

sistema de contraponto de Meyerhold; e refiro-me, principalmente, à impressão de vivacidade e riqueza de detalhes que pode suscitar a discrepância entre os tempos-ritmos interno e externo da mesma personagem.

Se em personagens trágicas “imperam a certeza e a convicção de suas obrigações morais”, estabelecendo uma linha rítmica dominante, Stanislavski lembra que, numa personagem com um espírito como o de Hamlet, “onde a decisão luta com a dúvida”, tornam-se necessários vários ritmos em conjunção simultânea. “Em tais casos, vários tempos-ritmos diferentes provocam um conflito interior de origens contraditórias. Isto acentua a experiência do ator em seu papel, reforça a atividade interior e excita os sentimentos” (1982, p.230). Vários exemplos de cenas improvisadas por seus alunos reforçam a idéia de que uma complexidade muito interessante é criada quando, a um tempo-ritmo externo calmo, ponderado, corresponde um tempo-ritmo interior agitado.

Essa chave de compreensão abre, a meu ver, passagens para pesquisas laboratoriais sobre o trabalho do ator que serão desenvolvidas por encenadores e *performers* do século XX: a abordagem física, por vezes matemática, de um fenômeno que até então pertencia exclusivamente ao terreno do imponderável – o poder de concentração do ator, o jogo com suas emoções. Toda a linha de pesquisa intitulada Antropologia Teatral, por exemplo, se pauta na “dança das oposições” como um dos princípios radicais da pré-expressividade (BARBA, 1994, 1995). E, dentre essas oposições, está arrolada a oposição rítmica entre ação interna e externa. Em termos de convenção, de linguagem cênica, esse “tempo-ritmo composto”, no dizer de Kusnet “dá a verdadeira dimensão da contradição humana” (*op. cit.* p.91). Basta nos remetermos mais uma vez à Mãe Coragem de Helene Weigel, na cena em que precisa ocultar sua alta intensidade emocional com uma aparente tranqüilidade gestual¹²⁵. Tal como

¹²⁵ Cf. Capítulo Terceiro.

também acontece na cena meyerholdiana, a contradição humana se apresenta pelo contraste, pelo paradoxo da representação de uma pessoa em aparente estado de serenidade, que na verdade omite (ou se omite) suas múltiplas motivações, face a uma situação opressora demais, perturbadora demais, forte demais para ela.

A impressão que fica da leitura dos textos de Stanislavski é que, diferentemente de Meyerhold, este pretendia menos que o ritmo fosse um instrumento de precisão de seus atores, e mais uma ferramenta para acessar estados emocionais sinceros. Entretanto, é de maneira semelhante ao seu ex-discípulo que Stanislavski percebeu que a sensibilidade ao ritmo, ou aos ritmos, da encenação, era um dos meios mais poderosos para conseguir aquele rigor, aquele domínio “científico” sobre a obra de arte, preocupação que impregnava, como já foi dito, a prática desses e de outros pensadores do teatro. “Até mesmo a desordem e o caos têm seu tempo-ritmo”, ponderou o diretor do TAM (1982, p.249). Os objetivos é que parecem ser diferentes nos dois casos. Para Meyerhold, o domínio do tempo e a montagem das durações podem, por si só, comportar sentidos. Para Stanislavski, eles são um meio, um canal, para se atingir estados psíquicos. Na tríade pensamento-vontade-sentimento, sobre a qual repousa todo o sistema de interpretação deste último, o ritmo tem importância fundamental:

O efeito direto sobre a nossa **mente** é obtido com as palavras, o texto, o pensamento, que despertam consideração. Nossa **vontade** é afetada diretamente pelo superobjetivo, por outros objetivos, por uma linha direta de ação. Nossos **sentimentos** são trabalhados diretamente pelo tempo-ritmo. (*ibid.* p.268, grifo do autor).

5.4. Laban e o tempo da decisão

5.4.1. Ritmo-espço, ritmo-peso, ritmo-tempo.

A correspondência entre estados emocionais e o tempo-ritmo não é novidade na época de Stanislavski. Na Alemanha, estava em curso no início do século XX um processo de consolidação da dança moderna, cuja linhagem se iniciara no ocidente com Isadora Duncan e François Delsarte, e que tinha no húngaro Rudolf Laban, coreógrafo, pedagogo e pensador da dança, um emblema. Este processo entendia a dança como manifestação de pulsões para o movimento nascidas da fusão de atitudes internas e estímulos externos, que lhe imprimiam as mais variadas qualidades expressivas; tal abordagem estabelecia uma ruptura com o olhar consolidado sobre a dança como um código postulado *a priori*, como no caso do balé clássico. As vertentes do trabalho de Laban e seus discípulos/successores, que foram das mais férteis que a arte ocidental já produziu, espalharam-se das artes cênicas para a educação, os esportes, a terapia e as ciências cognitivas. Até hoje, seus desdobramentos influenciam as técnicas, linguagens e convenções da dança contemporânea e do teatro. Minha qualificação profissional em dança pôs-me em contato com seu pensamento, tanto teórico quanto artístico, e assim propus-me a efetuar um brevíssimo resumo de alguns aportes de seu trabalho em minha dissertação de Mestrado (OLIVEIRA, 2000)¹²⁶. Por esse motivo, dispensar-me-ei de tecer aqui as mesmas considerações.

Quando estabelece relações entre os fatores constitutivos do movimento – Peso, Tempo, Fluência e Espaço – e os inter-relaciona, chamando de *Esforço* a pulsão

¹²⁶ Cf. também MOMMENSOHN, 2006; FERNANDES, 2002; RANGEL, 2003; LABAN, 1978.

interior que dá origem ao movimento (LABAN, 1978), Laban conclui a associação entre impulsos psíquicos e fatores de realização no tempo e no espaço que Stanislavski, por exemplo, intuía. Desconheço se os dois artistas chegaram a se conhecer. Mas a correlação entre suas nomenclaturas e definições é imediata, mormente no tocante à abordagem dos aspectos dinâmicos e energéticos do trabalho do ator.

Laban considera que, quando organizados em seqüências, os elementos do movimento compõem um ritmo. Até aí, não há novidades. Mas é interessante que ele faça a distinção entre *ritmos-espaço*, *ritmos-peso* e *ritmos-tempo*. Na realidade, três formas que estão, obviamente, sempre associadas, apesar de cada uma delas ocupar um lugar de destaque em uma determinada ação (*ibid.*, p.195).

5.4.1.1. Ritmo-espaço

A categorização *ritmo-espaço* diz respeito ao uso das **direções espaciais relacionadas entre si**, que resultam em formas e configurações espaciais do corpo. São duas linhas preponderantes de combinação, neste caso: na primeira, há um desenrolar *sucessivo* de mudanças de direção; na segunda, há ações *simultâneas* de alguns segmentos corporais. A distinção entre ações sucessivas ou simultâneas no espaço remete, imediatamente, às noções de melodia e harmonia na música; relação, aliás, que o pensador também efetua (p.195)¹²⁷. Em todo caso, estamos falando sobre formas e figuras que o corpo assume no espaço, ou seja, que supõem um *ritmo visual* no movimento. Curiosamente, não é à simetria ou assimetria das partes do corpo envolvidas na ação que Laban atribui este ritmo – este seria o procedimento mais comum em nós, se buscássemos reconhecer o ritmo visual que emana de um cenário,

¹²⁷ Alguma dúvida de que também Laban estudara música?

por exemplo. Mas ele refere-se ao movimento, e o movimento é dinâmico, mesmo em suas pausas – o ritmo plástico é analisado então sob a ótica da realização dos movimentos *no tempo*.

5.4.1.2. Ritmo-peso

Importantes são as correlações que Laban produz a respeito do *ritmo-peso*. Antes é preciso esclarecer, para os que não são familiarizados com o vocabulário da Análise Laban do Movimento, que o Peso é um dos fatores de movimento que diz respeito ao grau de energia, comumente dito *força*, dispendida numa ação física. Isto significa que diferentes níveis de força são necessários para ações corporais simples e complexas, níveis que vão dos mais leves – no caso dos movimentos fluídos, deslizados, esvoaçantes – aos mais pesados, nos movimentos de torcer, socar, empurrar, puxar, calcar, etc. A mobilização da energia física, como em todos os Esforços, corresponde ao grau de motivação psíquica do ser movente. Quanto mais obstáculos, físicos ou emocionais, ele precisa vencer para realizar seu movimento ou ação, maior o emprego de energia física ou emocional, de força, que ele terá que usar. Se lutar contra o obstáculo, os movimentos resultantes serão enérgicos, com tónus elevado. Se abandonar-se ao peso, os movimentos resultarão pesados, “desabados”. Se a resistência do obstáculo for pequena, o Esforço resultante dará impressão de leveza, suavidade. Claro, essas são as polaridades terminais de um campo de múltiplas possibilidades de gradação entre um e outro. Fica patente, também, o caráter altamente emocional que tal nomenclatura suscita, com sua terminologia de “força”, “leveza”, “abandono”, “tensão”.

O conceito de *ritmo-peso* é atribuído inicialmente ao valor emocional que os gregos davam às suas combinações rítmicas, que, como foi dito no Primeiro

Capítulo, consistiram na base de toda sua cultura – na poesia, na música, na dança e, posteriormente, no teatro (*ibid.*, p.198). Para Laban, que não cita as suas fontes, os gregos atribuíram significado definido a cada um dos seis ritmos fundamentais, cada um deles expressões de uma disposição emocional¹²⁸. Assim, padrões rítmicos de duração *temporal* assumiriam um caráter *afetivo* de acordo com a *força* (peso) sugerida pela disposição dos intervalos. Dessa maneira, uma nota longa seguida de uma curta (o troqueu) configuraria um “ritmo calmo, plácido, gracioso” se fosse interpretado como um som forte seguido por um fraco (*ibid.* p.198). Essa é uma configuração tônica considerada, em música, como “feminina”¹²⁹. O padrão oposto, o iambo, em que a uma nota curta segue-se uma longa, se for lido como um som fraco seguido de um forte, delinearía um ritmo mais agressivo, frequentemente empregado como o contraste masculino do troqueu. “É alegre e energético, sem ser rude ou beligerante” (*ibid.* p.198).

