a música, artes circenses, artes corporais, as artes plásticas – oferece, no sentido de formar artistas múltiplos, não multi-virtuosos.

Essa é a noção defendida por Ernani Maletta (*op. cit.*), que vê na prática pedagógica que ele denomina de *polifônica*, um processo de formação totalizante, que engloba os aspectos elementares das várias linguagens artísticas, a fim de dotar o ator da capacidade de aglutinar e dialogar com esses aspectos em seu processo criativo e expressivo.

[...] o artista múltiplo a que me refiro não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua **máxima expressão de virtuosismo**, mas o que conseguiu incorporá-las em seus *elementos fundamentais* [...].(MALETTA, *op. cit.* p.21-22, grifo do autor)

Cada linguagem artística pode dotar o ator de elementos essenciais, que contribuirão, de forma integrada, para sua formação contínua de intérprete. Vale ressaltar, como o faz o autor, de que a aquisição de habilidades não deve ser encarada como processo fragmentado, e sim como um processo interdisciplinar de diálogo entre os pilares da criação artística. O estudo da música, das artes corporais, das artes visuais não visa a formação de atores-músicos, atores-bailarinos, atores-cenógrafos, etc. Visa a formação de artistas múltiplos, dotados de sensibilidade ao tempo e ao espaço, possuidores de um apurado senso de ritmo, dinâmica, timbre, altura, intensidade, e também de forma, cor, espaço, volume, textura, plasticidade, destreza, tonicidade, equilíbrio, força, agilidade, flexibilidade, justamente os aspectos essenciais de cada linguagem, já citados.

Esta pesquisa enfoca alguns desses elementos, que foram mapeados em sua gênese no campo musical, pertinentes ao amplo e pouco esclarecido aspecto que se costuma denominar musicalidade. Embora creia ser desnecessário, parece conveniente ressaltar que tal aspecto não pode e não deve ser tratada tampouco como uma questão

fragmentada, isolada dos outros elementos essenciais que conferem à obra teatral seu específico caráter de teatralidade: o que se vem tentando comentar neste trabalho é justamente o imbricamento destas noções de plasticidade, dinâmica, ritmo, espacialidade, etc., quer seja no tocante à escrita dramaturgica, quer seja na composição cênica.

Por isso, é importante ter em mente que somente para efeito de recorte no objeto da pesquisa é que foram tomados aqui em separado as noções de ritmo e dinâmica, que a partir de agora serão abordados, segundo os olhares de Constantin Stanislavski e Rudolf Laban, no trabalho do ator. Sem jamais perder de vista a complexidade e o alcance do espectro de possibilidades que o assunto suscita, serão retomadas as teorias desenvolvidas pelos dois mestres, dois dos poucos que se dedicaram a tentar sistematizar procedimentos, processos e respectivos efeitos que estes aspectos suscitavam nos artistas e público de suas épocas.

5.3. O tempo-ritmo de Stanislavski

5.3.1. Quem sabe o que é ritmo?

A questão se repete. Da mesma forma que, no Primeiro Capítulo, encontramos “uma dúzia” de definições possíveis sobre o ritmo, quando aplicado à arte musical, encontraremos – não uma dúzia, porque poucos se aventuraram – mas tantas definições quantas forem as tentativas de apreender, na análise ou na criação cênica, a consciência do ritmo na desempenho do ator.

Stanislavski foi um dos primeiros e maiores contribuidores para essa reflexão, com seu estudo sobre o que ele chamava do “tempo-ritmo” no trabalho do

ator. Não pretendo fazer aqui uma exposição das idéias contidas nos dois capítulos de seu livro *A Construção da Personagem* (1982), nos quais ele explicita a questão. Há incontáveis estudos que problematizam e lançam luzes sobre o pensamento do velho mestre, incluindo um clássico brasileiro, o livro *Ator e Método* de Eugênio Kusnet (2003), que, embora não tenha sido jamais aluno ou ator de Stanislavski, foi-lhe um contemporâneo que observou os efeitos na prática e na Academia, da influência dos ensinamentos do encenador russo no ocidente.

