



MARCAS DELES EM MIM:
Memória, Música e Formação do Ator

JULIANA ALVES MOTA DRUMMOND

Juliana Alves Mota Drummond

MARCAS DELES EM MIM:
Memória, Música e Formação do Ator



2016

Para meus pais, Getulio e Ireni,
que lá do céu continuam me guardando;

Para meus amados companheiros de vida
Diego, Alice, Renato, Roberta, Tiago e Daniela

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Hildebrando, meu orientador e amigo, pessoa que admiro profundamente e que, com generosidade e confiança, acompanhou e encorajou toda a minha trajetória acadêmica até aqui.

Aos meus grandes colaboradores nas pesquisas dos últimos tempos, pessoas brilhantes em suas funções, que me afetaram e com as quais tive o privilégio de conversar e aprender: Prof. Dr. Alberto da Rocha Junior, o co-orientador que com alegria, carinho e café me leu, acompanhou e tranquilizou no último ano de construção do texto e das entrelinhas deste trabalho; Rubner Abreu, que me deixou mergulhar nas suas experiências nas nossas manhãs de sexta-feira; Alexey Levinski, que em sua delicadeza e generosidade me recebeu e guiou em Moscou; Matteo Belli, parceiro de conversas francas e criação de projetos; Francesca Della Mônica, que com uma precisão absurda me *diagnosticou* musicalmente num momento de extrema importância para a construção deste trabalho; Grupo Farm in the Cave e sua potência cênica; Albert Hera e sua energia; Ernani Maletta por ser uma fonte de inspiração e por me apresentar tantos novos parceiros.

Aos meus familiares, pelo amor, pela rede de apoio e pelo incentivo. Em especial aos meus padrinhos Geraldo e Preta. Aos meus amigos de sempre e aos meus novos amigos pela paciência e pela torcida. Aos meus professores, pessoas que influenciaram o meu caminho e que eu guardo com muita gratidão. Em especial a Antonio Hildebrando, Arnaldo Alvarenga, Ernani Maleta, Euclides Guimarães, Julio Pinto, Elza do Val Gomes e Oberdam Vidal por me acompanharem em diferentes momentos da minha trajetória artística e acadêmica. Obrigada por clarearem meus caminhos.

Aos meus alunos queridos, de antes deste trabalho, de agora e aos que virão: muito obrigada por compartilharem comigo momentos tão preciosos e por me receberem como agente na sua formação.

SUMÁRIO

NOTA DE APRESENTAÇÃO	06
INTRODUÇÃO	07
Capítulo 01	
AFETO: Marcas deles em mim	11
1.1	
ESCRITAS DO “EU”: Autobiografia e contemporaneidade	15
1.2	
UM DISCURSO SOBRE A CIÊNCIA NA VIDA	20
1.3	
EU E O OUTRO: Memória individual, memória coletiva e cultura	22
1.4	
OUTROS COMPARTILHAMENTOS: Inconsciente e coletividade	28
Capítulo 02	
NÓ CAMPO DA MÚSICA: Música e Cultura	32
2.1	
UM MÉTODO INSPIRADO NA TRADIÇÃO ORAL	41
Capítulo 03	
NÓ CAMPO DO TEATRO MUSICAL: Música e Cena	45
Capítulo 04	
ERRANTE: Sobre memória, música e cena	56
4.1	
O LUGAR DE ENUNCIÇÃO	63
4.2	
EXPERIMENTO 01 – Uma história sobre borboletas	67
4.3	
EXPERIMENTO 02 – A escrita (auto)biográfica e a cena teatral	77
4.4	
OUTROS PORMENORES	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Sobre os afetos musicais na formação do ator	92
BIBLIOGRAFIA	95
ANEXOS	98
CD – Ecos deles em mim	121

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O texto que segue foi escrito no período de 2008 a 2012. Resolvi deixar o texto como ele era naquele momento por entender que o mesmo é reflexo e parte da artista e professora que fui naquele período. Agora, em 2016, novas pesquisas se colocam à minha frente, novos afetos alteram minha forma de ver e fazer Teatro e, no entanto, nada dessas novas experiências me leva a deixar cair no esquecimento tudo aquilo que me constituiu até aqui. Um texto atualizado certamente traria o nascimento da minha filha, a nova casa, o novo tempo que tomou conta de mim e os recentes encontros profissionais como pano de fundo. Subtextos que já estão nas novas linhas que escrevo e que espero trazer à público em breve.

INTRODUÇÃO

O estudo que aqui se apresenta pretende investigar influências vindas da música no processo de formação e treinamento do ator. A contribuição está na abordagem que se dá ao assunto, tendo em vista que partiremos de experiências musicais afetivas do ator, o que denominamos por *afetos musicais*.

A expressão afeto musical surge do encontro entre o conceito de afeto utilizado por Jung e a peculiar forma de experimentação da música em grupos sociais nos quais a transmissão de conhecimento tem a oralidade como sua característica marcante. O afeto, para Jung, se dá quando a experiência na qual o indivíduo está envolvido altera, além dos sentimentos, as inervações, ou seja, os sentidos e a forma de organização das ideias sobre determinado assunto.

Pretendo, ao fim deste trabalho confirmar a hipótese de que ao associar conhecimentos técnicos e teóricos – relacionados à produção vocal e à utilização da música como elemento estruturante da cena – às memórias de *afetos musicais* pode-se proporcionar ao ator em formação um processo de aprendizagem no qual: experiências pessoais anteriores são valorizadas para que a apropriação de tais conceitos técnicos e teóricos se dê de forma orgânica.

A pesquisa é dividida em quatro capítulos, nos quais memória, música e cena são abordadas. O primeiro capítulo recebe o nome de *Afeto: marcas deles em mim* e trata do aprofundamento do conceito de afeto e da influência de tais experiências na formação da memória do indivíduo. Para tanto, trazemos ao texto as vozes de Jung, Ecléa Bosi e Maurice Halbwachs.

O item 1.1 *Eu: autobiografia e contemporaneidade* trata da manifestação das memórias individuais na sociedade contemporânea. Abordamos as formações de novas comunidades (reais e virtuais) na cena atual e as possibilidades de reconhecimento do

indivíduo como material de investigação. Sob a luz das ideias de Leonor Arfuch estabelecemos o nosso pacto autobiográfico com o leitor, esclarecendo assim a função dos textos pessoais que aparecem no decorrer do trabalho.

Em 1.2 *Um discurso sobre a ciência na vida*, discutimos a mudança de paradigma no que diz respeito ao que é ciência na contemporaneidade a partir do olhar de Boaventura de Sousa Santos.

O item 1.3 *Eu e o outro: memória individual, memória coletiva e Cultura* é dedicado à reflexão das conexões entre os seres humanos através do compartilhamento de experiências em seus grupos sociais, das normas de funcionamento de tais grupos e das ideias coletivas que os atravessam. Vemos como os indivíduos influenciam e são influenciados pela cultura. No item 1.4, *Outros compartilhamentos: Inconsciente e coletividade*, aventuramos-nos ainda por apontar conexões entre os seres através do inconsciente coletivo proposto e investigado por Jung.

No capítulo 2 discutimos a questão da Cultura como forma de conexão entre os seres e sua influência direta na música e nas suas formas de manifestação dentro dos grupos sociais. Intitulado *No campo da música: Música e Cultura*, os escritos deste segundo capítulo contam, além de reflexões de Glaura Lucas e Samuel Araújo, com a voz de Rubner Abreu que nos fala, entre outras coisas, das mestiçagens sonoras presentes no Brasil. No item 2.1, *Um método inspirado na tradição oral*, descrevemos algumas propostas presentes no método de musicalização proposto por Rubner Abreu na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte.

Dentro do universo teatral começamos, no capítulo 3, a abordar questões referentes à interinfluência entre música, treinamento do ator e construção de cena. Stanislávski, Meierhold, Eugênio Barba e, ainda, Matteo Bonfitto, Béatrice Picon-

Vallin e Jean-Jacques Roubine são utilizados como instigadores para as reflexões presentes neste capítulo intitulado *No campo do teatro musical: música e cena*.

O capítulo seguinte, de número 4, recebe o nome de *Errante: memória, música e cena*. Nele algumas práticas vivenciadas no decorrer da escrita deste trabalho são analisadas na tentativa de se identificar estratégias já adotadas para a utilização de afetos musicais em trabalhos de criação cênica e formação do ator. Em 4.1, O lugar de enunciação, oferecemos ao leitor algumas informações sobre o grupo de atores que participaram dos experimentos que serão analisados em sequência. Nos itens 4.2 e 4.3, analisamos experimentos desenvolvidos em sala de aula assim como nossas impressões a respeito das reverberações da memória dos *afetos musicais* presentes nos mesmos. Já no item 4.4, *Outros Pormenores*, relatamos dois experimentos cênicos e musicais que foram construídos paralelamente com este trabalho.

Nas considerações finais, denominadas *Sobre os afetos musicais na formação do ator*, apresentamos as conclusões que pudemos atingir como resultado deste trabalho. Nos anexos encontramos entrevistas que nos foram concedidas por Willian Docolomansky – diretor do grupo *Farm in the Cave* e pelo pesquisador Rubner Abreu, professor da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte. Encontramos ainda vestígios de duas experimentações: a disciplina *O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si* e a disciplina *A escrita (auto)biográfica e a cena teatral*.

Além dos nomes citados anteriormente, cabe dizer que vozes como a de Luís Otávio Burnier e a mimese corpórea, Ernani Maletta e o conceito de atuação polifônica, Matteo Belli e sua pesquisa pela liberação da voz do ator, permanecem implicitamente presentes neste trabalho como vestígios de uma experiência de pesquisa anterior que não poderiam deixar de ser apontados aqui.

A mi-chemin

Tu ne me connais pas entièrement
moi-même, je ne me connais pas si bien
Tu m'enlances quand mon corps tremble
Même sans savoir s'il frémit de plaisir ou de peur
Pour moi. Seulement pour moi.

Je t'ai promis il y a quelques mois
Des choses très, très difficile
Comme de la compréhension, de la fidélité et loyauté éternelles
C'est aujourd'hui que je te promets quelque chose de facile
Une chose extrêmement humaine et vraie:
Je te promets de dévoiler certaine partie de mon être
Qui sait si ainsi tu ne continuerais pas à m'aimer comme aujourd'hui.

Pour toi. Seulement pour toi.¹

¹¹ “Incompletamente/ Você não me conhece por inteiro/ Nem eu mesma me conheço tão bem assim/ Você me abraça quando meu corpo treme/ Mesmo sem saber se ele treme de prazer ou medo/ Por mim. Só por mim./ Eu te prometi a alguns meses/ Coisas muito, muito difíceis/ Como compreensão, lealdade e fidelidade eternas/ Hoje eu te prometo uma coisa muito mais fácil/ Uma coisa extremamente humana e verdadeira/ Prometo te mostrar apenas algumas partes de mim/ Quem sabe assim você continua a me amar como nesse momento/ Por você, somente por você.” Escrevi o texto acima como um presente (ou uma confissão) ao Diego pouco tempo depois do nosso casamento. Nas páginas que seguem repito o mesmo gesto, só que dessa vez a um leitor imaginado.

Capítulo 01

AFETO: Marcas deles em mim.

A palavra afeto carrega em si, no senso comum, uma gama de significados que remetem a carinho, cuidado, sentimento, amizade. No entanto, em alguns campos do saber, como na psicologia, afeto é descrito como a capacidade que um acontecimento tem de imprimir uma mudança no ser, tanto no plano físico (corpo) quanto no plano das ideias (mente, alma, espírito). O ato de afetar, neste caso, significaria deslocar, mudar o parâmetro, alterar uma determinada forma de o ser humano experimentar a vida.

É a partir da mudança de comportamento, de formulação de ideias, de formas de se relacionar com o mundo, causadas pelos acontecimentos impregnados de afeto, (sejam eles marcados por sensações prazerosas ou não) que construímos nossa história pessoal, constantemente pontuada por lembranças ao mesmo tempo íntimas e compartilhadas.