E assim continua Laban, caracterizando o dáctilo como “solene”, o anapesto como “uma marcha que indica avanços”, o peão como “expressão de excitação e insensatez, evocando alternadamente estados de espírito aterrorizantes e lastimáveis. Aparece em danças de guerra” (me indago se seria o resultado de uma nota curta intercalada entre duas longas, como a *desestabilizar o ambiente?*); e o jônio como “violenta agitação ou, ao contrário, depressão profunda” – expressão da embriaguez dos festivais dionisíacos, “em seu langor e desespero” (*ibid.*, p.198-199). A combinação destes seis ritmos fundamentais produziria ritmos cada vez mais complexos, que expressariam as disposições internas que permeiam a arte grega: “austera, beligerante, festiva, voluptuosa, terna, apaixonada, entusiasmada e sobrenatural” (p.199). Digna de nota é sua noção de que esses ritmos “não apenas expressam estados de ânimo, como também *criam hábitos* de estado de ânimo, se forem repetidos com alguma freqüência”

¹²⁸ Combinados, os seis ritmos fundamentais davam origem a todos os outros ritmos.

¹²⁹ Lembremos do “final feminino” dos versos de onze sílabas em Shakespeare, quando a última sílaba era átona. Cf. Segundo Capítulo p. 86.

(p.200, grifo meu). A crença no caminho “de fora para dentro”, isto é, da materialidade do movimento físico ser capaz de suscitar estados anímicos no intérprete, é um dos conceitos basilares do pensamento de Laban, como parece ter sido do de Meyerhold, e, ainda que frequentemente mal-entendido, de Stanislavski.

5.4.1.3. Ritmo-tempo

A consideração do *ritmo-tempo* considera a atitude do ser que se move frente ao tempo, atitude que pode ser caracterizada, por um lado, como uma luta contra ele – nos movimentos curtos e/ou súbitos; ou, por outro lado, numa espécie de condescendência, também chamada indulgência, em relação a ele, através de movimentos lentos e sustentados. Isto significa que, da mesma maneira que nos outros fatores – Espaço e Peso – pode-se “lutar” contra o Tempo ou “indulgir” a ele. Tanto faz se os ritmos produzidos pelos movimentos corporais sejam ou não marcados por durações de tempos determinados, isto é, obedecendo ou não a uma métrica. As “partes” em que um fluxo contínuo de movimento é dividido podem ter comprimentos iguais ou desiguais, terem pulsação contínua ou irregular – elas sempre serão, quando relacionadas umas com as outras, consideradas indulgentes ou resistentes ao tempo. Em outras palavras, serão mais “aceleradas” ou “desaceleradas” no tempo, sempre que comparadas umas em relação às outras.

Ciane Fernandes (2002) atenta para o fato de que os termos originais *quick* e *sustained*, usados por Laban, traduzidos como “súbito” e “sustentado”, já denotam uma atitude interna de aceleração ou sustentação do tempo, portanto aspectos qualitativos; os termos “rápido” e “lento” poderiam, segundo a autora, reduzir a questão a aspectos mais quantitativos. Ainda assim, Fernandes entende que, sendo as qualidades

de movimento *dinâmicas*, “como o próprio nome indica, refletem [sempre] uma mudança [...], nas gradações entre *condensada* e *entregue*” (FERNANDES, *op.cit.* p.102)¹³⁰. Por isso, Fernandes prefere a usar a terminologia “acelerado” e “desacelerado” em substituição à “súbito” e “sustentado”: justamente para expressar o amplo espectro de gradações possíveis entre o tempo mais rápido e o mais demorado em que um movimento pode ser realizado, estando estes dois pólos nas extremidades dessa variação.

Mais uma vez, ressalto que aos fatores componentes do movimento Laban sempre associava um estado emocional e uma qualidade resultante do movimento. De acordo com Lenira Rangel, que compendiou toda a bibliografia mais significativa a respeito do sistema do coreógrafo, a tarefa do fator Espaço é a comunicação, e a atitude interna que desperta é a **atenção**. O Peso, fator que traz um aspecto mais físico da personalidade, é o que dá ao agente estabilidade, proporciona segurança, é auxiliar na assertividade. Desperta o grau de **intenção** necessário para a realização da tarefa. E o Tempo, relacionado a um aspecto mais intuitivo da personalidade, atua na **decisão** (RANGEL, 2003). “O indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator de esforço Peso tem Intenção; e quando a pessoa se ajustou no Tempo, tem Decisão”, diz o próprio Laban (*ibid.* p.131).

¹³⁰ Fernandes chama aqui de “condensado” e “entregue” aqueles estados que relatei como “lutante” ou “resistente” e “indulgente”.

5.4.2. O fraseado expressivo e o acento

Além das disposições internas que motivam a realização dos Esforços, o estudo do ritmo e do relacionamento com o tempo suscita outro aspecto importante da análise de movimentos efetuada por Laban: a composição do Fraseado Expressivo.

Uma “frase de movimentos” é o desenvolvimento de uma ação que responde a uma estrutura de organização intrínseca a ela; portanto, uma seqüência de movimentos que tem uma lógica interna. Na linguagem corporal, uma frase de movimento completa é composta pelas fases de **preparação**, **ação** e **recuperação** (RANGEL, *op.cit.*). Ações corporais simples, como sentar-se em uma cadeira, pegar uma caneta ou beber um copo d’água constituem frases de movimentos. Trechos de coreografia que combinam ações de sustentar, cair, recolher e expandir, articuladas em complexos movimentos corporais e rítmicos também o são. A diferença imposta por sua sistematização é a atribuição de qualidades expressivas a essas frases, de acordo com a distribuição de **acentos**.

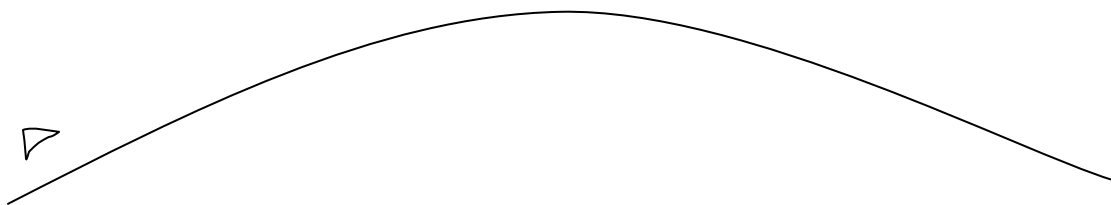
Mais uma vez, voltamos ao princípio de que toda pulsação contínua, sem mudanças rítmicas, produz um fluxo regular que leva à monotonia. Todo movimento conta, em princípio, com uma polaridade bifásica, como a pulsação binária em música, e, no caso do movimento físico, de esforço/recuperação¹³¹ – como as polaridades dormir/despertar, trabalho/descanso, condensação/dissipação da tensão, luta/indulgência (BARTENIEFF, 1993). A partir do estabelecimento dessa célula inicial, as ações vão se tornando mais complexas, até chegarem a formar um padrão de comportamento – no caso da dança e do teatro, comportamentos codificados. A riqueza expressiva desse comportamento reside no fato, como em música, que esta pulsação básica é enriquecida,

¹³¹ Aqui o termo esforço é aplicado em seu sentido mais corriqueiro, de ação física vigorosa, não com a conotação que Esforço tem na gramática labaniana.

quebrada, retomada e variada por seus desdobramentos rítmicos e pela distribuição de acentos.

Quando ocorre essa distribuição de qualidades expressivas na frase de movimento, Laban passa a chamá-la de um Fraseado Expressivo (FERNANDES, *op. cit.*). É em função da colocação do **acento** que Laban faz a classificação do Fraseado Expressivo. Esse acento pode ser uma intensificação de qualquer um dos fatores do movimento – uma intensificação do Peso, uma aceleração do Tempo, uma mudança na direção espacial, um súbito controle da fluência livre. Ou uma reversão no fluxo do movimento (outras quedas após uma queda, quando se esperava uma recuperação); uma pausa; uma mudança súbita de tons. Isto é: à semelhança dos acentos musicais, os acentos do movimento podem ser rítmicos, plásticos, dinâmicos; e, nesse caso, espaciais. Sua colocação na frase resulta nas seguintes possibilidades:

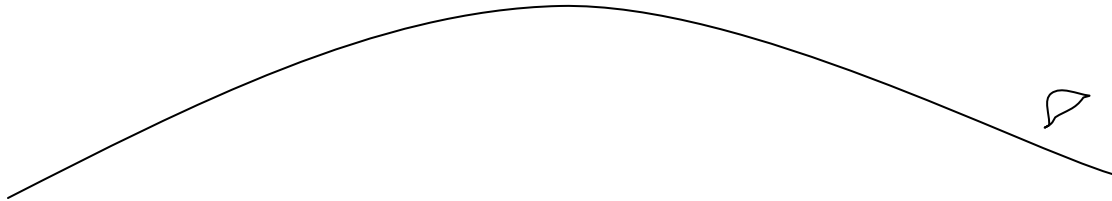
- 1) Quando o acento recai sobre o início da frase, ou o movimento inicia com uma qualidade expressiva intensa que diminui gradualmente, temos a sensação de que um impulso inicial foi tomado. Por isso o Fraseado, nesse caso, é **Impulsivo**.



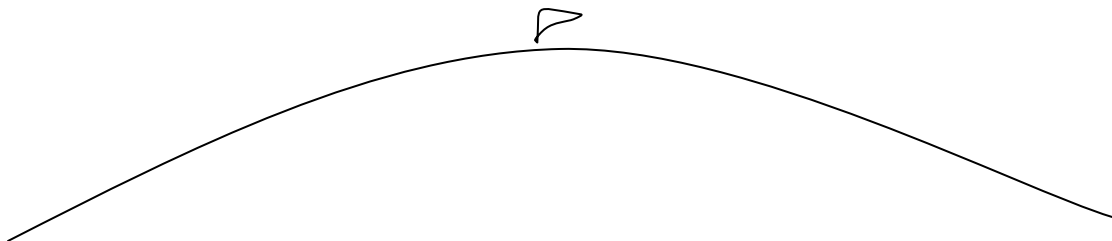
(O arco corresponde a uma ação completa, o sinal gráfico simboliza o acento)

Exemplos de Fraseado Impulsivo são o lançamento de um pião que gira até parar; um grito que vai esmorecendo ao final; o início da *Sinfonia 25 em Sol menor*, de Mozart, que “ataca” com todos os instrumentos em dinâmica *forte* para *decrecendo*.