Importa-me, não obstante, nomear, para efeitos deste estudo, que papéis Stanislavski atribuiu ao ritmo na construção de sua técnica psicofísica, uma vez que esses papéis parecem ter passado a nortear boa parte da pesquisa atorial do século XX.

Para Vasili Toporkov, ator que ingressou aos vinte e oito anos no Teatro de Arte de Moscou (TAM), e que lá trabalhou sob a orientação de Stanislavski por onze anos, até a morte deste último, ninguém jamais soubera dizer com clareza no que consistia o trabalho sobre o ritmo para o ator. Toporkov (2001) descreveu num livro os anos finais do trabalho do encenador, onde alguns dos aspectos de seu processo criativo foram relatados pela primeira vez, já que o próprio Stanislavski não chegara a publicar a totalidade de suas reflexões teóricas em vida.

A partir da constatação de que só encontrava, da parte de teatrólogos, diretores, atores e críticos, vagas generalizações sobre o conceito de ritmo, o ator russo constatou que a idéia do “ritmo” da cena era – como ainda o é, eu acrescentaria – confundida, de maneira imprecisa, com o “tom” da cena, o que no jargão teatral poderia significar sua temperatura “energética”. Ele lança o exemplo, tantas vezes vivido por quem atua em teatro, do espetáculo que, em um determinado dia, corre arrastado, pesado, “abaixo do tom”. Percebendo isso, o elenco pede, na coxia, ao ator que vai entrar em cena, que “levante o tom” com sua entrada – responsabilidade que, em geral,

resulta em correria na fala e nos movimentos do pobre coitado (TOPORKOV, 2001, p.30). E de quantas vezes, sem se aperceberem como, os atores encontram uma justa adequação do “tom” da cena, sem que consigam dar conta da forma de repeti-lo todas as noites (*ibid.*).

“Eu penso que o que eles estavam procurando corresponde à idéia que Stanislavski mais tarde definiu como ritmo”, diz Toporkov (*ibid.* p.30). Para o mestre, a correspondência entre os *sentimentos adequados à cena* e os ritmos em que esta transcorre é que poderia lhe conferir o “tom” adequado. Isso valia tanto para a ação física, expressa em movimentos e fala, quanto na ação internalizada, aparentemente sem movimento. O exemplo mais famoso desse *ritmo na imobilidade* também vem do livro de Toporkov: numa cena em que a personagem contava com pouquíssima ação física e só uma fala, o ator teria que cultivar – e expressar – um forte sentimento que mesclava angústia e urgência. Stanislavski reclama que o ator não está sentindo o ritmo da cena, “não está de pé no ritmo certo” (*ibid.* p.31). O estranhamento é total. Como ficar parado, em pé, “no ritmo certo”? Então o diretor orienta um exercício simples, onde cabe ao ator ficar de pé e em vigília, com um porrete imaginário nas mãos, aguardando um rato sair da toca num canto da sala. A uma palma do diretor, o rato imaginário passa por ele, e o ator tem que acertá-lo. Diversas tentativas são feitas, até o diretor reconhecer que o ator finalmente “pulsa” sua ansiedade num ritmo correto, e está pronto para acertar o rato no momento em que este surgir.

O exercício faz vir à lembrança uma estória, desconheço se fictícia, que Eugenio Barba relata no seu livro *A Canoa de Papel* (1994). Passo-lhe a palavra para explicar melhor:

Apassionado por filmes de *western*, o grande físico dinamarquês Niels Bohr perguntava-se por que, em todos os duelos finais, o protagonista era o mais veloz em disparar, ainda que seu adversário fosse o primeiro a levar a mão à pistola. Bohr se perguntava se atrás dessa convenção não havia alguma verdade. Concluiu que sim: o primeiro é

mais lento porque *decide* disparar, e morre. O segundo vive porque é mais veloz e é mais veloz porque não deve decidir, *está decidido*. Esse brilhante jogo de palavras foi o resultado de uma engenhosa comprovação empírica; Bohr e seus assistentes dirigiram-se a uma loja de jogos, compraram pistolas d'água, e de volta a seu laboratório, por horas e horas, realizaram duelos. (BARBA, 1994, p.57-58).