Figura 01 - Foto: Ivan Van der Heyden

Retemos na memória aquilo que nos toca, aquilo que faz tremer, gargalhar, suar de ansiedade. O resto fica como um borrão na nossa mente, como na foto de Ivan Van der Heyden² que podemos observar na página anterior. Pessoas passam e, na grande maioria das vezes, deixam rastros tão rasos que pouco alteram aquilo que é íntimo no outro. No entanto, algumas param, ouvem, enxergam, e geram a sensação mútua de pertencimento (ou de exclusão, dependendo da forma como reagem), criando marcas profundas, cheias de significado. Imagine que uma criança desgrude do braço de sua mãe e se aproxime do velho que está sentado na foto. Ela vai em direção ao cão, brinca com ele, cria uma linha própria de comunicação com palavras que quase não são compreendidas pelo velho e pela mãe que a observam atentamente. A mãe, pensando se aquele animal está limpo, se é manso, se apresenta algum risco. O velho, se lembrando de sua filhinha que, quando tinha a mesma idade daquela criança, descobria com as mãos e com seus jogos doces e infantis o comportamento do cachorrinho de estimação – e também o comportamento do seu pai. Em menos de um minuto a criança se cansa, ri para o senhor e segue o caminho com sua mãe. O velho, com o olho marejado, coloca a mão sobre o cachorro e continua a ver os *homens fantasmas* que passam por ali. Por horas seguidas, ele sente uma necessidade enorme de tocar o bichinho, sua mente se povoa de memórias de família. Mais tarde, já em casa, pega o telefone e liga para a filhinha – agora já adulta, cheia de compromissos e responsabilidades – e pergunta do seu dia, do seu casamento, da vida. Ela estranha a ligação sem funcionalidade, responde as perguntas meio desconcertada e antes de desligar o telefone hesita por um instante e diz: te amo pai. O velho mareja o olho novamente e é surpreendido pelo cachorro, que adepto da nova relação, começa a roçar sua perna pedindo o repouso da mão. A

² Dei o nome para a foto do meu amigo Ivan de *Homem que observa outros homens-fantasmas*. Ivan é formado em Ciências Políticas, e encontra na fotografia uma forma de traçar sua escrita autobiográfica.

companhia silenciosa torna-se indício de afeto. E a lembrança da criança crava ali uma nova impressão.

*Cabe-nos interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento.*³ Cabe-nos recuperar da memória aquilo que nos moveu e perceber se ainda nos move. Cabe-nos olhar para o que nos afeta e entender um pouco mais de nós mesmos. Ainda sobre a definição do conceito de afeto, JUNG (1971) em *Tipos Psicológicos* nos dirá:

por afeto entendo um estado de sentimento, caracterizado, de um lado, por inervações perceptíveis do corpo e, do outro, por uma perturbação peculiar no curso das ideias. Emprego afeto como sinônimo de emoção. Distingo sentimento de afeto, ainda que a transição de um para o outro tenha contornos vagos porque todo sentimento, ao atingir certo grau de força, liberta inervações corporais e se torna afeto. Por razões práticas, no entanto, é bom distinguir entre afeto e sentimento, porque este pode ser uma função voluntariamente disponível ao passo que o afeto geralmente não o é.⁴

Jung identifica o sentimento como função racional, ao passo que o campo das sensações – tão característico da experiência que afeta – apresenta-se como função ligada ao que foge da racionalidade, ao que é irracional⁵. Com isso em vista, identificar o que te afeta é tarefa árdua, pois é buscar manifestações da energia física e com ela construir um mapa revelador de padrões, é trazer – conscientemente – para o momento presente influências de grupos passados, de momentos de encontro com o outro e consigo mesmo.

Só se fixa na memória aquilo que nos afeta porque ser humano nenhum é capaz de recordar todas as variantes de pequenos acontecimentos cotidianos que preenchem seus dias. Sobre a memória, Ecléa Bosi (2003) nos fala de uma experiência individual e de uma experiência coletiva como instâncias presentes:

se a memória é não passividade, mas sim *forma organizadora*, é importante respeitar os caminhos que recordadores vão abrindo na sua

³ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. P 18.

⁴ JUNG, C.G. *Tipos Psicológicos*. P 387.

⁵ JUNG, C.G. *Tipos Psicológicos*. P 412.

evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência de seu grupo.⁶

Sobre a palavra experiência vale dizer que o ato de experienciar está intimamente ligado à sensação e à percepção que tal situação traz. Seja ela uma sensação física – como, por exemplo, o arrepio na pele dos amantes que se encontram – ou uma percepção mental – como a solidão de se encontrar desacompanhado num país completamente estranho – a experiência, carregada de afeto, nos marca de alguma forma e acaba por sinalizar padrões de comportamento que pouco a pouco começam a constituir nossas lembranças.

Fruto de conexões, as lembranças não são criadas em função de uma única experiência, mas sim a partir das associações que fazemos do momento presente com experiências passadas. Nas palavras de Halbwachs (2006):

é difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações eram apenas reflexos dos objetos exteriores, em que não misturássemos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos ligavam a outras pessoas e aos grupos que nos rodeavam.⁷

A afirmativa introduz aqui uma reflexão que será importantíssima: o indivíduo carrega em si marcas do outro e, ao mesmo tempo, imprime no outro impressões de si. A convivência dentro dos grupos sociais gera uma série de experiências compartilhadas e essas, ao ganharem força e se tornarem afetos, resultam na geração da memória coletiva que o indivíduo carrega consigo. Sobre a presença dos “outros” na vida do indivíduo Halbwachs (2006) nos dirá:

quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo “ele andou só”, na linguagem corrente – mas ele esteve sozinho apenas na aparência, pois mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade.⁸

⁶ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. P 56

⁷ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. P 43

⁸ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. P 42

Os traumas, habilidades, bloqueios, tendências, *insights* são resultados de processos relacionais. A família, a escola, os colegas de trabalho, a vizinhança, o grupo de balé, o coral, o grupo de jovens, as pessoas que nos deixaram, as pessoas que nós deixamos, os amigos de outros países, a faculdade, a família do parceiro, os vizinhos na nova cidade... cada um desses grupos, e tantos outros que poderiam ser citados como exemplo aqui, agem no delineamento das preferências e dos padrões de comportamento do ser humano. De acordo com Bosi(2006) “A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo”.⁹

Trataremos da questão da memória coletiva e da criação de grupos mais à frente quando discutiremos também a idéia de Cultura. Por ora torna-se necessário um breve esclarecimento sobre o desejo de investigação e valorização das experiências individuais.

1.1 ESCRITAS DO “EU”: Autobiografia e contemporaneidade.

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! Pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!
Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!
Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.

Mario de Andrade

⁹ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. P 37

A vida privada é o foco da sociedade contemporânea. Há séculos o espaço privado, das intimidades, dos segredos, é retratado na literatura, na cena, nas fofocas entre vizinhos, nas saídas de escola, no dia a dia dos homens. O que acontece atualmente é apenas uma mudança de cenário, reflexo do movimento de aproximação de diferentes culturas característico do mundo virtual, que nos deixa cada vez mais próximos do amigo que mora a 10 horas de voo e cada vez mais distantes do nosso vizinho de porta. A dinâmica de formação de grupos (e, conseqüentemente, a dinâmica de dissolução dos mesmos) ganha uma fluidez e agilidade enormes e, com isso, encontramos nas novas comunidades – físicas ou virtuais – um lugar seguro para escrever sobre nossas angústias, sobre nossos desejos. Talvez seja seguro por já sabermos que não se trata de nada permanente. Encontramos espaço para tornar público – anonimamente ou não – fragmentos de cada uma de nossas “trezentos-e-cincoenta” faces. O tempo e a atenção voltam-se, como exporia Terry Eagleton¹⁰, para o que acontece *depois da teoria*, quando o valor já não está mais tão concentrado na grande descoberta de uma “verdade” global, e sim no indivíduo que retoma seu lugar de enunciação e expõe suas realizações cotidianas, suas questões pessoais, tocando um número cada vez maior de pessoas.

Estamos fadados a um voyeurismo incessante? Será só um fetiche de exposição? Se analisarmos com mais afinco a dinâmica dos grupos e a questão dos espaços virtuais, veremos que eles têm servido de espelho, de lugar de manifestação de uma necessidade do homem contemporâneo de encontrar pares, confirmar sua existência a partir do aval do outro, e garantir sua singularidade, sua identidade num mundo com fronteiras cada vez mais flutuantes.

¹⁰ EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*.

Bosi (2003) diz que “o desenraizamento é condição desagregadora da memória”¹¹. Tal afirmativa nos dá a possibilidade de ler a busca pela formação de novos grupos sociais como tentativa de se localizar no espaço, mesmo que temporariamente. Em tais grupos revelam-se nos textos, poemas, diários, contos, cartas, alguns dos diversos “eus” que cabem dentro de cada pessoa. Esse espaço autobiográfico, como diria Leonor Arfuch (2010), ganha na cena contemporânea um novo suporte e continua a permitir “o aprender a viver através dos relatos dos outros”¹².

A escolha, consciente ou não, da temática cotidiana como ponto de interesse não é, de forma alguma, exclusividade do mundo virtual. Os meios de comunicação e as diversas manifestações artísticas estão seduzidos pelo que é particular, e com isso, a idéia de público e privado se dissolve cada vez mais.

No trabalho que aqui se apresenta, o espaço para a escrita autobiográfica é delimitado, quando possível, por uma mudança de fonte nos caracteres. As frases, relatos, trechos de diário, anotações feitas em guardanapos – escritas que poderiam muito bem não aparecer no corpo de um texto teórico – ganham o caráter de, como diria Roland Barthes¹³, *pormenores inúteis*, que aqui se apresentam como espaços de respiro, de descrição de afetos, que revelam subtextos, entrelinhas de um “eu” que escreve. Para Barthes (2010):

a descrição aparece assim como uma espécie de “próprio” das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição (ou do “pormenor inútil”) no tecido narrativo, a sua solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas.¹⁴

¹¹ BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. P 28

¹² ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*.

¹³ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. P 182

¹⁴ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. P 184

Se encararmos este trabalho como pertencente à corrente da etnocologia, que, entre tantas coisas, valoriza “a informação sobre o trajeto artístico e universitário que levou cada pesquisador, enquanto sujeito, à eleição de seu objeto de pesquisa”¹⁵ poderemos perceber que os pormenores inúteis que seguirão criam um mapa de afetos da própria autora, reforçam a escolha da temática aqui abordada e os caminhos traçados aqui.

E ela simplesmente se foi.
Assim, num início de noite ainda cheio de “se” pra mim.
E eu me vesti de Ireni,
E voltei ao lugar de onde fugi
E gritei, e joguei o pano úmido na parede,
E tremi, e tive medo de andar no escuro
Tive medo da dor nunca mais passar.

E a roupa não cabia, e o lugar me sufocava, e os sonhos não me deixavam respirar
E eu, de frente pro que já não tem concerto
Corri
Corri pra longe,
Pro outro lado, pro gelo
E corri mais, pra um lugar que me fazia lembrar de mim mesma
De antes de tudo, de quando um telefonema bastava,
De quando ainda tinha a chance de ter os cabelos penteados
De quando a possibilidade de me perder era coisa vazia
Garota admirável, doce e responsável.

E imóvel gritei: não se esqueça de mim.
E os sonhos não se tornaram menos reais
Os rostos, a raiva, a dor não se tornaram menos reais
(A casa vazia continua a me assombrar, mesmo de longe.)

Mudei de cidade, comecei a me refazer, pedaço por pedaço

¹⁵ Texto disponível no site da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Pensei melhorar
Passei horas correndo só com a mente
Pensei que enlouquecia
Parei de conseguir decidir
E parei de realmente preferir alguma coisa
Tentei ser bondosa comigo mesma
E me enfureci ao ver que não tinha volta
Fiquei impotente, descrente

E mudei os planos
E decidi nunca mais
E percebi que não sei como botar em prática um *nunca mais*
E cometi os mesmo erros
E acertei nas mesmas coisas
E me consumi com a idéia de ser sempre a mesma
E, pouco a pouco, fui me despindo do amontoado de falta de
Ireni.

Como afirma Barthes “a descrição – ou pormenor inútil – não está subordinada a nenhum realismo; pouco importa a sua veracidade”¹⁶. No entanto, os textos eleitos aqui para comporem os espaços de respiro estão calcados em percepções de acontecimentos da minha vida pessoal e que influenciaram diretamente o processo de escrita deste trabalho e alguns experimentos cênico-musicais que serão investigados posteriormente.

Estabelecido o pacto autobiográfico¹⁷ referente aos *pormenores inúteis* que estão inseridos no texto, façamos uma breve reflexão acerca da latente opção/necessidade por uma escrita íntima e pessoal no campo da ciência contemporânea.

¹⁶ BARTHES, Roland. O rumor da língua. P 185

¹⁷ Expressão que dá nome ao livro de LEJEUNE (2008) refere-se ao acordo feito entre autor e leitor onde se esclarece a forma da linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador em um texto.