- 2) Quando o acento recai sobre o fim da frase, o movimento inicia “morno”, vai gradualmente se intensificando, até atingir um clímax no final. A sensação é a de um impacto ao final, como num soco, um golpe, o disparo de um arco. Metaforicamente falando, é o suspense revelado no fim do filme, a descoberta do “assassino”. Desse Fraseado se diz que é **Impactante**.



- 3) Na frase com **Balanço** há um aumento gradual da intensidade expressiva, que depois arrefece, como um clímax seguido de um anticlímax. Ou seja, o acento está “em meio” à frase. Tal como um movimento pendular (embora não seja necessariamente simétrico), ele estabelece certo equilíbrio na distribuição das expectativas do movimento.



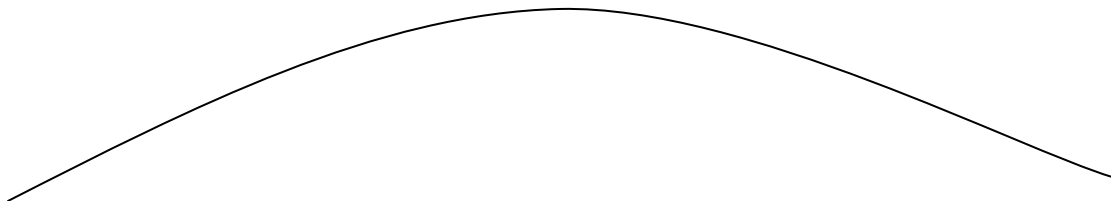
A maior parte dos textos dramáticos, mormente os realistas e naturalistas, comporta esse tipo de “curva”. Movimentos que se distinguem por igual importância nas fases de preparação, realização e recuperação, também: lançar uma bola com qualquer parte do corpo; executar uma *pirouette* (pirueta) no balé clássico; iniciar, acelerar e desacelerar uma corrida.

- 4) Vários acentos de igual importância, distribuídos ao longo da frase, tornam este Fraseado do tipo **Acentuado**. Ele comporta uma série de ênfases.

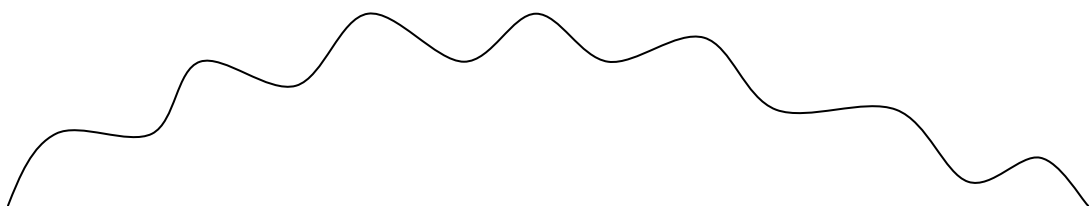


Esse tipo de acentuação produz uma sensação de regularidade, sem ser tediosa. As encenações que trabalham cenas como unidades autônomas, como as de Brecht, ou os textos organizados em quadros / fragmentos, como os que foram discutidos aqui, distribuem dessa forma seus acentos.

- 5) Quando a Frase não altera seu grau de expressividade do início até o fim, o Fraseado é **Constante**, seja ele em pausa ou movimento. Tenhamos em mente o quanto são necessários estes momentos numa cena ou coreografia. (A acentuação infinitamente variada produz o mesmo efeito de acomodação da atenção que a não-variação contínua).



- 6) Finalmente, uma frase com movimentos quase imperceptivelmente acentuados, de forma constante, produz um estado **Vibratório**. São os movimentos vibrados¹³².



¹³² Toda a terminologia e os esquemas gráficos usada na descrição do Fraseado Expressivo foi tomada de FERNANDES, *op. cit.*

Considero que o estudo do Fraseado, por parte do ator-bailarino, é um dos maiores instrumentos não só de precisão e autonomia na composição de suas partituras psicofísicas, mas também um estimulante generoso para seu processo criativo, em si. Num exercício de abstração, este conceito tão eminentemente plástico, físico, pode ser ampliado para as estratégias de análise de texto, para a composição dos jogos de cena, para a criação de estados corporais e emocionais específicos. Pensadas dessa forma, analisar uma cena sob a ótica de seus acentos, tentando decifrar um caráter *impulsivo* ou *impactante*, pode abrir surpreendentes caminhos para o intérprete e o encenador. A ambos seria dada a opção de, ao invés de percorrer intrincados meandros psicológicos na análise de personagem, buscar fazê-lo através do ritmo e da respiração do texto, reconstituindo aos poucos um sentimento integrado na maneira de dizer esse texto. Da mesma forma, organizar uma cena levando em conta seus acentos principais e secundários, constantes ou irregulares, faz tangível, palpável, aquele aspecto imponderável do teatro que permanece ainda quase sempre sob o domínio da intuição: como prender a atenção do espectador?

SEXTO CAPÍTULO

DENTRO DA PARTITURA,

A PAUSA

6.1. “*Petit*” introdução

O tema deste capítulo é o papel da pausa e do silêncio na construção do que chamaremos aqui de partitura do ator, e de quebra, do papel que lhes tem sido atribuído na encenação em geral.

Partiremos inicialmente do conceito de *partitura*, problematizando-o nas artes cênicas, até chegar a defini-la como uma forma tangível, material, de concretização do trabalho do ator.

Na medida em que é um trabalho concreto, a modelagem da partitura permite a manipulação concreta do tempo, do ritmo das ações e dos estados de energia do ator. O trabalho sobre as pausas será visto como a possibilidade dessa manipulação, calcada na prática de três encenadores, que lhe atribuíram enorme importância no treinamento laboratorial de seus grupos de atores: os já citados Meyerhold, que fundava a encenação no princípio de *freamento de ritmos*; Eugenio Barba, que estabelece o termo *sats* para o momento de suspensão da ação; e Stanislavski, que atribuía às pausas o portal para acesso ao subtexto.

Por fim, será levantada uma breve discussão, que não chega a supor uma conclusão, entre a fricção que se apresenta entre os conceitos de pausa e de silêncio, quando inseridos na cena teatral.

6.2. Da partitura

Fraseado expressivo, desenho de movimento, partitura corporal, partitura de ator... Essas expressões similares, usadas em contextos diferentes, traduzem uma busca pela autonomia de pesquisa do trabalho atorial que tem polarizado as investigações estéticas desde a virada dos séculos XIX/XX. A noção de *partitura de ator* sempre trouxe consigo duas questões problemáticas. A primeira é a sua própria delimitação, porquanto ela pode diferir ligeiramente do termo original na teoria musical. A segunda é lidar com a idéia de limitação, de engessamento, com a qual se debatem os que adotam esse conceito.

Na música, *strictu sensu* falando, a partitura consiste num sistema de notação, que permite reproduzir melodia, harmonia e ritmo da composição, através de símbolos gráficos que indicam tonalidade, duração, pausa, timbre, expressão, andamento, acentos, etc. A dança e o teatro sempre se confrontaram com a dificuldade de encontrar um meio de notação similar, que pudesse dar conta também da presença, freqüência e intensidade de todos os elementos do acontecimento cênico-corporal. O texto dramático, frequentemente o único “documento” que subsiste à encenação teatral, constitui uma partitura restrita, que indica predominantemente a sucessão de eventos que se desenrolam, as relações nexos-causais entre eles (quando existem) e os diálogos resultantes destas relações (quando existem). As didascálias são iniciativas do autor dramático em pontuar os climas, ritmos e disposições espaço-temporais da encenação. Tentativas que nem sempre logram êxito na encenação, diga-se de passagem, uma vez que novos dramaturgos (encenador, atores, equipe de criação) vão remodelar o texto dramático. É certo, entretanto, como vimos no Segundo Capítulo, que a estrutura formal do texto, sua sintaxe e pontuação, que incluem tanto as réplicas quanto

didadiscálias, indicam uma partitura de respirações, impulsos e retrocessos no movimento e na fala. No teatro contemporâneo, é possível identificar, segundo Patrice Pavis, autores que empreendem um trabalho específico de notação dramaturgica, elaborando seus textos dramáticos de forma a explicitar as pausas e encadeamentos, as cadências, ligações, tempos rápidos e lentos. Os exemplos citados pelo autor são de autores franceses: Michel Vinaver é um dos que já podemos ter acesso traduzido para o português (PAVIS, 1999, p.280).

Entretanto, ainda parece ser pouco factível um sistema de notação que dê conta das inúmeras *vozes* que ecoam no espetáculo, cada uma delas com discurso próprio. A Semiologia do Teatro, da qual Pavis e Ubersfeld são dois dos autores mais divulgados em língua portuguesa, dedica seus esforços para analisar o fenômeno teatral na decupagem de suas *unidades de linguagem*. Entretanto, a não ser por esparsas iniciativas, não me parece ser propósito deste campo de estudo empreender um projeto de criação de uma *grafia* do espetáculo, projeto que, sob meu ponto de vista, continua soando como ingênua tentativa de apreensão de um fenômeno, por natureza, irrepetível.

No campo da dança foram feitos alguns empreendimentos nesse sentido, dos quais o sistema de Laban é um dos mais notáveis. Laban dedicou uma parte considerável de suas pesquisas a esse propósito, e a partir delas seus colaboradores chegaram a cunhar duas vertentes de observação e registro do movimento: a *Labanotação (Labanotation)*, e a *Labanálise* ou *Análise Laban do Movimento (LMA)* (FERNANDES, *op.cit.*). Ambas consistem em ferramentas com dupla função: reconhecer as principais características do movimento no ato da *performance* e permitir sua posterior reprodução. A *Labanotação* tem o propósito de funcionar como um registro o mais exato possível de uma coreografia (seqüência, partes do corpo que se movem, deslocamentos, gestos), deixando os aspectos mais qualitativos a cargo da

sensibilidade de quem a reproduz. A LMA registra as *qualidades* mais importantes ou elementos mais enfatizados, e deixa uma margem mais abrangente de liberdade para a ressignificação do movimento pelo intérprete.