A capacidade de *estar decidido* é resultado, para Eugenio Barba, de um treinamento de energias extracotidianas, que possibilitam a criação de um estado pré-expressivo (anterior mesmo, portanto, à expressão de um conteúdo), de prontidão do ator. Para Barba, esse estado energético é conseguido pela modelagem do uso do tempo e do espaço. Ao fazer essa associação entre os pensamentos dos dois encenadores, tento colocar em evidência o fato de ambos atribuírem a “temperatura” energética do ator ao domínio consciente, ao uso apropriado, do sentido de ritmo da cena. Sem falar em “corpo dilatado” como Barba, Stanislavski reconhece no ritmo o fator de criação da tensão, do tônus, do “tom” apropriado da cena, necessariamente dilatado e distinto do corpo cotidiano. Um tônus verdadeiramente emocional, e, ao mesmo tempo, físico.

5.3.2. Ritmo = emoção

Esse é, provavelmente, o ponto central do interesse de Stanislavski sobre o ritmo: a associação imediata (reconhecida anos mais tarde pelas neurociências¹²²) entre o ritmo e a emoção. Começamos pensando que toda sua estruturação do que poderia ser considerado seu Método de Ações Físicas parte do pressuposto de que ações materiais, concretas, resultam em estados psíquicos necessários à exequibilidade do trabalho do ator, no que concerne ao necessário senso de credibilidade da cena – o sentimento de *verdade*. Em outras palavras: ações físicas definidas por um objetivo

¹²² As emoções são “processadas” (termo genérico que engloba um complexo sistema de operações que não nos cabe aqui descrever) nas mesmas redes neurais e no mesmo nível do córtex cerebral que o sentido do ritmo. Cf. SACKS, 2007.

proveniente das circunstâncias dadas pelo texto detonariam as emoções correspondentes a essas circunstâncias. Toporkov relata como, nos anos finais, Stanislavski já não acreditava que o trabalho sobre a memória das emoções pudesse consistir num suporte para a repetição diária do ator, porque a memória, tal como as emoções, são voláteis, de difícil fixação. As ações físicas, ao contrário, são passíveis de repetição, são passíveis até mesmo de serem fixadas numa partitura. O trabalho sobre as ações físicas consiste em criar uma seqüência de ações, inspirada pelos objetivos imediatos das personagens, objetivos por sua vez, emanados do texto; em seguida, modelar essa seqüência em sua dinâmica, experimentando-se variações, alterações e repetições, até se chegar a uma partitura delineada em detalhes. Os estados emocionais criados seriam, necessariamente, resultantes desse processo. O exercício com o ritmo se converte, dessa forma, numa verdadeira ferramenta de trabalho, um meio material e tangível de acessar as emoções. “Vocês não dominarão as ações físicas se vocês não dominarem o ritmo”, diz o diretor, segundo Toporkov (p.122).

Nos dois capítulos destinados ao tempo-ritmo¹²³, Stanislavski busca demonstrar, com diversos exercícios, que a aceleração ou desaceleração da velocidade com que uma mesma ação é executada chegam a alterar as imagens mentais de seu executor, sendo capaz de criar novos estímulos para a cena. No famoso exemplo do exercício da bandeja, o aluno que tem que distribuir entre os demais atores diversos objetos em uma bandeja imagina para si diversos contextos diferentes para aquela mesma ação, em virtude dos diferentes andamentos que o professor “bate” para acompanhar seus movimentos: o andamento lento lhe evoca uma solenidade, com distribuição de medalhas; o andamento acelerado lhe suscita a imagem de um garçom numa festa, servindo bebidas; o acréscimo da síncope (deslocamento do acento) lhe faz