1.2 - UM DISCURSO SOBRE A CIÊNCIA NA VIDA

estamos no fim de um ciclo de hegemonia de uma certa ordem científica. As condições epistêmicas das nossas perguntas estão inscritas no avesso dos conceitos que utilizamos para lhes dar resposta. É necessário um esforço de desvendamento conduzido sobre um fio de navalha entre a lucidez e a inteligibilidade da resposta. São igualmente diferentes e muito mais complexas as condições sociológicas e psicológicas do nosso perguntar. É muito diferente perguntar pela utilidade ou pela felicidade que o automóvel me pode proporcionar se a pergunta é feita quando ninguém na minha vizinhança tem automóvel, quando toda a gente tem exceto eu ou quando eu próprio tenho carro há mais de vinte anos.¹⁸

Esse texto de Boaventura é datado de 1985. Ali, no fim do séc. XX o autor já nos alertava para o estabelecimento de uma nova forma de se enxergar a produção científica. A ciência moderna, focada numa visão cada vez mais especialista, disciplinar, positivista e, a nosso ver restritiva (na medida em que a procura excessiva pelo aprofundamento na parte é feito em detrimento da consciência e conhecimento de uma visão um pouco mais geral) passa a não atender as necessidades da pós-modernidade. As perguntas que são feitas hoje trazem o homem para dentro de suas pesquisas, sem que essas, necessariamente, estejam vinculadas aos campos da antropologia ou da sociologia. Um espaço para o subjetivo aparece uma vez que outras formas de conhecimento passam a ser consideradas como tal. Se antes só o que era comprovado cientificamente ganhava *status* e relevância, agora o *sensu comum*, o cotidiano, o não formal, entram em cena como fatores igualmente importantes para a construção do conhecimento.

depois da euforia cientificista do século XIX e da conseqüente aversão à reflexão filosófica, bem simbolizada pelo positivismo, chegamos a finais do século XX possuídos pelo desejo quase desesperado de complementarmos o conhecimento das coisas com o conhecimento do conhecimento das coisas, isto é, com o conhecimento de nós próprios, [...] A análise das condições sociais, dos contextos culturais, dos modelos organizacionais da investigação científica, antes acantonada no

¹⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências. P 19.

campo separado e estanque da sociologia da ciência, passou a ocupar papel de relevo na reflexão epistemológica.¹⁹

As escolhas e as perguntas que são feitas nos trabalhos científicos, tendem, na contemporaneidade, a se deslocarem de um único e restrito campo do saber para uma forma de construção do conhecimento aberta, com uma abrangência que contempla diversas ramificações que uma mesma ideia possa gerar, além de convocar também os diversos conhecimentos e experiências que o pesquisador possa ter.²⁰

a nudez total, que será sempre a de quem se vê no que vê, resultará das configurações de analogias que soubermos imaginar: afinal, o jogo pressupõe um palco, o palco exercita-se com um texto e o texto é a biografia do seu autor. Jogo, palco, texto ou biografia, o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover a “situação comunicativa” [...].²¹

Comunicação desejada e estimulada nos cruzamentos das percepções individuais e das teorias já reconhecidas, das habilidades criadas ao longo da vida e de sua aplicação em novas situações, do conhecimento emprestado de uma área sendo utilizada em outra. Comunicação que neste trabalho configura-se como cruzamento entre o *eu*, o *outro*, o *meu*, o *nosso*, o *consciente*, o *inconsciente*, a *arte*, a *vida*, a *cultura* e a *expressão*. Cruzamento numa via sempre de mão dupla, que influencia e se deixa influenciar, e que, pouco a pouco, nos ajuda na construção de uma forma de conhecimento que, neste momento, se destina ao teatro.

¹⁹ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. P 50 e 51

²⁰ O autor descreve um novo paradigma para a ciência pós-moderna, e resolve tratá-lo como um “paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente”. Muito instigante em suas colocações, insere o tal novo paradigma através da apresentação e justificativa de quatro teses: a primeira de que “Todo o conhecimento científico-natural é científico cultural”; a segunda de que “Todo conhecimento é local e total”; a terceira de que “Todo conhecimento é auto conhecimento” e a quarta de que “Todo conhecimento científico visa se constituir em senso comum”.

²¹ SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. P 73

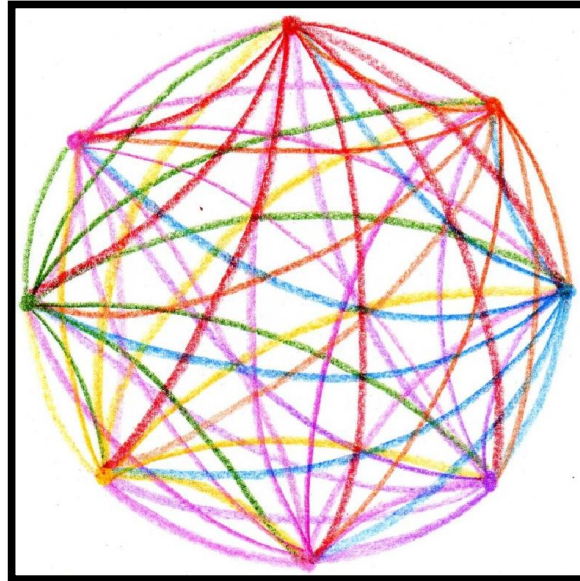


Figura 02: Mandala para Marcas deles em mim.²² – Arquivo pessoal

Retornemos agora à discussão acerca da memória individual e da memória coletiva.

1.3 - EU E O OUTRO: Memória individual, memória coletiva e Cultura.

Não há nada mais bonito do que o céu
O céu é da cor de ouro
Não há nada mais bonito que o céu
O céu é da cor de ouro
Céu gente,
Céu gente,
Lá pra nós tem um tesouro
Céu gente,
Céu gente,
Lá pra nós tem um tesouro

Na voz forte e impregnada de ancestralidade do Tio João Lopes²³

²² Jung reconhece na mandala uma potência de canalização e organização dos pensamentos. Fui me aproximar dessa prática de colorir meus círculos dentro do estudo de Cabala Hebraica, com o qual tive um breve e profundo contato nos anos de 2009 e 2010. Marília Borges – minha madrinha e grande amiga – conduziu-me neste caminho na tentativa de encontrar um equilíbrio possível, me ajudou a respirar e a identificar padrões de comportamento pessoais.

²³ Tio João Lopes, também aparece no meu exercício de escrita anterior, Para aprender a observar: Em busca de uma atuação polifônica. Tio João Lopes - que em sua certidão de nascimento recebeu o nome de Alcides André - era capitão da guarda de Moçambique da Comunidade de Nossa Senhora do Rosário do Vale do Jatobá. Gravei a entrevista de onde essa música foi retirada no ano anterior ao seu falecimento. A música, que é uma homenagem ao altar, já reverberou em alguns trabalhos cênicos como o Show De Flor em Flor (2009) e a performance Me toque, por favor (2011). A voz de João Lopes que pode ser ouvida na faixa 01 do CD anexo.

Como vimos anteriormente o limite entre memória individual e memória coletiva é tênue na medida em que percebemos que a memória é composta por experiências (individuais e compartilhadas) carregadas de afeto. Tais experiências se constituem como lembranças quando conexões são estabelecidas entre o fato ocorrido e a bagagem do indivíduo. Vimos também que a tal memória coletiva é formada a partir dos grupos dos quais o indivíduo faz parte. Neste contexto poderíamos afirmar que o homem nunca está sozinho, pois, sempre em suas ações, em seu discurso apresentam-se vozes outras. Ao mesmo tempo também podemos afirmar que a trajetória individual pode ser percebida e transcrita para um mapa dos afetos pelo próprio indivíduo, pois ele, amparado pelos grupos sociais nos quais está inserido, tem a possibilidade de destrinchar seus padrões de comportamento como fruto dos cruzamentos das experiências vividas. Neste contexto encontramos suporte nas palavras de Bosi (2003) que nos diz:

a comunidade familiar ou grupal exerce função de apoio como testemunha e intérprete daquelas experiências. O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos da escolha e rejeição em relação ao que será lembrado.²⁴

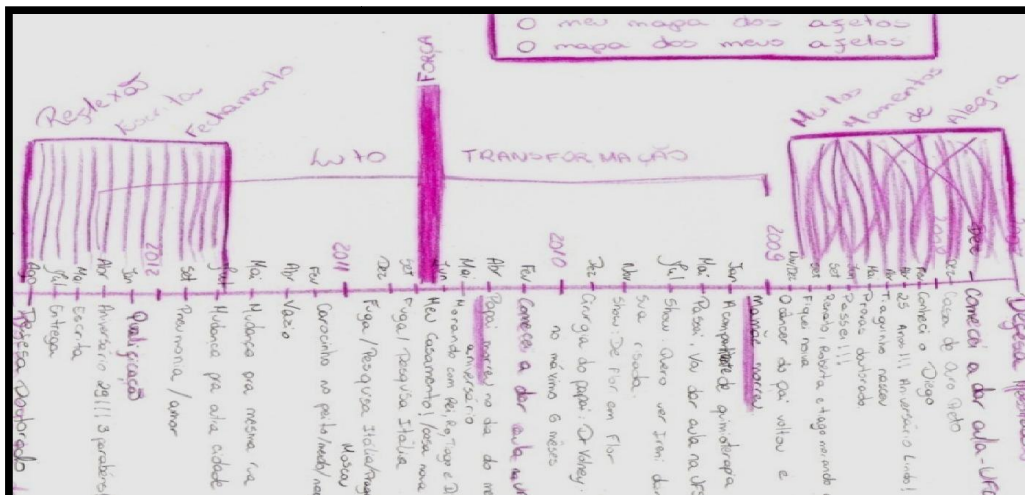


Figura 03 – O meu mapa dos afetos / O mapa dos meus afetos. – Arquivo pessoal

²⁴ BOSI, Ecléa. O tempo vivo da memória. P 54

O meu mapa dos afetos / O mapa dos meus afetos

Nov 2007 - Defesa do Mestrado
Dez 2007 - Comecei a dar aula na UFOP
Fev 2008 - Conheci o Diego
Abr 2008 - Meu aniversário de 25
Abr 2008 - Tiaguinho nasceu
Mai 2008 - Provas do Doutorado
Jun 2008 - Entrei pro Doutorado
Set 2008 - Fiquei noiva
Set 2008 - Renato, Roberta e Tiago estão morando em BH
Nov 2008 - O câncer do papai voltou
Dez 2008 - Mamãe morreu de repente
Jan 2009 - Acompanhante da quimioterapia
Mai 2009 - Passei para dar aula na UFSJ
Jul 2009 - Quero ver Ireni dar sua risada
Nov 2009 - De flor em flor
Dez 2009 - Cirurgia do papai, Dr Volney: seis meses
Fev 2010 - Comecei a dar aula na UFSJ
Abr 2010 - Papai morreu no dia do meu aniversário
Mai 2010 - Estou morando com o Rei, Ro, Diego e Tiago
Jun 2010 - Meu casamento com Diego
Set 2010 - Fuga/pesquisa Itália
Dez 2010 - Fuga/pesquisa Itália, Moscou e Praga
Fev 2011 - Carocinho no peito/medo/nada
Abr 2011 - Vazio
Mai 2011 - Mudança pra mesma rua
Jul 2011 - Mudança para outra cidade
Set 2011 - Pneumonia/amor
Jan 2012 - Qualificação
Abr 2012 - Aniversário!!! 3 bolos com velinhas
Mai 2012 - Escrita
Jul 2012 - Entrega
Ago 2012 - Defesa... e começa outra etapa.

Vale ressaltar que os padrões de comportamento de um grupo são reflexos da cultura na qual o mesmo está inserido. Encontram-se, no meio acadêmico, diversas definições de Cultura, tendo em vista a amplitude das áreas que se dedicam ao estudo do assunto e a dinâmica de transformação das mesmas. Trabalharemos aqui com a idéia de que, quando falamos *Cultura* estamos tratando de um sistema dinâmico de organização de um grupo – ou seja, sistema que se transforma com o passar do tempo – que tem a capacidade de definir formas que norteiam as relações entre os seres humanos e desses seres com o espaço.

Esse sistema é composto pelas marcas impregnadas de afeto que moldam e alteram o comportamento dos homens, que criam elos de conexão entre os indivíduos de um mesmo grupo e que alteram a percepção e digestão de parâmetros de outras culturas. Laraia (2001) dirá:

o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam.²⁵

A afirmação fortalece a idéia de conexão entre os seres humanos. Ela traz em si o espaço para o reconhecimento da importância da bagagem de experiências transformadoras que são compartilhadas pelos homens e que acabam por indicar caminhos e decisões para a vida de cada sujeito. Geertz²⁶ nos dirá que “um dos mais significativos fatos sobre nós pode ser finalmente a constatação de que todos nascemos com um equipamento para viver mil vidas, mas terminamos no fim tendo vivido uma só”.