No teatro o termo partitura tem sido usado muito mais para designar o procedimento de composição da cena/personagem, em si, do que visando sua posterior representação por outrem. Stanislavski usa a expressão quando se refere à seqüência exata, detalhada, de ações físicas que o ator executa na consecução dos objetivos da personagem. Na fase final de sua vida, em que investigava um método de interpretação baseado nas ações físicas, a delineação dessa partitura de gestos, pausas, micro e macro ações, deslocamentos, movimentos e até palavras (a princípio improvisadas, depois as do texto) ainda obedecia à lógica do enredo. É com Grotowski que o termo vai alcançar maior abrangência, pois, partindo da premissa das ações físicas stanislavskianas (das quais ele se considera uma espécie de “sucessor”), Grotowski atribui a este trabalho de composição do ator uma importância axial na montagem dramática – à qual ele incorpora o trabalho sobre *materiais* diversos como memória, associações mentais, improvisação e rigorosos exercícios psicofísicos de despojamento de entraves e autolimites (FREITAS, 2004).

A partir da colaboração com o diretor polonês, Eugenio Barba adota esse viés de trabalho com seus atores do Odin Teatret. Em sua experiência relatada no livro *A Canoa de Papel* (1994), ele problematiza a questão, definindo as implicações do termo *partitura*, seu procedimento de trabalho, comparando-o aos de outros encenadores – dos quais Meyerhold é um de seus exemplos mais citados – e rebatendo o temor de que a composição desta partitura represente risco de “congelar” o ator em estruturas que, uma vez fixadas, tornar-se-iam definitivas.

Efetivamente, essa foi uma das mais constantes críticas dirigidas a Meyerhold por seus opositores (SANTOS, *op. cit.*, HORMIGON, *op. cit.*) O encenador responde com sua convicção de que a assimilação de um certo número de regras, como em todo jogo, libera a imaginação e convida o ator a aproveitar a abertura, mínima, porque em um tempo/espço autolimitados, dessa margem de liberdade. “A assimilação das regras lhe dá, enfim, e sobretudo, talvez a possibilidade de transgredi-las”, diz Picon-Vallin (*op. cit.* p.64) a respeito do ator meyerholdiano. É essa oscilação entre “a utopia da improvisação e a do rigor científico”, no dizer de Picon-Vallin (1989, p.47), que consiste a perfeita associação, para o encenador, do ideal de habilidade do novo ator biomecânico.

A questão interessa profundamente aos pesquisadores da ISTA¹³³, que partem da premissa de que a composição de partituras psicofísicas é a base para a confecção do *texto de ator*, como chama Luis Otávio Burnier (BURNIER, 2001), o qual por sua vez contribuirá decisivamente na composição da partitura cênica final do espetáculo. “A alma, a inteligência, a sinceridade e o calor do ator não existem sem a precisão forjada pela partitura”, reitera Barba (1994, p.182).

Uma vez que essa questão é pertinentemente discutida em vários de seus escritos, recorro aqui apenas aos aspectos da composição da partitura que podem nos auxiliar no entendimento da importância das pausas no conjunto final.

¹³³ International School of Theatre Anthropology, o grupo de pesquisadores liderados por Eugenio Barba que se dedica ao campo de trabalho da Antropologia Teatral, que consiste no estudo dos princípios do uso extracotidiano do corpo e sua aplicação ao trabalho do ator e bailarino em situação de representação (BARBA, 1995).

6.2.1. O trabalho de modelagem sobre a partitura

Barba formula que o termo partitura implica que, a partir de uma “forma geral da ação, isto é, seu ritmo em linhas gerais, com início, meio e fim determinado” (1994, p. 174), pode-se especular (e especular, nesse caso, implica em experimentar, cambiar e abandonar caminhos) sobre o *dinamo-ritmo* (expressão que ele usa para conjugar qualidades de intensidade e ritmo) de cada segmento. É o trabalho sobre as velocidades, intensidades e amplitudes das ações, que estabelece sua dinâmica de acentuações, partes fortes e fracas, sua métrica (*ibid*). A formulação final da partitura implica também na precisão dos detalhes uma vez fixados – mudanças de direção, variações na velocidade, diferentes qualidades de energia, segmentos do corpo usados, numa formatação muito próxima da observação proposta pela Análise Laban; e implica na orquestração entre diferentes partes do corpo, que podem atuar em *consonância* (onde todas as partes concorrem para compor uma única ação físico-vocal), em *complementaridade* (a forma geral tem uma característica expressiva, e uma parte do corpo atua com discrição numa qualidade contrária) ou em *contraste* (profunda divergência de qualidade entre as partes do corpo ou entre corpo / voz). Como se pode deduzir, Barba, pesquisador de tradições teatrais, embebeu-se nas fontes de Dalcroze, Meyerhold, Laban e Delsarte.

O que pode nos interessar aqui é o conceito de que a partitura de ações, além de ser um conceito psicofísico que engloba o impulso interno aliado ao movimento externo, supõe um trabalho consciente de manipulação, de modelagem das qualidades expressivas do movimento. Poderíamos considerar, como o faz Patrice Pavis (2003), que nesse caso também o ator se torna o realizador de uma *montagem*, no sentido fílmico, mesmo, do termo. Trabalhando conscientemente sobre a sua partitura,

[...] ele compõe seu papel a partir de fragmentos: [podem ser] índices psicológicos e comportamentos para a atuação naturalista, que acaba por produzir, apesar de tudo, a ilusão da totalidade; [podem ser] momentos singulares de uma improvisação ou de uma seqüência gestual incessantemente reelaboradas, laminadas, cortadas e coladas para uma montagem de ações físicas, em Meyerhold, Grotovski ou Barba. (p.57)

As qualidades expressivas modeladas numa partitura, se formos tomar apenas o vocabulário Laban como referência, abrangem Peso, Tempo, Espaço e Fluência – e seus conceitos derivativos, de equilíbrio, oposição, dilatação, etc. De acordo com o recorte estabelecido nesse trabalho, tomaremos como nosso último assunto o trabalho de significação sobre um dos elementos operantes nessa partitura, componente de igual importância na atribuição do ritmo (ou dínamo-ritmo, expressão a meu ver bem feliz) no trabalho do ator: o trabalho sobre as pausas.

6.3. Da pausa

6.3.1. O silêncio do som

José Miguel Wisnik tem um jeito poético de discorrer sobre a complexidade da onda sonora, no capítulo “Física e metafísica do som” de seu livro *Som e o Sentido* (2004): sabendo que o som é onda, compreendemos que ele é o produto de uma seqüência rapidíssima e geralmente imperceptível de impulsões (que representam a ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos – os momentos de repouso, seguidos de sua periódica reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, ao que Wisnik associa o princípio do Tao oriental, que em si contém o ímpeto *yang* e o repouso *yin*, ambos coexistindo na totalidade de todas as coisas. “A onda sonora é formada de um

sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal”, comenta o autor (p.18). Não há som sem pausa, até porque o tímpano auditivo entraria em espasmo se assim o fosse. O som é ao mesmo tempo presença e ausência, e conseqüentemente está, ainda que de forma imperceptível, permeado de silêncios.

A peculiaridade da onda sonora, que em última instância é um meio transmissor de energia, parece de certa forma impregnar, poeticamente, as práticas de teatro orientais, pelo menos as que temos podido observar com mais freqüência. Por escolha do recorte temático neste trabalho, não me dediquei à tarefa de tentar decifrar os códigos de interpretação e as convenções teatrais de tantas tradições culturais riquíssimas, como o teatro *nô*, o *kabuki*, o *kyogen* e o teatro de bonecos *bunraku* japoneses; nem o teatro chinês ou o vietnamita. Consolo-me com a existência de um número cada vez maior de trabalhos publicados por pesquisadores ocidentais que tentam lançar luzes sobre tradições tão peculiares a éticas e filosofias de vida cujos fundamentos ainda nos escapam. Ao fazer aqui uma tão breve alusão a essas tradições, é menos com uma pretensão etnográfica, e mais no intuito de lembrar que, à semelhança da filosofia taoísta, ou antes, formada nela, muito do teatro oriental se alimenta na idéia dos opostos complementares, e principalmente no trabalho sobre as energias do ator e da cena baseados na complementaridade entre pausa e movimento.

A observação e o conhecimento do teatro oriental talvez tenham embasado a importância que Meyerhold atribuía à pausa no trabalho do ator. De maneira análoga à descrição de Wisnik, ele enfatiza, em 1914, que “a pausa não é ausência nem cessação de movimento, mas, como em música, ela guarda em si mesma um elemento de movimento”¹³⁴. Essa importância é capital para entendermos não

¹³⁴ Programa de trabalho do Estúdio Meyerhold. **O Amor de Três Laranjas - a revista do Dr. Dappertutto**. Livro 4-5, S. Petersburgo, 1914, p. 90-98. In SANTOS, 2000, Anexo III.

somente os momentos em que a imobilidade e a pausa estática deram o tom de suas montagens, como nas encenações simbolistas das peças de Maeterlink, mas também no conceito de *freamento do ritmo* que dominava a técnica de movimentos de seus atores instruídos na Biomecânica.

6.3.2. Pausas-em-vida: freando os ritmos

O *freamento do ritmo* é um termo cunhado pelo próprio Meyerhold, e dizia respeito à capacidade de manipulação do tempo da atuação, pelos intérpretes, de forma a moldar uma cena não-naturalista e calcada na precisão. O assunto foi interpretado pelo pesquisador Eugenio Barba de forma bem interessante, em suas análises etnometodológicas sobre técnicas e convenções teatrais. O *freamento* seria, no entender de Eugenio Barba, a técnica de autolimitação da energia, no tempo e no espaço, da ação física do ator, que condensaria, num átimo de duração temporal, toda sua energia potencial, antes da realização da ação, em si. Barba ilustra com o exemplo do teatro nô, que tradicionalmente recorre à máxima de que, em uma ação cênica, três décimos devem acontecer no espaço, e sete décimos no tempo. O que equivale dizer, uma grande condensação de energia latente, potencial, fica retida na pausa *antes e após* a realização da ação, e um mínimo grau é liberado na efetiva realização espacial, visível da mesma (BARBA, 1995).