¹²³ “Tempo-ritmo no movimento” e “Tempo-ritmo na fala”, ambos de *A Construção da Personagem*, *op.cit.*

supor que seu garçom está bêbado, já que tropeça nas “frases” rítmicas. Em outro exercício, uma mesma cena – a chegada à estação para embarque num trem – adquire contornos cada vez mais tensos com a aceleração progressiva do andamento. O professor pede também a seus alunos que reproduzam, com palmas e batidas de pés, uma estória imaginária. Ou que tentem fazer coincidir, em suas falas, as sílabas tônicas das palavras com as ênfases na ação. São diversos expedientes para fazer despertar, nos alunos-atores, o que Stanislavski chama de “sensibilidade” ao ritmo. Uma vez dotados dessa sensibilidade, os alunos poderiam até mesmo esquecer a necessidade de fazer recaírem as ênfases sobre os momentos certos – já que esse fenômeno passaria a acontecer “naturalmente”. Um “ritmo certo” da cena seria, então, “naturalmente” intuído. Uma vez adestrados na sensibilidade aos ritmos da cena, seus corpos e mentes já estariam *decididos*.

O único problema, nesse interessante raciocínio, é a premissa de que exista um ritmo “certo” o qual o ator precise acessar – em contraposição a ritmos e sentimentos “inadequados” (sobre os quais o diretor chega a advertir). É preciso levar em consideração que, como de resto em todos os aspectos, a técnica de interpretação de Stanislavski se baseia numa tentativa de apreensão de *verdades* emanadas *do texto*, ao encontro das quais o ator precisa aprender a caminhar, para despertar em si os sentimentos e objetivos “adequados” que lhes bem correspondam. Hoje, quando o texto dramático já tem perdida sua prerrogativa de centro aglutinador do fenômeno teatral, quando já não é mais detentor de uma essência irreduzível, seria no mínimo discutível nos atermos a essa busca por sua suposta *verdade*.

Outro problema, este bem lembrado por Ana Dias (*op.cit.*), é o da própria definição de tempo-ritmo. Segundo as considerações da autora, o termo conjugado é eleito por Stanislavski, embora ele nunca justifique o motivo dessa escolha,

aparentemente para “se desobrigar a especificar quando está mencionando apenas as pulsações que definem um andamento (logo, o tempo) e quando quer chamar atenção para o ritmo como agrupamento de valores de diferentes durações” (DIAS, *op.cit.* p.54). Eugênio Kusnet pensa que Stanislavski elege o termo por entender que “os dois não podem existir em separado, a não ser em teoria” (*op.cit.* p.84), e compreende que, pelas definições do autor, “o termo ‘tempo’ é igual à velocidade do ritmo” (*ibid.*).

Concordo com Ana Dias que esta compreensão, que emana das definições que Stanislavski usa para caracterizar cada um dos termos¹²⁴ é um tanto discutível, e de difícil apreensão para leigos e mesmo para não-leigos. O problema maior não está, ressalta a autora, na delimitação dos termos, sobre a qual, já vimos anteriormente, é realmente difícil chegar a um consenso. O problema maior é a associação obrigatória do termo ao estabelecimento do compasso, portanto a um sistema métrico ocidental codificado, como parâmetro primordial. Stanislavski, como já poderíamos adivinhar, também estudou música e canto na juventude, chegando a sonhar por breve tempo em ser cantor de ópera. Tentou elaborar, junto ao seu professor de canto daqueles anos, um sistema de treinamento baseado na música, no qual relata, “passávamos fins de tardes inteiros em movimentos, *sentados ou calados em ritmo* [...] Aqueles fundamentos então vagos eu vislumbrei também na cena dramática” (*id.*, 1989, p.132, grifo meu) numa antecipação dos exercícios que usaria posteriormente com seus alunos. De fato, lembra Dias, foi a partir da forte impressão causada pelo trabalho realizado junto aos atores-cantores de ópera do Teatro Bolshoi que ele passou a dar mais importância ao trabalho com o ritmo. O uso sistemático do treinamento de fala e movimentos sobre durações definidas – semínimas, colcheias, semicolcheias, etc.; a

¹²⁴ “Tempo é a rapidez ou a lentidão do andamento de qualquer das unidades previamente estabelecidas, de igual valor, em qualquer compasso determinado. Ritmo é a relação quantitativa das unidades – de movimento, de som – com o compasso determinado como unidade de extensão para certo tempo e compasso”. (STANISLAVSKI, 1982, p. 208).

preocupação em fazer coincidir acentos lógicos e temporais; o uso da síncope; todos confirmam as bases métricas de seu trabalho com o ritmo.