É importante perceber que a Cultura não se baseia na experiência de um homem isoladamente. Ela é coletiva, norteia a todos mesmo que as ações e comportamentos individuais não a reforcem assertivamente em todos os seus aspectos:

embora nenhum indivíduo conheça totalmente o seu sistema cultural, é necessário ter um conhecimento mínimo para operar dentro do mesmo. Além disto, este conhecimento mínimo deve ser partilhado por todos os componentes da sociedade de forma a permitir a convivência dos mesmos.²⁷

O compartilhamento de tais nortes permite a convivência, as relações, as trocas, a expansão do conhecimento, a descoberta da diferença e o encantamento com o novo.

²⁵ LARAIA, Roque de Barros. Cultura, um conceito antropológico. P 45

²⁶ GEERTZ apud LARAIA, Roque de Barros. Cultura, um conceito antropológico. P 62

²⁷ LARAIA, Roque de Barros. Cultura, um conceito antropológico. P 86

11 de agosto

lembro-me da doçura de Alexey parado no aeroporto, com seus cabelos branquinhos, tão parecidos com a paisagem de lá. um frio enorme me percorria a espinha e a temperatura externa era a menor das diferenças. as placas das lojas escritas em russo, a nossa comunicação verbal restrita a poucas frases do nosso pobre francês, e as experiências tão ricas. aquele homem miúdo me segurava pelo braço para que eu não caísse na neve; me mostrava a simplicidade de uma técnica para que eu não caísse nos erros de quem se preocupa demais com uma verdade engessada no passado. nós (nos) observávamos por horas em um quase silêncio. quase, pois os olhares, expressões, gestos, mímicas compunham as frases onde faltava a palavra. fui lá cantar pra ele uma coisa daqui. que minha avó me ensinou. fui pra lá escutar, ao lado de sua esposa, a canção cigana que povoava a memória do grande diretor.²⁸ fui rir ao escrever os sons das palavras da canção russa e ensinar ao professor como se desenham as letras de uma dedicatória em português. e a pergunta que Alexey me fez antes de tudo continua ainda a ecoar na minha cabeça: O que você quer fazer da sua vida? Alexey se desenhou pra mim, e se chamou de "je, pulcinella". ainda não sei te responder Alexey, mas se soubesse diria que quero continuar me perdendo nas ruas de países que nunca estive, diria que quero continuar a observar pessoas nos seus mais preciosos detalhes e fazer teatro a partir dos meus afetos daí. e me apresentaria pra você com meu desenho intitulado "eu, errante".

²⁸ A canção a que me refiro pode ser ouvida na faixa 02 do CD anexo.

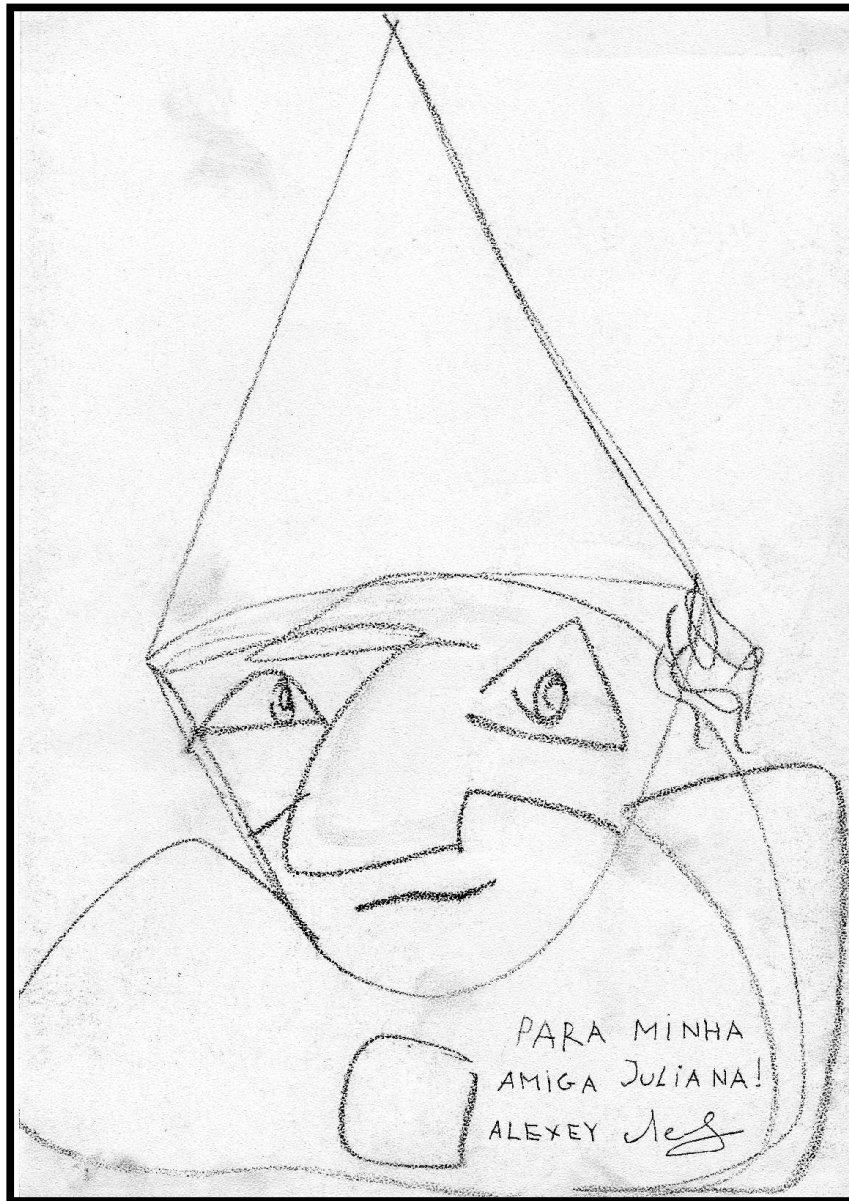


Figura 04 –Je, Pucinella – Desenho: Alexey Levinski

Deste modo cada grupo possui uma normativa básica de convivência como, por exemplo, a família. Não se presenteia um recém-nascido ou um cunhado com uma cartilha de sobrevivência ou um manual de operações desse grupo social. As expectativas que regem as ações “pairam no ar”. A cultura de tal grupo pode ser observada, aprendida e alterada com o passar do tempo. Num processo nem sempre racional e consciente a forma de funcionar daquele grupo se instala sobre o novo sujeito que se insere. Até que chega um momento em que fica tênue o limite que estabelece em

que medida o grupo moldou o sujeito ou o sujeito alterou o grupo pré-existente. Aproximando as características ou fortalecendo as diferenças, o sujeito se estabelece a partir da sua relação com o grupo. Para além dessas micro-organizações sociais, podemos pensar em sistemas maiores que acabam por nos caracterizar em outras dimensões como, por exemplo, o estado ou país onde se vive. Estamos todos conectados de alguma forma. Somos seres sociais e isso, por si só, já nos impede de existir sem o outro.

1.4 - OUTROS COMPARTILHAMENTOS: Inconsciente e coletividade

Quando começamos a falar da existência de ideias compartilhadas um conceito abordado por Jung – o inconsciente coletivo – emerge e nos faz refletir sobre outras formas de conexão entre os seres.

Se a cultura nos localiza, nos dita os pares, nos identifica como *pertencentes a*, o inconsciente coletivo nos universaliza, nos conecta ao outro através de tendências herdadas das experiências do homem pelos milênios. Segundo Luiz Paulo Grimberg (1997):

nós já nascemos com o inconsciente coletivo e criamos o inconsciente pessoal depois do nascimento. Sendo o depósito e, ao mesmo tempo, a condição da experiência do homem, o inconsciente coletivo é a camada mais profunda do inconsciente e corresponde a uma imagem do mundo que levou eras e eras para se formar. Nessa imagem cristalizaram-se os arquétipos ou as leis e princípios dominantes e típicos dos eventos que ocorreram no ciclo de experiências da alma humana.²⁹

Os arquétipos não são formas fixas ou ideias concluídas que habitam as mentes de todos os seres humanos. São resultados de experiências que, revividas diversas vezes ao longo da formação da humanidade, se sedimentaram, pouco a pouco, na camada mais

²⁹ GRIMBERG, Luiz Paulo. Jung: o homem criativo. P 135

profunda do inconsciente humano, ou seja, no inconsciente coletivo como nos diz Jung em *Psicologia do Inconsciente*³⁰. Eles, os arquétipos, são como que pré-disposições a determinadas experiências; como *preâmbulos de ideias*³¹. Segundo Grimberg (1997), os arquétipos ou “imagens primordiais” que são mais frequentemente percebidos podem ser nomeados: *Grande Mãe, Pai, Persona, Sombra, Anima, Animus, Herói e Self (ou si mesmo)*. Cada um deles ganha forma a partir das experiências vividas individualmente e traz consigo um universo de símbolos e, conseqüentemente, um universo de significação em potencial.

Tendo tal informação como base, podemos afirmar que, ao ser estimulada a manifestação do arquétipo, cada ser humano irá designar a essa idéia em potencial formas e características pertencentes à sua experiência íntima e à sua cultura. Nise da Silveira (1997) nos dirá:

nunca nos maravilharemos bastante se pensamos nesse prodigioso fenômeno que é a formação de imagens interiores. Como elas se configuram às custas de energia psíquica, ninguém sabe. Também não se conhece o como das transformações energéticas das quedas-d’água em luz, da luz em calor. Mas a prova da transformação de energia psíquica em imagens nos é dada todas as noites nos nossos próprios sonhos, quando personagens conhecidas ou estranhas surgem das profundezas para desempenhar comédias ou dramas em cenários mais ou menos fantasiosos.³²

quando saí do hospital já não sentia muito bem as minhas pernas. reflexo dos dias e noites que passei sentada ali vendo a vida dele se esvaír. já tinham se passado tantos tratamentos, tantos vômitos, tantas superações de barreiras físicas e verbais entre nós que o inchaço nas minhas pernas não era nada. assumi responsabilidades que nunca imaginei conseguir assumir. revirei de cabeça pra baixo meus discursos, minhas reais vontades. cuidei e esperei a hora de falar adeus.

- Ireni?... Mãe?... Pai?... - falou ele com a voz rouca para as imagens que via naquele quarto escuro.

³⁰ JUNG, C.G. *Psicologia do inconsciente*. P 61

³¹ JUNG, C.G. *Tipos Psicológicos*. P 420

³² SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. P 69

era madrugada do meu aniversário de 28 anos³³
e eu suspirei em seu ouvido
pode ir, não se preocupa comigo
pode ir.

Situações em que o universo de sensações e a maneira de se relacionar com o mundo se alteram de forma brusca, ou seja, situações que afetam o ser têm o arquétipo como um impulso, um estímulo que faz emergir a experiência acumulada de toda a humanidade. São eles aquilo o que nós costumamos chamar de instinto, ou seja, uma “pré-disposição à” tomada de determinadas atitudes que ultrapassam os limites da racionalidade.

Aqui cabe abrir um breve parêntese: será exclusividade das imagens arquetípicas a prerrogativa de pré-dispor os seres à tomada de atitudes instintivas? Será que outros elementos como, por exemplo, o som teriam capacidade similar de estimular conhecimentos ancestrais? A idéia de pulsação, por exemplo, poderia representar um *arquétipo Tempo* presente na vida do ser humano, que desde antes de seu nascimento, quando dentro da barriga de sua mãe - seja ela uma mulher do sertão da Bahia ou uma *workaholic* de Nova York – é submetido a essa experiência constante de sua existência. Utilizamos exemplo da pulsação lembrando de fragmentos de Wisnik (1989), quando discute algumas dessas questões em *O som e o sentido*. Entraremos um pouco mais neste assunto no momento em que discutirmos música e memória.

Conscientemente ou não estamos ligados às outras pessoas. Vários elos nos conectam ao outro. Desde afinidades por um tipo de forma de se vestir, até a cultura de um povo ou a herança universal, presente no inconsciente coletivo. Temos pontos em comum, características compartilhadas, capazes de nos agrupar e re-agrupar no emaranhado de conexões feitas no dia a dia.

³³ É revelador do meu estado o ato falho que cometi ao escrever esse texto. Eu fazia, na verdade, 27 anos quando meu pai morreu. Durante um bom tempo – depois da sua morte - tive dificuldades para responder a minha idade, era como se a sensação de tempo tivesse mudado e eu já não soubesse contar.

Ai, adeus amor
Ai, adeus amor
Ai que eu me quero se embarcar
Ai que eu me quero se embarcar
Eu vou com grande sentimento
E com pesar d'eu te deixar
Eu vou com grande sentimento
E com pesar d'eu te deixar

...