Para Meyerhold, essa condensação da energia muscular e afetiva do ator também toma a forma de uma contenção, de um momento em que a ação física, ou melhor, psicofísica, é retida, por brevíssimos instantes, antes que sua energia seja liberada.

No treinamento biomecânico, os atores são instruídos a, conscientemente, responder a cada estímulo dado na cena com uma ação física, que envolva a totalidade do corpo, mas que seja segmentada em uma série de fases bem delimitadas, com princípio e fim demarcados. Cada fase passa, necessariamente, por três momentos distintos: 1. A **preparação** (ou **intenção**), momento em que a tarefa é assimilada intelectualmente, e se ativa o grau de energia física necessária, condensando-a. 2. A efetiva **realização** (de todo um ciclo de reflexos volitivos, miméticos e vocais) da ação física; e 3. A **reação**, momento de atenuação dos reflexos, que, uma vez realizados, se arrefecem e já esperam o próximo estímulo, funcionando como transição para a próxima ação (MEYERHOLD, 1992). Essa segmentação analítica do movimento, assume Meyerhold, deriva da observação do movimento corporal do operariado, em situação produtiva; o que, por sua vez, é também reflexo da corrente de “taylorização” da atuação teatral que ecoava, via movimento Outubro Teatral, nos princípios ideológicos das vanguardas construtivistas: a imagem do ator-operário, do palco-oficina de fábrica, como um fenômeno social, não individual (PICON-VALLIN, 2006; HORMIGÓN, 1992; BARBA, 1995).

O estudo do movimento dos operários em situação de trabalho, aliás, também foi fonte para Laban de elaboração de seu sistema de análise. Embora em nenhum momento dos textos acessados por mim haja menção a algum tipo de contato travado entre Meyerhold e Laban, que são contemporâneos, é bastante óbvia a similaridade entre as três fases da ação, definidas pelo primeiro, e a noção de “fraseado” de movimento sugerida pelo segundo (cf. Quinto Capítulo). Já que as coincidências parecem ser tão evidentes, fica o caso de nos perguntarmos se os dois efetivamente se conheceram – e, se isso aconteceu, por que razão não é citado em suas

biografias – ou se o “ambiente” intelectual que perpassa por toda a Europa e chega até a Rússia é que é responsável por essas similaridades.

O momento mais crucial no exercício biomecânico é o da preparação: com um *dactyle*¹³⁵ (neste caso uma batida das mãos, acompanhada por um rápido movimento do corpo que ascende e descende, “tomando impulso”), o ator condensa sua energia, prepara-se para a realização da ação e avisa a seu parceiro de sua intenção. Semelhante ao “*hop*” das artes circenses, ou mesmo do levantar da batuta do regente de orquestra, é a chamada de concentração da equipe para um único, preciso e necessariamente infalível momento de união na execução de uma iniciativa.

Outro tipo de preparação dinâmica e energética acontece, na Biomecânica, sob a forma de um movimento de recusa – de negação – da ação principal, que se realizará em seguida. O princípio é simples: tal qual uma mola, que saltará mais longe e com mais força quanto mais for comprimida antes, o ator que direcionar sua atenção, seu movimento e sua vontade numa direção *contrária* à da realização vai efetuar o gesto com mais vigor, precisão e controle. É o princípio do *otkaz*, termo também originado da música¹³⁶. Nos exercícios, traduz-se como um gesto na direção contrária – o braço que retesa o arco antes de dispará-lo, no “tiro ao alvo”; os joelhos que dobram antes do salto; o pé que apóia atrás antes de começar a correr. O encadeamento dessas “recusas” em ações sucessivas acaba criando um sistema de “freamento” não só energético, mas essencialmente rítmico – pensemos o quão é não-natural que um movimento seja desenvolvido a partir de uma sucessão de rupturas, de recuos, de preparações para o impulso. Isso cria no sentido cinestésico do espectador –

¹³⁵ O dátilo, com vimos, é um termo musical de origem grega, e designa uma métrica poética, em que a uma unidade longa de tempo seguem-se duas unidades curtas.

¹³⁶ Na linguagem musical é a alteração de uma nota que provoca uma ruptura na evolução da melodia, fazendo-a retornar ao seu tom natural (DIAS, *op. cit.*)

aquele sentido que nos faz “acompanhar” muscularmente um movimento observado – uma “dança de microrritmos”, no dizer de Eugenio Barba (*op. cit.* p.212).

Há ainda, no sistema de interpretação meyerholdiano, dois tipos de jogos nos quais o tempo é “suspenso” conscientemente pelo ator: um é o “pré-jogo” (*predigra*), também traduzido por pré-interpretação (BONFITTO, *op.cit.*), que consiste no preciso momentos em que o ator “adia” a ação principal, para valorizar sua expectativa. São instantes em que o tempo da preparação é expandido, seja numa pausa, seja numa mímica ou ação não-verbal, no qual são exteriorizados aspectos interiores dessa preparação, um recurso típico dos atores japoneses e chineses. Meyerhold aprecia bastante esse momento de dilatação da expectativa:

[...] um homem recebe um telegrama e o abre. O público, ansioso por saber o seu conteúdo, parece dizer: “Vamos logo, diga-nos o que diz o telegrama”. Mas o ator sabe: o público está impaciente, que espere. Lê o telegrama e experimenta uma forte emoção. Então o público dirá: “Pro inferno o telegrama, é mais interessante ver como fica perturbado”. E assim a atenção se desloca do telegrama para as emoções do ator. [...] não nos interessa a interpretação como um fim em si mesma, não a sua situação final, mas a preparação para o momento culminante. (MEYERHOLD, *op.cit.*, p.468).

Meyerhold fala desse instante anterior à ação como o momento em que nem uma palavra ainda foi dita, mas toda uma mensagem subliminar já terá sido captada. “É na tensão do espectador que aguarda, na espera da ação que o teatro quer banhar-se”, ele diz (*ibid*, p.460). A rigor, não me parece adequado dizer que ele esteja falando sobre pausa. A pausa, se existe, é de texto. Mas todo um jogo de respirações, de mímica facial, de micro-movimentos é sugerido pela expressão “fica perturbado”, o que supõe intensa atividade. O que provavelmente acontecia é que, nestes instantes, não se chegava a concretizar uma ação física completa, com as fases de preparação, realização, reação. Parece claro, aqui, que a hábil retenção da expectativa do público é mais um jogo rítmico de lidar com os tempos da representação, na medida em que

dilata esse tempo, inserindo brechas numa mensagem que seria expressa pelo texto ou pela ação física, externa, para o acréscimo de uma nova camada de mensagem, expressa pela revelação do conteúdo interior.

O outro exemplo é o do “jogo invertido”, que Hormigón considera um tipo de aparte, diretamente voltado para o público, com a intenção de fazê-lo recordar que toda atuação consiste num jogo, fictício e circunstancial (*op.cit.*, p.86) Como sempre, na prática artística do encenador, o pré-jogo e o jogo invertido têm finalidade tanto ética quanto estética. Para Meyerhold, tudo reside na capacidade do ator em manipular conscientemente a atenção do espectador, achando “rasgos” onde possa apontar, para este último, diferentes pontos de vista sobre a personagem; e até mesmo expor os seus próprios pontos de vista sobre ela, numa atividade consciente de afirmação política. Esse seria o *ator-tribuno*, do qual é impossível dissociar a lembrança do ator brechtiano, que tem por atribuição não a de apresentar simplesmente as personagens, mas revelar-lhes o que têm por detrás; descobrir para o público suas verdadeiras naturezas, acrescentando às palavras do dramaturgo a sua própria leitura, sem ocultar seu objetivo definido de propaganda, como reconhece o encenador, a essa altura falando como pedagogo¹³⁷.

6.3.3. O sats

Em seu livro *A Arte Secreta do Ator* (1995), Eugenio Barba elabora estreita associação entre os conceitos de ritmo e energia, entendendo o primeiro como a capacidade de dilatar ou retesar a segunda; esta última seria, por sua vez, o grau potencial de realização da ação física em situação de representação.

¹³⁷ No artigo “Jogo e pré-jogo”, de 1925. In MEYERHOLD, *op. cit.* p.233-234.

O ator ou dançarino é quem sabe *como esculpir o tempo*. Concretamente: ele *esculpe o tempo em ritmo*, dilatando ou contraindo suas ações. [...] Durante a representação, o ator ou dançarino sensorializa o fluxo de tempo que na vida cotidiana é experimentado subjetivamente (e medido por relógios e calendários). [...] Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida. (*op. cit.* p.211, grifos do autor)

Neste pequeno trecho estão embutidos vários núcleos ideológicos do pensamento de Barba, à frente da pesquisa sobre Antropologia Teatral. A começar pelo conceito de *tempo-em-vida*, que supõe uma vida (*bios*) cênica, só existente em situação espetacular, diferente, portanto, seja na concisão, seja na dilatação, do tempo da vida cotidiana (*ibid*). O tempo-em-vida, um tempo extracotidiano, é um tempo cênico, esculpido diligentemente pelo ator-bailarino. O ato de esculpir o tempo não molda apenas o tempo que está transcorrendo ali, naquele instante-já frente ao espectador: ele também articula caminhos futuros, cria expectativas para o instante-que-virá.

Barba fundamenta seu olhar sobre os princípios pré-expressivos da atuação justamente na capacidade do espectador em não só acompanhar e até antecipar, em nível fisiológico e muscular, os movimentos do ator; como também pela possibilidade de ser modificado interiormente, inclusive a nível psíquico, pela cena. Pois a cinestesia (propriedade de percepção que nossos corpos têm do movimento, peso e posição dos ossos e músculos) tem dupla função: além de “informar” continuamente ao cérebro nosso atual estado corporal, ela também auxilia a perceber a qualidade de tensão em outra pessoa. O nível cinestésico de interação entre a platéia e os atores diz respeito à comunicação entre os corpos desse estado de tensão, em nível pré-consciente; diz respeito também à resposta fisiológica do espectador a uma impressão causada pelo ator-bailarino em cena. A dança conhece muito bem, e opera todo o tempo, com este impacto da cinestesia, pois sabe que o espectador “dança” com o bailarino. Barba sustenta, como Jacques Dalcroze o fizera, que essa propriedade é fruto de um sentido

muscular que regula as nuances de ritmo, velocidade e força dos movimentos corporais *organicamente integrados às emoções inspiradoras* desses movimentos. Assim, cabe ao ator-dançarino a responsabilidade por conduzir e provocar estados de ânimo, tensão ou relaxamento no espectador, que cinesteticamente “pulsa” com ele, não só em termos musculares, mas também e principalmente em termos emocionais. Essa condução se dá através de sua arte de modelar o tempo e o espaço: tomar um fluxo contínuo e inserir nele períodos de duração, que se repetem, variam, se repetem...