Sabe-se hoje que Stanislavski conheceu Dalcroze e sua Eúritmia, chegando a assistir uma apresentação de seus alunos no instituto de Hellerau, na Alemanha, em 1913 (Dias, *op.cit.*). Dalcroze, por seu turno, visitara a Rússia no ano anterior, onde lecionou algumas sessões de Ginástica Rítmica, e assistiu à montagem de *Hamlet* no TAM, encenada por Gordon Craig (que fora convidado por Stanislavski). Nada nos impede de imaginar o quanto esses dois criadores podem ter conversado, a ponto de Stanislavski ir à Alemanha conferir a escola de Dalcroze. Não é de se admirar, então, que os exercícios de tempo-ritmo sugeridos em *A Construção da Personagem* sejam tão familiares aos que conhecem o princípio de concordância entre métrica e movimento, acento musical e acento plástico, com que trabalha a Ginástica Rítmica.

Por conta disso, a grande dificuldade surge no momento de conduzir o ator no trabalho rítmico sobre a prosa. Se o verso possui, em si, uma musicalidade definida, tanto mais definida é a experiência dos pensamentos e das emoções subjacentes nas palavras do texto. Já na prosa, que não conta com uma métrica regular, a busca por sua forma rítmica oferece maior dificuldade para se atingir essa clareza. De forma um tanto contraditória, o conceito de tempo-ritmo atrelado à métrica do compasso usado por Stanislavski distancia-se de sua aplicação nos exercícios em que busca reconhecer esse conceito na prosa e nos movimentos não dançados.

Um bom resumo da prática discorrido nestes dois capítulos seria o que engloba suas tentativas em dois tipos de experiência: uma, dos exercícios que visam reconhecer os ritmos apropriados de uma cena ou situação – os ritmos sugeridos pelas circunstâncias dadas pela história, ou seja, os que surgem “de dentro para fora”. Outra, os exercícios que traçavam o caminho inverso: a partir de tempos-ritmos aleatoriamente

“batidos” pelo encenador, os alunos eram levados a imaginar diferentes situações, num exercício de criatividade a partir de um ritmo surgido “de fora para dentro”. Tanto uns como outros tinham a mesma finalidade: reconhecer a existência tangível de ritmos identificáveis, responsáveis pela criação dos estados emocionais. A partir daí, Stanislavski amplia a questão para o reconhecimento dos tempos-ritmos da peça inteira, ressaltando que eles podem, e devem, ser variados, múltiplos, e tanto mais interessantes quanto mais variados forem. Bons atores seriam, justamente, os que passeiam por uma grande diversidade de ritmos, tomando os devidos cuidados para não fazer sua atuação desandar no cabotinismo e na vaidade da própria técnica. Stanislavski remete sempre ao exemplo de Salvini, ator italiano que foi seu modelo de observação, o qual era capaz de, com o uso apropriado de variações rítmicas e grande riqueza de entonações, evocar diversas imagens mentais e todo tipo de associações emocionais em seus espectadores, mesmo os que, como Stanislavski, ignoravam a língua italiana; eis uma experiência da qual todos nós já tivemos oportunidade de confirmar, quando encontramos intérpretes em língua diferente da nossa, capazes de fazer-nos acompanhar a narrativa pela coloração, dinâmica e plasticidade de sua atuação – como sucede, por exemplo, com quem acompanha uma performance, ao vivo ou filmada, de Dario Fo.

5.3.3. Tempo-ritmo interno x tempo-ritmo externo

A despeito da predominância de uma idéia de ritmo atrelada ao compasso, penso que pode ter sido no imbricamento de vários tempos-ritmos diferentes, nem sempre calcados na métrica, que Stanislavski pode ter feito uma de suas maiores contribuições à prática do ator. Refiro-me ao jogo de contraposições entre os tempos-ritmos das diversas personagens que atuam numa mesma cena, que fazem lembrar o