Vamo, vamo
Vamo com alegria
Vamo, vamo
Vamo com alegria
Vamo festejar o Rosário de Maria
Vamo festejar o Rosário de Maria

Na voz cheia de carinho e memórias dos “Alves” da vovó Maria Alves do Anjos³⁴

³⁴ Vovó cantou pra mim essa música no ano de 2001. Estava no primeiro ano de Artes Cênicas e no segundo de Comunicação Social. A voz dela já apareceu em mim em alguns trabalhos e momentos desde então. De maneira muito singela ela me ensina a ser parte de uma família em cada conselho, sorriso e telefonema. A gravação das canções citadas pode ser ouvida na faixa 03 do CD Anexo.

Capítulo 2

NO CAMPO DA MÚSICA: Música e Cultura

Ao analisar a memória histórica do nosso país alguns indicadores do que seria a *Cultura brasileira* apresentam-se: por ser formada originalmente por três etnias diferentes (índios nativos, negros africanos e brancos europeus) a cultura brasileira apresenta traços mestiços, assim como seu povo. Suas normas de convivência e funcionamento derivam de sistemas culturais diversos o que acaba por gerar uma interinfluência dinâmica entre os mesmos.

Precisa-se salientar que ao colocarmos o termo “cultura brasileira” em questão estamos cientes do perigo enorme que corremos. Como diriam SQUEFF e WISNIK (2004): *O Brasil é extenso demais e complexo em demasia nas suas expressões folclóricas para que um único modelo defina a sua "especialidade"*.³⁵ Em outras palavras: tentar encontrar um denominador comum para a cultura brasileira é tarefa no mínimo polêmica, pois, um país que tem a diversidade como característica marcante, dificilmente seria reduzido a uma única definição.

Adaptações foram feitas, sincretismos adotados, mudanças de pontos de vista tiveram que acontecer ao se colocar tanta gente diferente junta para viver num mesmo espaço (ainda que este espaço fosse enorme como o Brasil). É fato que o processo de colonização dizimou rituais, costumes e crenças. No entanto, o que sobrou, ao nosso ver, influenciou e continua influenciando a vida dos brasileiros dos nossos tempos.

³⁵ SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira. P 17

No que diz respeito à música, por exemplo, ela carrega traços deste longo processo de formação de uma cultura nascida do embate de costumes: a influência da música africana na construção do samba, por exemplo, e a presença do mesmo na realidade e imaginário brasileiros; a tolerância à diversidade que permite o diálogo direto entre escola tradicional e prática musical experimentada, ou seja, vivida a partir da oralidade e da observação; a *mestiçagem* de sons e instrumentos nas músicas populares são exemplos da trajetória da Música feita aqui.

Ao definir Música Queiroz (2006) ressalta que a mesma é composta por elementos que extrapolam o conhecimento de seus componentes. Ela é ao mesmo tempo parte e reflexo da cultura:

ela não é apenas simetria, regularidade, fundamento, composição, mas também fluidez das ténuités das vibrações sonoras que se opõem às perenidades arquiteturais. [...] a música – ainda é mais que isso – é ritual. E ritual é a suspensão de um tempo vivido: performance daquilo que o mito, a arte ou a ciência, cada qual com seus instrumentos aspiram a realizar: ordenar, estruturar a matéria e o pensamento.³⁶



³⁶ TUGNY, R.P e QUEIROZ R.C. (organizadores) Músicas africanas e indígenas no Brasil. P 19

FIGURA 05: Caixa de Folia – Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá – Arquivo Pessoal

Em muitos momentos ao analisar a “cultura brasileira” ou, se preferirem, ao analisar as diversas culturas locais presentes no Brasil, poderíamos dizer que o termo música – exclusivamente visto como manifestação artística – simplesmente não cabe, pois ela se configura como base acústica para o acontecimento de eventos que não estão associados apenas à fruição artística³⁷ mas também a rituais pertencentes a tais sistemas de organização social.

Glaura Lucas (2006) vai nos chamar a atenção para as especificidades dessa *outra música* tão característica de grupos sociais locais, como por exemplo, a dos congadeiros de Minas Gerais:

o fato de esta pertencer ao universo da oralidade, o que significa apresentar um caráter dinâmico e flexível; ser realizada por todos e para si mesmos, não havendo dissociação, portanto entre produtores e consumidores; ser executada em condições e espaços diferenciados, por funções e motivações específicas; e, finalmente apresentar noções próprias no que se refere à autoria.³⁸

Moro num país tropical e extremamente musical. Com certeza musical de uma forma diversa daquela como os alemães que vi - em 2000 - cantarem músicas cujas partituras tinham acabado de ser distribuídas em plena praça pública no centro de Munique. Jovens, adultos, pobres, ricos - ousou dizer que toda aquela massa de gente - havia familiaridade com aquele tipo de escrita musical e faziam música ali.

Moro num país musical que, provavelmente, pela tradição oral presente em nossas raízes e bases culturais, faz música de ouvido, coletivamente, no meio do terreiro em volta de uma mesa com angu, frango e quiabo, cheia de gente, que toma cachaça batuca nos pandeiros, surdos e tan-tans. Gente que faz chorar o cavaquinho e soar o violão de seis e sete cordas. Gente que faz coro e reveza no papel de vocalista principal. Gente que fez (e

³⁷ ARAUJO, Samuel. em TUGNY, R.P e QUEIROZ R.C. (org) Músicas africanas e indígenas no Brasil. P 67

³⁸ LUCAS, Glaura em TUGNY, R.P e QUEIROZ R.C. (organizadores) Músicas africanas e indígenas no Brasil. P 77

faz) música coletiva, na beira do rio, lavando roupa, no meio do canavial, debaixo de sol forte. O mesmo sol que antes queimava a pele daqueles que vestiam suas crenças, músicas e deuses - vindos do outro lado do oceano - com modelos que combinavam um pouco mais com os cortes e cores daqueles que "eram seus donos" por aqui.



FIGURA 06: Coroas do Reinado – Irmandade Nossa Senhora do Rosário do Jatobá – Arquivo Pessoal

Um fator que nos chama muito a atenção, e que será de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho, é a vivência corporal da música (ou da base acústica dos ritos) presentes no Brasil. Talvez reflexo das cerimônias religiosas indígenas e africanas em que danças e cantos coexistem como pertencentes a uma construção *una*, capaz de conectar o ser com o que é transcendente. A respeito dessa influência do negro nessa corporificação de uma música brasileira, Squeff e Wisnik (2004) nos dirão:

não sei se é possível definir os povos por seus gestos, mas foi o gesto do negro no aspecto básico de sua música e das danças que passaram a ser caracterizadas como nacionais. Não poderia ser de outra forma: na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura. O gesto do africano foi fundamental para a dança – brasileira e latino-americana (cubana, colombiana e outras) – mas foi fundamental também para a música. Os ritmos afro-brasileiros nada mais são que a temporalização dos gestos nas danças.³⁹

³⁹³⁹ SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. P 43 e 44

Em 2004 terminava minha graduação em Comunicação Social e como exercício de conclusão de curso, optamos (Clarissa, Bruno, Bueno Fabiano e eu) por trabalhar com uma área que em muito se aproxima das afirmações que Squeff faz ao tratar da questão da nossa herança em relação aos ritmos negros. Nosso projeto experimental chamava-se *O som, o rito e o transe* - nome muito instigante e que nos proporcionou um processo de experimentações completamente significativas para a criação do meu mapa dos afetos musicais. Investigávamos o transe em experiências sensoriais coletivas, fossem elas manifestações contemporâneas - como o caso das festas rave ou manifestações tradicionais - como o caso do Candombe que fomos experimentar na Serra do Cipó -. O Squeff vai dizer que a força do ritmo africano na música brasileira se dá na experiência sensorial coletiva do trabalho escravo, que era feito pelos negros em um ritmo alucinante "coordenado num gesto febril de cadências quase hipnóticas, cujo resultado era a minoração do sofrimento e do esforço numa dimensão quase onírica". Ele está falando de uma espécie de transe. Só agora, anos depois, vou entrar em contato com o que Squeff diz e mais uma vez percebo ligações entre momentos tão singulares da minha própria trajetória. Intuímos algumas coisas e de tempos em tempos, encontramos nas vozes de outros, ideias, palavras, vibrações tão complementares que acabamos por formar novos grupos, mesmo que virtuais, reforçando nossos critérios de relevância.

Fato é que a música, experimentada corporalmente - e aqui chamaremos de música todo esse composto de expressão acústica que assume tanto o papel de manifestação artística como o de base para o acontecimento de rituais -, faz parte da cultura brasileira. Está presente no imaginário das pessoas e nos surpreende em suas mais diversas manifestações.

É fácil perceber um traço de verde, de chão de terra, de interior no texto que aqui se apresenta. Isso ocorre pela autora ter, em seus critérios de relevância, referências em práticas musicais muito vinculadas a uma música popular vinda do campo, dos grupos

sociais que têm o cenário natural como característica marcante. Tinhorão (2001) nos esclarecerá sobre a presença de duas formas distintas de se pensar a música popular: aquela vinda do campo e a outra vinda da cidade:

e que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar o individual, dentro do melhor espírito burguês.⁴⁰

É importante perceber na afirmativa de Tinhorão a expressão “passou a”. A música da cidade *passou a expressar o individual* o que nos leva a concluir que ela vem de uma representação do coletivo e passa a uma representação do individual. Acreditamos que essa mudança da música do grupo para a música do indivíduo, por mais drástica que seja, guarda em si vestígios, ora mais perceptíveis ora quase inaudíveis, das referências iniciais.

Mesmo que um indivíduo não pertença a um grupo familiar que possua um músico, mesmo que ele não se dedique à dança ou à aprendizagem de um instrumento musical, ele faz parte de uma cultura que tem a música como um dos seus elementos fundantes. Assim:

a distinção entre cultura, por um lado, e o que fazemos, por outro, é importante porque o poder e a autoridade da cultura na vida humana têm origem principalmente em nossa experiência da mesma como algo externo a nós e que transcende o que fazemos na realidade. Nossa aparência ou comportamento pode conformar-se ou desviar-se dos padrões culturais, mas aparência ou comportamento não são em si partes da cultura e não devem ser confundidos com esses padrões. O que torna uma idéia cultural, e não pessoal, não é o simples fato de ser comum a duas ou mais pessoas: ela deve ser vista e vivenciada como tendo uma autoridade que transcende os pensamentos do indivíduo.⁴¹

Nas bases da cultura brasileira – assim como em diversos outros grupos culturais do mundo – se canta ao nascer, ao morrer, no trabalho, na festa, no evento religioso, no carnaval, no campo de futebol. Experimenta-se a música não somente com o sentido da

⁴⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. P 168.

⁴¹ JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia*. P 59 e 60

audição, da visão (restrita à leitura de um papel) e do tato (restrito ao contato do corpo do instrumentista com seu instrumento). Experimenta-se a música com o corpo todo, expandindo os sentidos, associando ao evento musical o *contato* com o corpo do outro (dado à nossa propensão à dança), à visão de representações no cotidiano (como no caso das festas de congado ou dos desfiles das escolas de samba), aos odores e sabores de nossas reuniões. A música, neste sentido, torna-se uma experiência expandida, compartilhada, geradora de afetos.

A associação de tais afetos ao processo de criação será abordada mais à frente. Por ora cabe afirmar que afetos musicais fazem parte da memória coletiva brasileira e a cultura deste povo pode ser lida pelos reflexos que o processo de formação da mesma imprimiram na forma de se experimentar música neste país. Exploraremos especificamente as formas de experimentar música de um determinado grupo de atores que será melhor apresentado no capítulo *Errante: memória, música e cena*.

Algumas recorrências musicais curiosamente manifestam-se em culturas pré-modernas muito diversas. A utilização da escala pentatônica é um grande exemplo de tal fato. Esse tipo de escala, formada por uma sucessão de quintas, pode ser encontrada como referência em músicas de diversas partes do mundo. Essa base escalar não possui semitons o que gera uma relação mais horizontal entre as notas, sem que uma ganhe mais ou menos relevância que a outra. Nas palavras de Wisnik (1989) “É uma escala plana, onde os elementos apresentam uma grande homogeneidade formal, sem que uma das notas se destaque das outras em potencial atrativo”. A escala diatônica por sua vez se distingue por ser formada, além de pelos cinco tons fundantes da pentatônica, por dois semitons. (No teclado do piano identificamos como pertencentes à escala pentatônica e diatônica as notas brancas: Dó, Ré, Mi, Sol, Lá. Os semitons a que nos referimos e que diferenciam uma da outra, são as notas Fá e Si).