Para Barba, falar de ritmo equivale a falar de silêncios e pausas. Elas formam a rede de sustentação sobre a qual o ritmo se desenvolve. “O ator torna-se ‘ritmo’ não apenas por meio de movimento, mas por meio de uma alternância de movimentos e repousos, por meio de harmonizações de impulsos do corpo, retenções e apoios, no tempo e no espaço” (*ibid.*, p.212).¹³⁸

Com os atores de seu grupo Odin Teatret, residente na Dinamarca, Barba praticou durante anos o treinamento de “absorção da ação”, chamado por eles de *sats* (BARBA,1994). A julgar pelo que pude observar em algumas demonstrações públicas dos processos criativos de alguns dos integrantes do Odin¹³⁹, o *sats* teria como fundamento o mesmo princípio de “preparação da ação”, o instante em que a ação física é modelada, de forma tangível, externa, visível e audível, para sua próxima execução. Não necessariamente um movimento de recusa (mas podendo também cumprir esta função de negação, ou de mudança de rumo), o *sats* é sempre um momento de passagem, a passagem de uma “temperatura” a outra. São essas diferenças de temperatura a que Barba dá o nome de *energia*. “Constatamos, então, que o que chamamos de “energia” são, na realidade, *saltos de energia*” (*ibid*, p.105, grifo do

¹³⁸ Todo o capítulo “Energia” de seu *Arte Secreta do Ator* é dedicado a uma demonstração etnográfica dos princípios de contenção de energia – as pausas – desvelados em várias culturas teatrais. Deter-nos-emos, para este trabalho, em sua leitura dos aspectos da Biomecânica meyerholdiana.

¹³⁹ Ocorridas no Rio de Janeiro, à época em que eu era estudante de teatro e atriz iniciante

autor). “Estes saltos são variações em uma série de detalhes que, montados sabiamente em seqüência, serão chamados “ações físicas”, “desenho de movimentos”, “partitura” ou “kata”, pelas diversas linguagens de trabalho” (*ibid*, p.105).

6.3.4. Pausas psicológicas – o subtexto

Já para Stanislavski, as pausas, frequentemente recheadas por aquela diferença entre tempo-ritmo interno e tempo-ritmo externo, consistiam no momento certo de deixar aflorar o subtexto. O subtexto é entendido como uma corrente subterrânea, uma seqüência de pensamentos e desejos que o intérprete constrói para si, paralela ao texto, não para ser dita, mas para embasar sua crença na verdade do que é dito. Essa seqüência é alimentada pelas imagens mentais e ritmos internos do intérprete. Sob forma fluida, ininterrupta, ela acompanha o desenvolvimento das ações físicas e das palavras pronunciadas. Na verdade, é essa corrente subliminar quem verdadeiramente dá suporte à “linha direta de ações” físicas, colorindo-lhe as intenções, acrescentando-lhe significados, comentando o próprio texto, embasando as tomadas de decisão da personagem. É uma operação subjetiva, íntima, do ator, que lhe permite tomar pra si, com propriedade, as palavras de outrem e torná-las suas.

Todo o sentido de qualquer criação [...] está no subtexto latente. Sem ele, as palavras não têm nenhuma desculpa para se apresentarem no palco. Quando são faladas, as palavras vêm do autor, o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa. (STANISLAVSKI, *op. it.* p.129)

Consistindo na maior parte do tempo nessa espécie de corrente subterrânea, o subtexto por vezes aflora à superfície, na forma de signos múltiplos: olhares, gestos, suspensões, comentários, suspiros, pausas. Os tempos de pausa revelaram-se, no trabalho dos atores do TAM sobre os textos de Tchékhev, perfeitos

para a revelação daqueles climas alusivos, o “curso subáqueo dos diálogos”, no dizer de Ripellino (*op. cit.* p.29), que Stanislavski diz ter reconhecido no autor. Em Tchékhov, teoriza Pavis,

[...] o texto dramático tende a ser um pré-texto de silêncios: as personagens não ousam e não podem ir até o fim de seus pensamentos, ou se comunicam por meias-palavras, ou, ainda, falam para nada dizerem, cuidando para que esse nada-dizer seja entendido pelo interlocutor como efetivamente carregado de sentido (1999, p.359).

Nascia assim um estilo de encenação, dirigido à sondagem interior, onde as famosas pausas – inúmeras, demoradas, densas, prenhes de múltiplos sentidos – eram uma tentativa para transpor em imagens cênicas o *mood*, a atmosfera (RIPELLINO, *op.cit.*). Nascia ali também um subtexto de diretor, se é que podemos chamar assim, que orquestrava uma trilha sonora como um texto paralelo ao das palavras: ruídos, sonoplastia detalhista dentro e fora de cena, pausas, réplicas e canções compunham um pano de fundo absolutamente “musical” nas encenações de Stanislavski. Críticos mordazes de sua obra, inclusive Meyerhold, consideravam um exagero a montagem da sonoplastia em seus espetáculos: toda uma orquestração de ruídos de bondes, de cavalos e carruagens que partiam e chegavam, de sinos e campainhas anunciando visitas, de danças e cantos ao longe, coaxar de sapos, cricrilar de grilos, chaleiras apitando e tilintar de xícaras, passos lá fora dos que se iam e vinham, fragor de chuva e vento, portas batendo, etc. Recursos que o encenador se valia para delinear uma cena naturalista, sem dúvida. Mas também é possível acreditar que essa trilha sonora compunha muito mais do que uma moldura descritiva – ela provavelmente compunha uma moldura *musical* para as cenas. Essa forma de organização sonora, que poderíamos chamar de descritiva não é, em princípio, menos cuidadosa e eficaz do que aquela que vai “contra” a cena, em contraponto a esta.

Ambas revelam um intenso desvelo, conhecimento e sensibilidade rítmicos, divergindo apenas na opção por ilustrar ou comentar o que é mostrado.

A pausa entra nessa partitura de encenação naturalista como um componente importantíssimo, tão significativo quanto a palavra: entra para preencher o compasso, isto é, para intercalar os tempos de ação e fala, permitindo, nessa (aparente) não-ação, que seja dito o que não pode ser verbalizado .

6.3.4.1. Noções derivadas do subtexto

Contemporaneamente, o subtexto ganhou novas implicações. Patrice Pavis (1999, 2003) amplia o conceito para o de subpartitura. Isso porque a análise semiológica do teatro considera o texto espetacular como o conjunto de signos de espetáculo, incluindo não só o texto lingüístico, mas todos os sinais perceptíveis da representação. A subpartitura, nesse novo contexto, é percebida como “essa sólida massa branca imersa sobre a qual se apóia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que ele baseia sua atuação” (*id.*,2003, p.89). Vista como um conjunto dos fatores situacionais e de saberes técnicos e artísticos em que o ator se apóia para realizar a sua partitura, ela abrange não somente os objetivos emanados do texto, mas tudo que, no teatro contemporâneo, é considerado *material* de trabalho para o ator: vida pessoal, pressupostos culturais, o trabalho preparatório dos ensaios, toda a estrutura do conjunto (*ibid.*).

Já Anne Ubersfeld (2002) prefere trabalhar com a noção de *implícito* na cena e no texto, aquilo que, apesar de não-dito, consiste nos pressupostos dos quais partem o ator e o encenador, e que de alguma forma deve ser dado a construir também pelo espectador. É uma noção que também reconhece uma teia subliminar de

informações que “vaza” para o espectador em diferentes camadas. Para Ubersfeld, o implícito é um fenômeno estritamente lingüístico, ou seja, diz respeito ao que (não) é expresso pela fala: é o indizível.

6.3.5. O vazio impossível

Toda essa operação de desvelamento das ações internas, da subpartitura ou do subtexto, da explicitação do que é implícito, parece ressoar mais alto onde se faz silêncio. Parece óbvio pensarmos que, quando cala a palavra, o vazio pode aparecer. Nesse vazio, transparecem todos os significados ocultos que jazem sob a força avassaladora e dominante do discurso que é proferido seja em voz alta, seja em movimento, ou através da ação.

Podemos concluir então que, se transparecem significados, não há vazio. O silêncio, sabemos, é também mensagem. Muitos lingüistas dedicaram-se ao estudo da pausa no discurso, atribuindo-lhe um número considerável de funções, desde a juntura até o acento, até chegar a considerar, com Paolo Scarpi, que o silêncio é sempre eloqüente, isto é, evoca, implicitamente, comunicação, mesmo quando objetiva renegá-la ou rejeitá-la (in BACALARSKI, 1991, p.37). O discurso artístico apropriou-se como nenhum outro meio dessa prerrogativa, abarcando o silêncio como signo. Susan Sontag explica porque o silêncio é, *conceitualmente*, impossível na arte: mesmo quando pretende *falar do vazio*, do vácuo, ou quando pretende apenas *criar a sensação* de vácuo (que são intenções diferentes), a obra sempre e ainda produz um discurso (SONTAG,1987). Visto dessa forma, não existe sequer o “espaço vazio”, posto que, na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para

algo vazio ainda é olhar, ainda é ver algo, mesmo que sejam “os fantasmas de suas próprias expectativas”, diz Sontag (*idem* p.18).

São notórios os dramaturgos que trabalham com o silêncio como uma matéria moldável, fazendo dele veículo de valorização dos sentidos ocultos: Tchekhov, O’Neill, Strindbergh... A obra de Beckett, para tomar apenas o exemplo mais comentado, é uma modelar construção de sentidos baseada no uso das pausas, tanto quanto no uso da simetria da estrutura rítmica, dos tempos circulares. Os silêncios de Beckett, ainda que atendam ao princípio do autor “de que nada há a expressar, nada do que expressar, nenhum desejo de expressar” (BECKETT, 2002, p.10-11), constituem uma atitude, eloqüente e volitiva, como se sentenciassem eles mesmos: “Nada a fazer” (*ibidem.*, p.19). Mesmo uma peça como *Atos sem Palavras*, que como o próprio nome indica, não contém falas, não é uma peça “em silêncio”. Como não o é *O Pupilo Quer Ser Tutor*, de Peter Handke. Em ambas, um ruidoso universo de monólogos interiores, diálogos implícitos e subtextos se “faz ouvir”, só que através de ações físicas desprovidas de fala – ou ações que amplificam os pequenos *barulhos do nada*, como o de uma tesourinha cortando unha (Handke), alguém mastigando um pão (Beckett).