É a partir da escala diatônica e da relação que se estabelece entre seus elementos que, na Grécia antiga, tem-se o registro daquilo que culturalmente poderíamos supor uma ideia arquetípica em música. A cada novo modo (ou escala) há uma nova possibilidade de “variação de caráter melódico-harmônico”⁴² da música que é feita. A essa característica os gregos denominam *ethos*, ou seja, “a capacidade de infundir ânimo e potencializar as virtudes do corpo e do espírito”⁴³.

Pode-se intuir que ao afirmar isso, os gregos subliminarmente nos dizem de uma pré-disposição do homem a fazer emergir interpretações potenciais a partir de um estímulo base. Assim como as imagens arquetípicas presentes no pensamento de Jung, o *ethos* de cada modo funcionaria como uma tendência habitual que o ser humano teria ao vincular determinadas ideias a sonoridades arquetípicas. Neste trabalho não nos debruçaremos sobre o estudo dos modos gregos, ou das muitas outras escalas que poderíamos escolher no mundo, no entanto vale ressaltar algumas outras características do mundo modal, também abordadas por Wisnik (1989), que nos serão muito úteis ao pensar a formação do ator para um teatro musical: o tempo circular e a tônica.

Facilmente percebida em cantos religiosos e tradicionais, a utilização de um tempo circular pode ser desencadeadora de uma série de sensações no ouvinte. Albert Hera⁴⁴ com maestria, aplica o conceito de circularidade em seu trabalho de canto coral no qual, partindo principalmente da escala pentatônica, constrói pequenas células musicais que se repetem à medida que variações deste tema são criadas e propostas para as demais vozes do coro. Após cada voz ter sua sequência de notas aprendidas, elementos como crescendo e diminuindo, pausa e retomada são trabalhados por um

⁴² WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. P 86

⁴³ Idem.

⁴⁴ Cantor italiano que tem em seu currículo grandes parcerias como de Bob MacFarin. Tive o prazer de participar de *workshop* oferecido por Albert em dezembro de 2010, em Agrigento- Itália, com o tema *circle songs* (músicas circulares). Um trecho dessa experiência pode ser ouvido na faixa 04 do CD anexo. Mais informações sobre o trabalho de Albert Hera podem ser encontradas no endereço www.alberthera.com.

período ininterrupto. Solos do cantor funcionam como pequenos intervalos de respiro e de instalação de outro campo sonoro, que gradativamente vai ganhando voz dentro do coro a partir das proposições de Albert. É importante salientar que a figura do líder, neste caso o cantor Albert Hera, no caso do congado, o capitão, funciona como direcionador para a utilização da voz.

É o condutor (seja ele Albert ou o capitão da guarda de congado) que propõe os temas que posteriormente serão repetidos pelos demais integrantes do grupo. Uma grande diferença está na forma como a variação sobre o tema inicial é proposta. Se no caso do *workshop* todas as variações partem da proposição clara e sistemática – ainda que transmitida oralmente, ou seja, pela escuta e repetição – de Albert Hera, no congado as vozes diferentes se manifestam sem que esses modelos sejam apresentados claramente. Provavelmente isso se dá pela experiência de se fazer música e pelo que ela representa em cada uma das situações. No caso da manifestação religiosa, esses padrões de repetição e de variação já estão inscritos no corpo dos participantes daquele ritual. Já fazem parte de seu imaginário, imaginário este que fará o papel de Albert Hera, delimitando o campo de “criação” ou de “improvisação” que cabe sobre aquela estrutura base.

Nos dois casos o que se dá é a presença de várias vozes variando sua sequência de notas a partir de uma tônica que se instala como pano de fundo para o canto. Apesar de se notar facilmente a diferença estrutural e mesmo de lugar e função da música nesses dois grupos, pode-se perceber a capacidade que a utilização da circularidade, feita com variações melódicas construídas a partir de uma tônica e que se repetem sucessivamente, tem de estimular uma percepção diferenciada do tempo, uma

“experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum”⁴⁵.

2.1 UM MÉTODO INSPIRADO NA TRADIÇÃO ORAL

Uma maneira muito particular de se ensinar música foi adotada pelo professor Rubner Abreu que leva em consideração o perfil dos alunos. Estes, ao chegarem à Fundação de Educação Artística de Minas Gerais em busca de uma “formação”, já tinham – segundo o professor – uma percepção musical muito desenvolvida no que dizia respeito a uma educação musical baseada na cultura oral. Apesar de não decifram os códigos vindos da **escrita** musical, já transitavam pela música tocando estruturas que aprenderam de ouvido, pelo processo de repetição e intuitivamente.

Ao iniciar o processo de educação musical de acordo com o modelo europeu, via que a experiência que os alunos traziam de sua vivência musical anterior e cotidiana não se manifestava em sala de aula. Nas palavras dele “era como se dentro da sala nós ensinássemos francês e eles falassem português nas ruas”⁴⁶. Era na verdade outra língua, uma língua herdada dos conservatórios de música europeus. E aí vem um *insight*: a criança não aprende a falar escrevendo. Ela aprende a falar, escutando, imitando, falando e depois ela vai escrever. Da mesma forma, não poderia oferecer a tal “formação musical” para aqueles alunos partindo da escrita.

O que Rubner propõe é associar as ideias que fazem parte do universo da educação musical tradicional à vivência prática e às sensações que tais experiências geram no aluno. Intervalos entre notas, movimentos ascendentes e descendentes,

⁴⁵ WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. P 78.

⁴⁶ Trecho da entrevista concedida por Rubner Abreu em Novembro de 2012, Belo Horizonte. A entrevista na íntegra pode ser vista no anexo 02 deste trabalho.

distribuição das notas no tempo, tudo é experimentado antes de ser compreendido dentro de uma linguagem escrita. Nas palavras do professor Rubner Abreu:

tudo que eu venho fazendo tem a ver com equilibrar dois processos de aprendizagem musical: um é o processo europeu, que para nós brasileiros é o processo tipicamente francês. O modelo do conservatório de Paris foi usado nos nossos conservatórios. Modelo de aprendizagem formal via escrita. O outro modelo tem origem não europeia, de culturas orais, fortemente marcadas no Brasil pela cultura negra no universo urbano.⁴⁷

Rubner trabalha, inicialmente, com percepção da escala pentatônica e com a relação entre os intervalos presentes dentro da mesma escala. Através de exercícios muito simples, ele consegue mostrar para os alunos os mecanismos de associação e os ajuda a entender o caminho que será proposto nesse seu método de musicalização criador de pontes.

Primeiro a partir da pentatônica, sempre mantendo a tônica como nota de repouso, cria pequenos desenhos melódicos e pede para que os alunos repitam. É usual perceber que as pessoas conseguem executar o exercício com facilidade. Insere-se uma letra nesse desenho melódico – como por exemplo – “ponta de areia ponto final”⁴⁸, e o aluno, assim que memoriza as palavras, canta a melodia sem muitas dificuldades.

Posteriormente o professor começa a inserir nomes naquelas notas e, no lugar de cantar o desenho melódico dizendo – por exemplo – nã nã nã nã nã nã nã nã nã nã, ou *ponta de areia ponto final*, canta sol, mi, sol, lá, sol, mi, sol, ré, lá, ré. Nesse momento o aluno que repetia tão facilmente os sons que não tinham nome (no caso da utilização de um fonema qualquer, como nã), ou que remetiam a uma imagem (no caso das palavras), começa a encontrar dificuldades para acertar a altura das notas e dizer os nomes corretos

⁴⁷ Trecho de entrevista concedida por Rubner Abreu em Novembro de 2012, Belo Horizonte. A entrevista na íntegra pode ser vista no anexo 02 deste trabalho.

⁴⁸ Passamos horas trabalhando com a pentatônica a partir das combinações feitas na música *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento. Esse é um ótimo exemplo da universalidade da pentatônica, se pensarmos que as mesmas notas utilizadas na canção podem gerar uma sonoridade completamente oriental aos nossos ouvidos ocidentais. Tudo depende do jogo de tensão e das relações que são estabelecidas entre elas.

simultaneamente. “O desenho melódico está registrado num lugar do seu cérebro. A letra está num outro lugar e eles se comunicam. O nome da nota está em outro lugar completamente diferente. O que é que você tem que fazer? Conectar.”⁴⁹

Na tentativa de ajudar o aluno a criar uma consciência da sensação física para aquilo que canta, Rubner utiliza o método Kodály, que, entre outras coisas, vai recorrer a *sinais corporais* – criando equivalência entre esses sinais, a sonoridade e o nome das notas (tentando transformar esse desenho melódico em algo de mais concreto, visual e experimentado corporalmente) –, e a articulação verbal dos ritmos que devem ser produzidos musicalmente. O método Kodály é conhecido no mundo inteiro e utilizado por muitos educadores musicais. O que diferencia o trabalho de Rubner são as escolhas feitas pelo professor para que tais conhecimentos sejam apreendidos e experimentados pelos alunos. Ele trabalha com o método Kodály articulando-o aos cantos, ritmos e danças tradicionais presentes nas bases da música brasileira.

Ele continua a ensinar os intervalos, os desenhos descendentes e ascendentes, os saltos dentro daquelas melodias que, por pertencerem ao universo popular (sejam elas melodias vindas dos cantos tradicionais ou de grandes vertentes da música popular brasileira), já carregam em si a oralidade como meio de transmissão. Elas fazem parte de um imaginário sonoro reconhecível pelos alunos e, intuitivos, mais acessível a eles. Dessa forma, ao chegar a escrever ou ler uma melodia numa pauta musical, o aluno consegue associar aquela imagem a um universo de sensação particular, rompendo as barreiras dessa nova língua, ou seja, atribuindo sensações e significados àqueles símbolos escritos sobre o papel. Exemplos de exercícios propostos por Rubner podem ser ouvidos nas faixas 05 e 06 do CD anexo.

⁴⁹ Trecho de entrevista concedida por Rubner Abreu em Novembro de 2012, Belo Horizonte. A entrevista na íntegra pode ser vista no anexo 02 deste trabalho.

Nascido no subúrbio nos melhores dias
Com votos da família de vida feliz
Andar e pilotar um pássaro de aço
Sonhava ao fim do dia ao me descer cansaço
Com as fardas mais bonitas desse meu país
O pai de anel no dedo e dedo na viola
Sorria e parecia mesmo ser feliz
Eh, vida boa
Quanto tempo faz
Que felicidade!
E que vontade de tocar viola de verdade
E de fazer canções como as que fez meu pai (Bis)
Num dia de tristeza me faltou o velho
E falta lhe confesso que ainda hoje faz
E me abracei na bola e pensei ser um dia
Um craque da pelota ao me tornar rapaz
Um dia chutei mal e machuquei o dedo
E sem ter mais o velho pra tirar o medo
Foi mais uma vontade que ficou pra trás
Eh, vida à toa
Vai no tempo vai
E eu sem ter maldade
Na inocência de criança de tão pouca idade
Troquei de mal com Deus por me levar meu pai (Bis)
E assim crescendo eu fui me criando sozinho
Aprendendo na rua, na escola e no lar
Um dia eu me tornei o bambambã da esquina
Em toda brincadeira, em briga, em namorar
Até que um dia eu tive que largar o estudo
E trabalhar na rua sustentando tudo
Assim sem perceber eu era adulto já
Eh, vida voa
Vai no tempo, vai
Ai, mas que saudade
Mas eu sei que lá no céu o velho tem vaidade
E orgulho de seu filho ser igual seu pai
Pois me beijaram a boca e me tornei poeta
Mas tão habituado com o adverso
Eu temo se um dia me machuca o verso
E o meu medo maior é o espelho se quebrar
E o meu medo maior é o espelho se quebrar
E o meu medo maior é o espelho se quebrar...

Espelho de João Nogueira na voz de Diogo Nogueira e de sambistas de novos grupos do Rio de Janeiro⁵⁰

⁵⁰ Toda vez que escuto essa canção uma onda de melancolia toma conta de mim. A construção melódica e harmônica tem a capacidade de me remeter a uma saudade que ultrapassa a letra da música. É história de tanta gente que conheço e é tão comum - pelo menos numa classe da população brasileira -. A referência familiar como marco, a poesia refletindo as adversidades, o exemplo, o sonho, e esse lamento que - para mim - vem lá de trás, da travessia no oceano.

Capítulo 3

NO CAMPO DO TEATRO MUSICAL

Teatro Musical é uma forma contemporânea (distinta da opereta e da comédia musical) que se esforça para fazer com que se encontrem texto, música e encenação visual, sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera Wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt Weill e Brecht): O teatro musical é um vasto canteiro de obras onde se experimentam e se testam todas as relações imagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais⁵¹

Especificamente sobre os atravessamentos entre Música e Teatro podemos dizer que existe aí um campo de pesquisa que tem ganhado cada vez mais espaço nos cursos de formação de ator. Quantas vezes já ouvimos dizer *partitura do ator* ou ainda um diretor comentando com seus atores que a cena está sem *ritmo*. Partitura e ritmo são, por exemplo, termos que costumam vir do universo musical e é com eles que vários dos pensadores/diretores teatrais têm trabalhado para criar e transformar a cena. Outro indício de atravessamento é a, cada vez mais frequente, retomada da presença dos músicos dentro da cena teatral, como já podíamos perceber, por exemplo, em algumas propostas de Brecht e de Meierhold. Eles vão para o palco e a música deixa de ser um elemento de criação de um universo imaginário e se concretiza ali, bem em frente ao espectador. Ainda sobre uma definição sobre o que seria Teatro Musical, VALENTE (1999) dirá que:

ele é o desdobramento da ópera e do teatro moderno. Ao mesmo tempo em que remete ao passado longínquo da expressão humana, tem sido o espaço privilegiado para a inclusão de todo o tipo de experimentação e inovação técnica. Sua constante transformação exige o mesmo de

⁵¹ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. P 392

criadores, performers e técnicos. Para o compositor, por exemplo, são necessários conhecimentos nas áreas de estrutura textual, de encenação (que se desdobra em diferentes campos como a cenografia, figurinos, iluminação etc.), de movimento, de dança e de técnicas específicas relacionadas ao performer, seja ele cantor, instrumentista, dançarino ou a combinação de todas essas linguagens. Acrescentam-se, ainda, as possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento, como o vídeo, o cinema e a holografia.⁵²

A relação entre essas duas linguagens artísticas se dá historicamente das mais diversas formas. Desde o teatro grego, passando pela ópera, pela opereta, pelo *music hall* até o teatro de revista (tão importante para a cena teatral no nosso país), música e teatro sempre estiveram se influenciando na construção do espetáculo cênico. O que varia é a forma com que tais áreas se relacionam. Trataremos por *teatro musical* a construção teatral (e conseqüentemente o treinamento do ator para tal) em que a música desempenha funções estruturantes para a representação.

A Música, quando tratamos do termo *teatro musical*, deve ser percebida não mais como um elemento de apoio, de ornamento ou de ilustração de alguma idéia que se pretende criar em cena. Não é mais tratada como um elemento externo e sim como pertencente ao grupo de elementos que compõe dramaturgicamente o espetáculo. Ao falar do trabalho de Meierhold, Picon-Vallin (2008) nos esclarecerá que:

as relações entre teatro e música não são de equivalência, mas extremamente complexas e variáveis. Em sua obra, o “teatro musical seria uma forma de teatro dialogado em que o papel da música, *audível e inaudível*, é o de valorizar o texto, estruturá-lo, aprofundar seu sentido, encená-lo afinal. Seria um teatro dramático, no qual a música tem um papel essencial na encenação de um texto.⁵³

É importante salientar que teremos em Meierhold uma grande referência para a construção de uma discussão que pretenda passar pelo universo de interinfluência entre Teatro e Música. No entanto não ousamos dizer que trabalharemos exclusivamente com

⁵² VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio. P 125

⁵³ PICON-VALLIN, Beatrice. A cena em ensaios. P 21

a idéia de Teatro Musical desenvolvida por tal encenador, tendo em vista que o objeto principal deste trabalho é o aprofundamento na questão da memória associada às relações entre música e cena no processo de formação do ator. Tal assunto não é foco central do trabalho de Meierhold, mas se apresenta nas pesquisas de outros grandes encenadores do séc. XX, como Stanislávski e Grotowski.

Vejam agora algumas abordagens sobre o papel da música – *inaudível* e *audível*, como diria Meyerhold – dentro do processo de construção da cena:

– **A utilização dos elementos musicais implicitamente:** influência de elementos musicais sobre elementos de outras áreas. É tratada aqui como uma utilização implícita por seus procedimentos não estarem escancarados aos olhos do espectador. Para tanto, cabe ressaltar a contribuição de Stanislávski e Meierhold ao discutirem a necessidade de o ator possuir um pensamento musical da cena. Meierhold dirá:

presente a música não ilustra a ação, mas estrutura-a, imprimindo lhe deslocamentos. Ela garante a construção de um episódio, de uma cena. Ausente ela contamina a esfera sonora do espetáculo, pela musicalização do texto e do gestual. Ela organiza o espetáculo, pois apenas ela pode fazer com que sejam ouvidos, ao mesmo tempo, o conjunto, obra do diretor, e cada uma das vozes que dele faz parte.⁵⁴

O método de ações físicas prevê que o rigor e a precisão sejam condição básica de trabalho de criação da ação. A ideia de um domínio do tempo na cena cria o fator tempo-rítmo que diz respeito à ocupação da ação cênica no espaço, ao seu prolongamento ou encurtamento e à sua organização interna. Em Stanislávski podemos perceber que tais alterações geradas pela manipulação do tempo-rítmo têm a finalidade de ativar processos internos no ator, que o auxiliam na construção de imagens que servirão como subtexto para a realização da ação. Meierhold, em seus *Escritos sobre o*

⁵⁴ PICON-VALLIN, Beatrice. A cena em ensaios. P 22

teatro, reafirma a importância do desenvolvimento de uma intimidade entre ator e música para um melhor trabalho com o tempo em cena:

eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que gosta de música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Eles gostam quando a música é utilizada “para criar uma atmosfera”, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo no espetáculo. O trabalho do ator é, para falar de uma maneira metafórica, seu duelo com o tempo. E, aqui, a música é seu melhor aliado. Eventualmente, ela pode não ser ouvida, mas deve ser sentida. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música, mas representado sem música. Sem ela, e com ela, pois os ritmos do espetáculo serão organizados segundo suas leis, e cada intérprete a trará em si.⁵⁵

Várias são as tentativas de fazer com que o ator se aproprie do tempo. Dalcroze se torna um dos grandes colaboradores para o universo teatral quando nos traz o pensamento de que o corpo seria o mediador do conhecimento musical através da criação de um sentido muscular. Assim dá-se a percepção rítmica pelo corpo, envolvendo-o em sua totalidade e gerando uma estrutura concreta para o desenvolvimento da cena.

A música em sua forma tradicional também se faz presente quando Grotowski valoriza a recuperação de cantos tradicionais para auxiliar no processo de descoberta do ator sobre si mesmo e na valorização de suas conexões ancestrais. No trabalho de Grotowski, o método de ações físicas continua presente, assim como o rigor com relação ao tempo na cena. Outro emprego da música no teatro feito por tal encenador está na busca por ampliação das qualidades vocais do ator, assunto que trataremos no item a seguir.

⁵⁵ MEIERHOLD apud PICON-VALLIN. A cena em ensaios. P 26

_ A utilização dos elementos musicais no estudo e construção da voz: apropriação dos parâmetros sonoros/musicais para a construção e transformação da voz em elemento cênico.

A utilização do texto em cena sofreu várias alterações ao longo da história do teatro. As palavras mudam de lugar: saem do centro da cena, são negadas, caladas. Aparece o corpo do ator. O corpo também se esvazia e a agora ela retorna trazendo uma carga pessoal e individualizada, característica de grande parte dos textos ditos na cena contemporânea.

Como se diz é tão importante quanto o que se diz. O conhecimento de parâmetros sonoros/musicais e a capacidade de um ouvir/olhar a cena, levando em consideração seus tempos, suas entonações, seus acentos, pausas e andamentos são de grande utilidade para o ator e para o encenador que se veem com elementos concretos sobre os quais podem trabalhar para a criação de nuances da expressividade cênica.

A respeito do trabalho vocal, Grotowski, que tanto investigou as capacidades vibratórias da voz humana e se debruçou na investigação de um caminho que fizesse “brotar involuntariamente determinadas características e energias pessoais para colorir a ação cênica”⁵⁶ nos dará um simples conselho:

devem cantar, devem comportar-se como camponeses que cantam. Quando fazem os trabalhos domésticos, deveriam cantar, quando se divertem, deveriam cantar. Devem também brincar com os vários sons; devem procurar criar espaços diferentes com seu canto, como criar uma catedral, um corredor, uma floresta. Deveriam estender o seu ser através da voz, mas sem qualquer técnica pretendida.

Exploraremos um pouco mais as palavras de Grotowski quando formos tratar do assunto memória-música-cena. Por ora cabe apenas ressaltar que o conhecimento racional dos parâmetros sonoros/musicais, quando colocados em estado de

⁵⁶ GROTOWSKI apud BARBA. A terra de cinzas e diamantes. P 51

experimentação – como, por exemplo, na proposta de se criar espaços a partir dos mesmos feita por Grotowski – são reveladores de potencialidades vocais presentes no ator.

Já quando pensamos no ator que canta em cena, podemos destacar as várias contribuições que a noção de interpretação, tão característica no teatro, exerce sobre o canto. Em cena muitas vezes pode-se burlar a precisão dos parâmetros da música escrita para que a teatralidade da mesma apareça. É possível realizar tais peripécias se o conhecimento e domínio sobre os parâmetros é real. Eles funcionam como pontos de estabilidade sobre os quais a interpretação musical torna-se possível.

O canto cênico é manipulado ao longo da história teatral seguindo as diversas mudanças estéticas que ocorreram no período. Das óperas, que enfatizam a virtuosidade dos cantores, à desconstrução da palavra, presente no trabalho de Artaud, e desta à criação de texto-cantado nas *Songs* brechtianas, ressaltando a função dramática da canção. A palavra cantada na cena ganha possibilidades inúmeras que trazem consigo toda a força do universo musical.

– **A utilização dos elementos musicais explicitamente:** criando atmosfera, contrapontos ou, ainda, influenciando a construção da cena. A música desvelada sendo feita no momento-ato seja por músicos ou por atores-músicos. Música essa que interfere diretamente na construção da dramaturgia e se mostra como mais um signo no centro da cena.

É importante pensar que, assim como o fazer teatral sofre alterações bruscas a partir do século passado, a música também entra em processo de criação de um novo olhar sobre si mesma. Daí, cabe dizer que ela recebe silêncios e ruídos, com seus instrumentos inovadores que buscam sonoridades outras que as já validadas

anteriormente como pertencentes ao universo sonoro/musical. Artaud vai valorizar a inserção dessas novas sonoridades, humanas e feitas por aparatos, no trabalho de criação teatral:

fica claro que no espetáculo artaudiano a emissão vocal deve tornar-se um verdadeiro instrumento musical, suscetível de ser utilizado como tal. Simetricamente, os instrumentos musicais serão utilizados como fontes sonoras. Fora de qualquer consideração de harmonia musical. Eles se colocam no meio de um material de som que se tivesse libertado, no fundo, da tripartição habitual em vozes, instrumentos musicais, instrumentos de sonoplastia.⁵⁷

Em contraposição, Brecht vai se apropriar de formas tradicionais da música sem, no entanto, deixar-se levar, indiscriminadamente, pelo efeito catártico da mesma. A função dramaturgica da música fica explícita na cena brechtiana, uma vez que este encenador “atribui à música uma função diferente: a de despsicologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; enfim, destruir todos os efeitos do real eventualmente induzidos pelo espetáculo”.⁵⁸ Sobre forma de utilização da música em cena, Roubine (1998) ainda nos dirá:

na representação épica a música intervirá, com efeito, exibindo-se enquanto música de teatro. Se for o caso, ela não hesitará em citar-se a si mesma, em pegar emprestadas certas fórmulas que remetem a formas tradicionais familiares, conhecidas do espectador: a ópera, o cabaré, o circo...⁵⁹

Grotowski, enfatizando sua busca por um teatro que tem o ator como centro da cena – nas mais diversas interpretações que tal afirmativa possa ter – vai-se aprofundar mais ainda na pesquisa das sonoridades humanas, fazendo com que a música – feita na cena – se transforme junto com o espetáculo. Assim:

se a ação exigir música, ela será produzida pelos únicos meios de que o ator dispõe: sua voz, sua capacidade de tocar um instrumento; e as

⁵⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. P 160

⁵⁸ Idem. P 162

⁵⁹ Idem. P 161

imperícias ou imperfeições da sua execução instrumental ou do seu canto tornar-se-ão elementos comoventes, expressivos da vulnerabilidade humana que ele procura manifestar⁶⁰.

Um exemplo de trabalho contemporâneo em que a música está – conscientemente – presente tanto no processo de treinamento do ator quanto na construção cênica, não com um papel ilustrativo, mas sim como um elemento estruturante, é a proposta teatral do grupo *Farm in the Cave*.