O estudo da música nos ensina que os tempos vazios de pausa são tão carregados de sentido quanto os tempos preenchidos. O teatro, da mesma forma, nunca se fez em silêncio, mesmo onde não há palavras: no corpo do *clown* que efetua um número de pantomima sem falas, desde o bufão da Idade Média até Buster Keaton, há um discurso articulado, convencional e codificado – seu corpo, mesmo parado, é linguagem. Na imobilidade mais aparente, no vazio de uma cena vazia, uma respiração pulsa sempre.

Freando o ritmo, imbuído pelo monólogo interno, instante de preparação da ação, pré-jogo ou discurso eloqüente, o silêncio tem múltiplas funções no

teatro. É até fácil percebê-lo como pausa. Mas há ainda o silêncio contido na fala, naquele limbo onde jaz o não-dito, o interdito, o que não se pode ou não se quer dizer, mas que se deixa revelar por expressões enganosas, duplos sentidos, reticências. Nesse caso, o silêncio vale ouro – não por guardar segredos, mas por revelá-los da maneira mais engenhosa. Cleise Mendes (1995) recorda o diálogo entre Otelo e Iago, na tragédia de Shakespeare, onde as entrelinhas do discurso de Iago insinuam – e influenciam seu interlocutor – mais do que as próprias palavras (p.33-34).

Eis por fim os dois equívocos para os quais eu gostaria de chamar atenção: em primeiro lugar, uma cena sem palavra não significa uma cena silenciosa, já que as mensagens continuam sendo emitidas. Outro é que a ausência de palavras, e mesmo de ação externa, não deve ser confundida, muito menos temida, como um momento vazio, inexpressivo – porque esse momento só existe na iminência da falta de coerência na cena. Esse equívoco acaba criando por vezes uma necessidade, reconhecível em certas encenações, da hiperoferta da palavra, como se sua falta fosse suscitar apatia no espectador. A pausa é encarada com desconfiança no teatro verborrágico; é indesejada no teatro de comédia – a não ser aquela micropausa que antecede e prepara a piada – e nos espetáculos de caráter mais, digamos, “digestivo”. E acaba sendo associada, o mais das vezes, a um momento denso, sério, da narrativa, pertinente àquele teatro “de estados d’alma”. Afinal, lembra Susan Sontag, “todos têm a experiência de como as palavras, quando pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso – tornam-se quase palpáveis [...]” (*ibidem*, p.27). Para completar o quadro, o silêncio é frequentemente empregado, lembra BACALARSKI (1991), como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas (como nos métodos educacionais em que se impõe silêncio às crianças, ou nos votos punitivos de silêncio em instituições de todo o tipo), como expressão de luto em diversas culturas, como

sinal de respeito e reverência em umas tantas outras. Como dissociá-lo desse sentido “ascético”, “solene”, na cena?

Silêncio decifrável (o que revela os aspectos psicológicos da fala recalçada), silêncio metafísico (que revela a impossibilidade congênita de se comunicar), silêncio de suspensão (o instante da pausa, da preparação do discurso ou ação), o silêncio permanece matéria de difícil análise e apreensão, sujeito a perigos em sua utilização. Já que implica num significado que não pode ou não deseja ser explicitamente revelado, o silêncio pode tornar-se um “mistério insondável – portanto de difícil comunicação – ou um procedimento vistoso demais, portanto rapidamente cansativo” (PAVIS, 1999, p. 360). O que é forçoso reconhecer é que o silêncio faz parte da linguagem, e na linguagem da cena ele tem peso ainda maior, porque se constitui em pausa, em instante de suspensão, em *tempo cheio do compasso*. Reconhecer isso é o mesmo que reconhecer que, como na literatura, o silêncio não remete a um tempo vazio, mas ao momento de ocorrência do indizível, do que não pode ser dito, sob pena de fazer ruir todo o discurso.

(Última breve digressão)

Há uma manifestação do imponderável em todo momento de silêncio; mas a manifestação é avassaladora no momento de pausa.

E existe diferença entre um e outro? Penso que sim.

Imaginemos a seguinte situação, em uma peça que começasse com a indicação:

(Silêncio)

Aqui, tudo seria suspense, expectativa, preparação. Tudo ainda é porvir, está por acontecer – mas efetivamente nada ainda aconteceu. O silêncio pode se revelar apenas um tempo para acostumar o olhar do espectador; pode ser uma incômoda dilatação de um nada a fazer; pode resultar em efeito cômico ou angustiante.

Agora, o quanto não seria realmente instigante, potencialmente criativa para o encenador, recheada de subterfúgios e circunstâncias prévias, à espera de elucidação, uma peça que iniciasse com a indicação:

(Pausa)

CONCLUSÃO

Por não se tratar de uma pesquisa cujo objetivo seja o de aferir hipóteses, mas antes de especular sobre componentes essenciais do fenômeno teatral, este trabalho não chega a uma peremptória conclusão. Entretanto, o que essa especulação aponta é para a necessidade de que os centros formadores e aglutinadores de novas gerações de artistas, como as Escolas de Teatro e os Cursos Livres, tomem definitivamente por princípio que a Educação do artista de teatro de nossos tempos passa forçosamente pelo cruzamento das diversas linguagens artísticas que compõem o fenômeno teatral. Será tanto mais rica, diversa e interessante a produção desse fenômeno quanto mais seus criadores forem alfabetizados na essência dessas diversas linguagens – música, dança e artes plásticas – já num primeiro momento. Foi apontada recorrentemente neste trabalho a (não) coincidência de todos os grandes encenadores citados serem detentores de uma sólida formação clássica e abrangente, que incluía essas disciplinas. Um razoável número de trabalhos dedicados à pesquisa laboratorial do ator, quer oriundos da Antropologia Teatral, quer do estudo das Artes Performáticas, também têm evidenciado essa necessidade.

Para quem, como eu, desenvolvi um sentido “musical” do espetáculo (de percepção da cadência e “tom” das réplicas e dos jogos de cena) baseado unicamente no empirismo e na prática cotidiana, a proposição dessa abordagem evidenciou que a lacuna dessa formação, se não chega a constituir um entrave ao desenvolvimento da carreira quer do ator, quer do encenador, atrapalha o acesso a uma criativa ferramenta, mais uma, de produção de significado.

A escolha do encenador Meyerhold ilustra essa disposição em relevar a importância dos aspectos musicais na composição teatral: Meyerhold indica claramente, em suas escolhas artísticas e processos pedagógicos, que o relacionamento drama-música poderia atingir níveis tão radicais que um poderia chegar a prescindir do outro,

pelo menos em sua manifestação mais “visível” – a dispensável presença da música na cena, por exemplo – de tal modo estariam imbuídos um nos fundamentos do outro. O que o encenador modelarmente nos demonstra é que a musicalidade, sendo intrinsecamente pertinente à composição teatral, pode ser até mesmo seu princípio norteador, seu *leit motiv*.

Também se procurou demonstrar, nesse trabalho, que, se a orquestração do espetáculo, no tocante aos seus ritmos e dinâmicas, fica geralmente a cargo do diretor teatral, o ator pode e deve estar consciente desses princípios musicais. Não só para responder com mais generosidade à demanda do encenador, mas para ele mesmo construir sua partitura – tenha essa partitura qualquer denominação metodológica – de tal forma que a ação física e a ação verbal sejam passíveis de serem modeladas em sua dinâmica e plasticidade.

Concluimos esse trabalho, portanto, lembrando que o ritmo, que já foi poeticamente definido como uma seta que aponta nalguma direção, pode se converter no vetor capaz de projetar tensões para o futuro; a recorrência capaz de suscitar a evocação do passado; e a pausa capaz de suspender o tempo presente. Quem ou o quê mais, no ato teatral, ousaria tanto?

REFERÊNCIAS

Música

- ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Introdução e notas de Flavia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995. (Marioandrando).
- BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BRENET, Michel. **Dicionário de la musica**. 4a ed. Barcelona: Editorial Ibéria, 1981.
- DOWLING, W. Jay; HARWOOD, Dane L. **Music cognition**. San Diego: Academic Press INC, 1986.
- GORDON, Edwin. **Teoria de aprendizagem musical – competências, conteúdos e padrões**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2000.
- ISAAC, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org.). **Dicionário de música Zahar**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento/INL/MEC, 1973.
- MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª ed revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.
- PIROTA, Nilthe Miriam. **O melos dramático: pequena introdução ao estudo das relações drama-música no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA-USP, São Paulo, 1992.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais – relatos sobre a música e o cérebro**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Ed. concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. **The new Grove Dictionary of Music and musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1992.
- SEASHORE, Carl E. **Psychology of music**. New York: Dover Publications INC, 1967.
- TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 1999. (Signos/Música).

WILLEMS, Edgar. **El ritmo musical**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1993.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

Artes Cênicas e Artes do Corpo

ABIRACHED, Robert. **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Traducción de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, [19--].

Adolphe Appia (1862 – 1928) Actor – Espacio – Luz. Programa da exposição concebida por Denis Bablet e Marie-Louise Bablet, produzida e realizada pela Fundação Suíça de Cultura pró-Helvetia, Zurich, em Paris, 1979.

ANDRADE, Fábio de Souza. Matando o tempo: o impasse e a espera. In BECKETT, Samuel. **Fim de Partida**. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1991.

_____. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo/Campinas: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BARBOSA, Marcos. **O engenho e a arte**: breve itinerário da tradução em verso do verso dramático de Shakespeare no Brasil. Original reproduzido inédito, 2005.

BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? In _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOLESLAVSKI, Richard. **A arte do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates).

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **Brecht – a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. A estética brechtiana entre cena e texto. **Folhetim**. Rio de Janeiro, nº 10, p.22-31, mai-ago 2001.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. 2ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **O Teatro Dialético**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Teatro Completo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, v.6.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator – Da técnica à representação**. Campinas:Unicamp, 2001.

CAMPBELL, Patrick G. W. **A voz integrada – uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação no treinamento do ator**. (Dissertação de Mestrado). Salvador: PPGAC-UFBA, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. (Prismas).

CAVALIERI, Arlete. **O inspetor geral de Gógol/Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Opus 86).

CONRADO, Aldomar (Trad., apres. e org). **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

DIAS, Ana. **A musicalidade do ator em ação: a experiência do tempo-ritmo**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2000.

_____. Meyerhold e a Revolução no Teatro ou: Quando a revolução política exclui a revolução artística. In **Artcultura – Revista do NEHAC**. Uberlândia: 1999, nº1, vol I.

DOVICCHI, João Cândido. Do espetáculo da música à música do espetáculo: um ensaio sobre sonoplastia. In: Machado, Irley et al (Org.) **Teatro ensino teoria prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução Gustavo Dória. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

ÉSQUILO. **Orestia**. 2ª ed revista. Tradução e apresentação Mário da Gama Khury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

FERNANDES, Silvia. Notas sobre dramaturgia contemporânea. **O percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, p.25-38, 2000.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2001.

FOLHETIM. Especial Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, nº 7, maio-ago de 2000.

FREITAS, Jeane Doucas. **O que o ator revela em sua ação?** Das Ações Físicas de Stanislavski e Grotowski a duas experiências brasileiras. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO – Centro de Letras e Artes, 2004.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA-MARTINEZ, M. **Réflexion sur la perception du rythme au theatre**. (Thèse de doctorat). Paris: Université Paris 8, 1995.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos).

_____; KOUDELA, Ingrid D. (Org., trad. e notas). **Büchner na pena e na cena**. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Textos 17).

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

HANDKE, Peter. Grito de socorro. In **Teatro**. Tradução de Anabela Drago Miguens Medea. Lisboa: Plátano, 1974 (Teatro Vivo 8).

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

JANUZELLI, Antonio. **A aprendizagem do ator**. 2ª ed. São Paulo: Attica, 1992.

KOLTÈS, Bernard-Marie. **Dans la solitude des champs de coton**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. São Paulo / Rio de Janeiro: Hucitec / Funarte, 2003.

LECOQ, Jacques. **Le Théâtre du geste**. Paris: Bordas, 1987. Tradução de Roberto Mallet. Disponível na internet no endereço www.grupotempo.com.br. Acesso em 06/02/2004.

LOPES, Ângela Leite. O trágico no teatro de Nelson Rodrigues. **Folhetim**. Rio de Janeiro, nº 12, p.60-75, janeiro a março 2002.

_____. Nelson Rodrigues e o fato do palco. In **Monografias 1980**. Rio de Janeiro: MEC/INACEN, 1983.

_____. O tempo é espaço. Prefácio a RILKE, Rainer Maria. **A princesa branca – cena à beira mar**. 2ª ed. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. (No Bolso).

- LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.
- MAIA, Reinaldo. **Brecht visto da rua**. São Paulo: Folias D'Arte Prod. Artísticas e Culturais, 2001 (Cadernos do Folias Especial).
- MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 2005.
- MARQUES, Fernando. A palavra no palco – Por que usar o verso em cena? **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº 16, p.82-89, jan-abr 2003.
- MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: UFBA, 1995.
- MEYERHOLD, V. **Textos teóricos**. Seleção, estudos, notas e bibliografia de Juan Antonio Hormigón. 2ª ed. Madrid: Asociacion de Directores de Escena de España, 1992.
- MONTEIRO, Gizele de Assis; ARTAXO, Inês. **Ritmo e movimento**. Guarulhos: Phorte Editora, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, [19--].
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **Arte do movimento: uma proposta de abordagem do texto dramático através da Análise Laban de Movimento**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2000.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira. *A montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei M. Eisenstein*. In **Memória Abrace X – Anais do IV Congresso**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.315-316.
- PANET, Brigid. Uma diretora inglesa trabalhando com atores no Rio. **Folhetim**, Rio de Janeiro, nº 10, p.86-93, mai-ago 2001.
- PASTA JR, José Antonio. Bertolt Brecht – A beleza materialista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 fev 1998. Caderno Mais! p.3-4.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Nelson Rodrigues e a (obs)cena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- PICON-VALLIN, Beatrice. La musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien. In: **Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov**. Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, p.35-56. Tradução de Roberto Mallet. Disponível na internet em <http://www.oficinadeteatro.com>. Acesso em 15/08/2004.

_____. Meyerhold e a cena contemporânea. In: _____. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda**. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006. (Folhetim Ensaios).

_____. **Meyerhold**. Paris: CNRS, 1990. (Les voies de la création théâtrale, v. 17).

RIPELLINO, Angelo Maria. **O truque e a alma**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Estudos).

RODENBURG, Patsy. **Speaking Shakespeare**. New York: Palgrave Macmillan, 2002, 356p.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Org. e introd. de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, 4 vol.

RODRIGUES, Stella. **Nelson Rodrigues, meu irmão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates).

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAADI, Fátima. Precursores de Brecht. **Folhetim**. Rio de Janeiro, nº 10, p.32-51, maio-ago 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – processo de criação artística. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2001.

SANTOS, Maria Thais Lima. **Meierhold, o encenador pedagogo**. (Tese de Doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2002.

SHAKESPEARE, William. **The complete works**. Introduction and glossary by Peter Alexander. London /Glasgow: Collins, 1960.

SOUZA, Luiz Otavio C. G. Aspectos da sonoplastia no teatro. In: Machado, Irley et al (Org.). **Teatro ensino teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972 (Teatro Hoje, série Teoria e História vol 21).

_____. **Minha vida na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. Beckett e o coro. **Folhetim**. Rio de Janeiro, nº12, jan-mar 2002, p.104-121.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sergio Rêpa. São Paulo: Cosac-Naify, 2001.

TCHÉKHOV, A. P. **O cerejal**. Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Edusp, 2000. (Em Cena 3).

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in rehearsal – The final years**. New York: Theatre Arts Books, 1979.

UBERSFELD, Anne. **Reading theatre III – theatrical dialogue**. Ottawa/Toronto/Montreal: Legas, 2002.

_____. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução Anna Lia A. Prado et alli. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Rudolf Laban

BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement: coping with the environment**. Pennsylvania: Langhorne, 1993, 7th printing.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

LABAN, Rudolf . **Domínio do movimento**. Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Modern Educational Dance**. London: Macdonald & Evans, 1975.

_____; LAWRENCE, F. C. **Effort: economy in body movement**. Boston: Publishers Players Inc., 1974, 2nd ed.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

NEWLOVE, Jean. **Laban for actors and dancers – Putting Laban's Movement Theory into Practice: a Step-by-Step Guide**. London: Nick Hern Books, 1993.

RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

Estética, Teoria Literária e Lingüística

BACALARSKI, Mary Cecília. **Algumas funções do silêncio na comunicação humana.** (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** São Paulo: Annablume/HUCITEC, 2002.

BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

ECO, Umberto. **A obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

FINKIELKRAUT, Alain. **A derrota do pensamento.** Tradução Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HACKLER, Maria da Conceição P. B. **A fabulação do silêncio:** por uma poética do indizível. (Dissertação de Mestrado). Salvador: UFBA, 1979. 154p.

HOISEL, Evelina. **A leitura do texto artístico.** Salvador: EDUFBA, 1996.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** São Paulo: Perspectiva, 1993. (Estudos).

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1970.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à Teoria Literária.** São Paulo: Ática, 1994.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco:** configuração na pintura e na literatura. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LE-QUÉAU, Pierre. **O ritmo e os efeitos da narrativa.** Palestra proferida no GIPECIT em 7 de junho de 2000. Tradução de Antonia Ferreira. Original reproduzido. Salvador: PPGAC-UFBA, 2000.

NUNES, Márcia Paredes. O ritmo de Otelo em duas traduções para o português do Brasil. In **Tradução e revista.** Rio de Janeiro: PUC, 2006, vol 3.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto** – visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

OLIVEIRA, Marinyze Prates. **Olhares roubados** – cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto, 2004.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In _____. **A vontade radical.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TARKOSVSKI. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz - A “literatura” medieval**. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

Guimarães Rosa

BOSI, Alfredo (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1994.

LORENZ, Gunther. Diálogo com Guimarães Rosa. In ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, vol I.

MACEDO, Tânia. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1996. (Ponto por Ponto).

NIGRI, André; BARIL, João Pombo. O nome da Rosa. **Bravo!** São Paulo, n.9, p.22-28, março/2006.

PIZA, Daniel. O grande sertão sem fronteiras. **EntreLivros** – Dossiê Guimarães Rosa. Ano I nº 9. São Paulo, p.28-39, 2006.

Revista Percevejo nº 9, ano 8. Contém conjunto de críticas sobre os espetáculos *Grande sertão: veredas*, encenados pela Cia. Sonhos & Drama (MG), Grupo Ponto de Partida (MG) e Grupo de Teatro Macunaíma (SP); *A hora e a vez de Augusto Matraga*, pelo Grupo de Teatro Macunaíma (SP); *Meu tio, o iauairetê* por Roberto Lage (SP); *Vau da sarapalha*, pelo Teatro Piollin (PB); e *Sorôco, sua mãe, sua filha*, por Aderbal Freire-Filho (RJ). Rio de Janeiro, Unirio, 2000.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In ROSA, J. Guimarães. **Primeiras estórias**. 15ª ed, 7ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, J. Guimarães. **Primeiras estórias**. 15ª ed, 7ª impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Rosa das palavras. **A Tarde**, Salvador, 6 de maio de 2006. Edição Especial do Caderno Cultural.

SPERBER, Suzi Frankl. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1996. (Ensaio).

Dicionários

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ªed revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antonio; AVERY, Catherine (ed.). **Novo Dicionário Balsa das Línguas Inglesa e Portuguesa**. New York: Meredith Publishing Company, 1972.

The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. 2nd ed. Oxford University Press, 1981.

Webster New World Dictionary. Cleveland/New York: The World Publishing Company, 1951.