Sediado em Praga, República Tcheca, o *Farm in the Cave* configura-se como um centro internacional de pesquisa teatral. Com membros de diversas partes do mundo, o grupo se dedica à investigação sobre as formas de expressão humana. Com uma certa frequência “expedições” são feitas na busca por estímulos para a criação cênica. Praticantes de um teatro extremamente físico, os integrantes do grupo observam e recolhem – em suas pesquisas de campo e em *studio* de trabalho – músicas e corporeidades em culturas diferentes, apropriando-se delas para a construção de um espetáculo teatral. A recriação neste processo se dá de forma particular e reverbera em resultados estéticos inovadores no que se refere aos processos de interinfluência entre música e teatro.

Dirigido por Viliam Docolomansky, o grupo é composto por artistas que não devem ser definidos apenas como atores, ou músicos, ou bailarinos, exatamente por praticarem um tipo de expressão cênica teatral em que a música e a expressão corporal são tão latentes. Em entrevista que nos foi concedida em 2009, Docolomansky ao ser interrogado sobre a relação entre música e teatro nas suas práticas nos diz:

esse tipo de teatro, como eu faço, é diferente porque não é uma combinação. É uma busca da descoberta de uma linguagem teatral dentro da música. Esse tipo de teatro percebe movimento como música materializada. Então... é uma unidade orgânica; um não pode existir sem o outro. Isso era a intenção do Meierhold e, pelo que sabemos, a articulação proposta por ele em suas direções eram tão rítmicas que

⁶⁰ Idem. P 161

pareciam que as pessoas dentro dessa mise en scène estavam dançando⁶¹.

Ao observar *workshops* oferecidos pelo grupo em Belo Horizonte (abril de 2009) e em Praga (dezembro de 2010) pude perceber, na prática, que o trabalho do grupo em questão se dá numa dimensão em que música, criação da cena e expressão física realmente não se dão como elementos isolados que se combinam. Num movimento incessante as áreas se influenciam diretamente e de forma explícita, levando o ator a trabalhar com sua capacidade criativa durante os treinamentos a partir dessa música materializada no movimento. Temos no trabalho do *Farm in the Cave* exemplos claros da música como elemento estruturante da cena.

Ainda sobre a proposta de Viliam Docolomansky é importante ressaltar um dos processos adotados para se criar a música de cena. Na oficina oferecida em 2010 – e também nas práticas de ensaio e criação do grupo – os músicos instrumentistas criam suas intervenções sonoro/musicais a partir dos desenhos corporais executados pelos indivíduos que estão em cena. Improvisam junto com os atores/bailarinos/cantores, influenciam e são influenciados pelos mesmos, num processo de criação extremamente produtivo e desencadeador de uma linguagem rítmica precisa, característica do trabalho do grupo. O registro sonoro de uma parte dessa experimentação pode ser encontrado na faixa 07 do CD anexo. Nela percebemos o diálogo entre bateria, canto tradicional coletado pela autora deste trabalho⁶² e a releitura do mesmo canto feita por uma atriz italiana que participava da oficina.⁶³

⁶¹ Entrevista concedida por Viliam Docolomansky em abril de 2009, Belo Horizonte. A entrevista na íntegra pode ser vista no anexo 01 deste trabalho.

⁶² Me refiro aqui ao canto “Ai, adeus amor” que já foi citado anteriormente e está, na voz de minha avó, na Faixa 03 do CD anexo.

⁶³ Também em 2010 o grupo estreou o espetáculo DIVADLO, ou THE THEATRE, que teve como base pesquisas de campo realizadas no Brasil. Manifestações populares e folclóricas brasileiras foram estudadas e observadas como o *cavalo marinho* e a *feita do Boi*, tão fortemente presentes no nordeste do nosso país. De maneira extremamente contemporânea, umbigadas, ritmos e sonoridades característicos de

Docolomansky, em outro momento da entrevista cedida em 2009, nos revela um ponto de conexão entre o trabalho do grupo e a hipótese que aqui se apresenta, ou seja, a presença e reconhecimento dos afetos musicais no trabalho do ator:

trabalhei com uma cantora cigana e ela tinha um jeito muito emocional de abrir a voz. Todas as músicas dela faziam relação com a sua mãe e ela trabalhava esse assunto com todo mundo durante a oficina. Todos choravam ou gritavam, essa era a maneira como ela conseguia abrir alguns canais e superar algumas limitações. Ela nunca estudou voz e tem uma voz de contralto muito profunda e uma vibração muito forte naturalmente. Ela estudou violoncelo e costumava contar que quando fez as provas finais do conservatório o professor gritava “aqui está escrito que você precisa tocar piano, aqui está escrito que você precisa tocar forte e você está fazendo ao contrário! Por quê?” Mas ela sentia ao contrário. Sua família toda é cigana e essa é a herança que ela tem para sentir a música. Quando eles se juntavam no seu terreiro eles tocavam tanto o violino que ele “chorava”. Essa era a fonte principal da sua inspiração. A atriz tinha uma relação muito complicada com sua mãe - e tem até hoje -. Essa é a segunda fonte de inspiração muito forte. A mãe nunca havia demonstrado o quanto a amava. Ela sempre se sentia oprimida e apanhou bastante. Ela tinha uma revolta pessoal, emigrou da República Tcheca durante o comunismo e não podia voltar porque para esse regime comunista ela era uma dissidente. Um dia a mãe mandou uma carta: “Três meses atrás o seu pai morreu”. E ela se sentiu despedaçada. O pai era um grande contra-baixista, um famoso cigano contra-baixista. Quando era nova seu pai lhe dizia que a música era o único tesouro que ela teria na vida. Assim que recebeu a carta ela foi para a casa dos vizinhos, porque eles tinham um piano. Começou a cantar e tocar músicas ciganas muito antigas e chorava⁶⁴.

Sofremos o reflexo da influência de tal cantora no treinamento oferecido pelo diretor em 2009. Em poucos dias de trabalho canais de abertura da voz foram descobertos num processo que não era verbal, mas que passava por exercícios e emissões sonoras plenos de potências. Talvez influenciados pelo convívio com tal cantora, talvez movidos por suas próprias experiências, os atores do grupo, que nos

tais manifestações aparecem no espetáculo, numa criação na qual plasticidade e sonoridade são levadas a um nível de investigação muito elaborado

⁶⁴ Entrevista concedida por Viliam Docolomansky em abril de 2009, Belo Horizonte. A entrevista na íntegra pode ser vista no anexo 01 deste trabalho.

orientavam ali, nos ajudavam a descobrir formas de tocar o espaço e o outro através da voz, de uma forma orgânica, livre de bloqueios e extremamente ativa.

A primeira coisa que se passou na oficina foi o canto de Ana, Roman e da terceira atriz - de quem, até hoje, não descobri o nome. Os três, posicionados bem próximos numa das extremidades da sala, de súbito começaram a executar uma canção que haviam criado para o espetáculo SCLAVI. Digo executar por que os três não cantavam simplesmente. Eles preenchiavam o espaço com uma potência, uma energia ativada, um som inteiro, desbloqueado, de uma maneira que pouquíssimas vezes tinha experimentado na vida. O Roman tinha um pequeno acordeom na mão e com ele produzia notas longas sobre as quais os três abriam suas vozes, tomavam conta do espaço, o atravessavam, e me atravessavam também. Acho que já tinha sentido isso, tão forte assim, apenas no Congado, quando todas as guardas estavam dentro da igreja e, em resposta à voz do capitão, ofertavam seu canto-oração.

...

Este trabalho recebeu o nome de Marcas deles em mim, pois me interessava refletir, entre outras coisas, sobre a presença dos "outros" nas minhas propostas de trabalho dentro do teatro. Um dia parei depois de uma das aulas de Treinamento do Ator e vi que tinha utilizado ali uma memória de Marcha Grave, um canto popular francês, a ideia de repetição presente no trabalho da Pina Baush e no texto de Wisnik, o desnudar-se de si mesmo presente em Grotowski. Referências tão diferentes e particulares que refletiam um desejo latente: a busca por uma experiência que afetasse o aluno/ator ali presente e deixasse algum vestígio daquela experiência do grupo nele.

Capítulo 04

ERRANTE: Sobre memória, música e cena.

A formação do ator continua sendo matéria de investigação nos dias atuais. Depois da grande revolução feita por Stanislávski, outros encenadores importantes atentaram para tal temática e desenvolveram, a partir de seus princípios estéticos e éticos, propostas de grande reverberação no cenário teatral contemporâneo. A partir da análise de tais propostas, dos referenciais teóricos apontados neste trabalho e de práticas adotadas na atividade docente voltada para as áreas de Voz, Interpretação e Musicalidade, indicaremos algumas práticas baseadas nos afetos musicais que, a nosso ver, também poderão servir de inspiração para a reflexão sobre os trabalhos dedicados à formação do ator. Guinsburg (2008) já nos indicará uma possibilidade neste sentido:

o jogo dialético da interioridade e exterioridade não caracteriza tão-somente a criação do papel do ator. Na verdade, não será difícil encontrá-lo em outros elementos importantes que plasman a encenação na cena stanislavskiana.⁶⁵

É a partir desse jogo entre o que é experimentado individualmente (interioridade) e o que é mostrado em cena (exterioridade) que resolvemos pensar um processo de treinamento musical para a cena que se apropria de afetos aos quais o ator já esteve submetido. Ao atentar para as suas próprias experiências, o ator tem a possibilidade de (re)descobrir percepções que ainda não haviam sido trazidas para a consciência. Até agora conseguimos pensar a formação vocal/musical do ator a partir

⁶⁵ GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & Cia. P 6

dos seus *afetos musicais* levando-se em consideração duas possibilidades distintas: 1) a de que os afetos musicais gerados no processo de criação cênica podem influenciar a sua formação; e 2) a de que os afetos musicais resgatados da memória individual do ator, ou seja, de suas experiências anteriores, podem fornecer material para a formação do ator para um teatro musical. Seguem dois breves exemplos de exercícios pensados para ilustrar cada uma das possibilidades apontadas:

Partituras corpóreo-musicais

Voltamos agora à associação de desenhos corporais aos sons musicais. Numa expansão do modelo aplicado por Kodály que emprega determinadas posições de braço como equivalentes sonoros da escala musical o exercício que se segue, parte da utilização da pentatônica e da associação de tais sonoridades a matrizes corporais buscadas da memória do ator. O movimento pré-estabelecido de uma parte do corpo (no caso do Kodály) cede aqui lugar para a criação de uma matriz corporal mais complexa, envolvendo um estudo de vetores e tensões específico para cada emissão sonora, matriz essa criada a partir da percepção do ator.

Primeiro passo

Ouvir os graus da escala pentatônica

Segundo passo

Associar movimentos cotidianos aleatórios a cada som específico

Terceiro passo

Cantar e desenhar com o corpo aquilo que se canta

Quarto passo

Ao som de pequenas improvisações melódicas feitas sobre um acorde básico o ator deve mergulhar na sua percepção corpórea daquele acorde básico e buscar uma matriz que

signifique aquele som para ele. É importante salientar novamente que a produção sonora faz parte dessa matriz, ou seja, ao mesmo tempo em que o ator procura o equivalente daquela nota dentro das suas possibilidades expressivas, ele também procura a qualidade de ressonância específica que aquela nota ganha dentro dessa matriz. É importante salientar aqui que a ideia do *dó móvel*⁶⁶ não deve ser empregada, pois buscamos uma referência direta entre a nota, o nome da mesma e a sensação corpórea que o ator vincula a ela.

Quinto passo

Descoberta uma matriz corpórea equivalente a cada grau da escala pentatônica, apresenta-se ao ator um desenho melódico cantado com o nome das notas musicais. Esse desenho deve possuir preferencialmente poucas notas e notas longas. Os atores cantam a sequência de notas e, ao mesmo tempo, executam as matrizes equivalentes a cada nota musical.

Sexto passo

Gradativamente novas frases melódicas são apresentadas aos atores, inserindo notas nem tão longas. Começamos a brincar com o tempo e o ritmo de mudança de uma matriz para outra. A partir daqui o ator, dependendo da sua vontade e necessidade, pode começar a utilizar uma parte ou uma característica da matriz para representá-la.

Exemplo: minha matriz para Mi é parada com os braços abertos na altura dos ombros, olhando para cima. Existe uma intenção de abraçar o espaço que está à frente do corpo. Neste caso, poderia representar a matriz, por exemplo, a utilização – sempre acompanhada do som – de fragmentos como o olhar para cima, ou a intenção de abraçar ou o simples movimento de começar a elevar os braços lateralmente.

⁶⁶ O *Dó Móvel* é um recurso utilizado para se transpor o desenho da escala de *Dó maior* (tom, tom, semi-tom, tom, tom, semi-tom) para uma região mais grave ou mais aguda do piano sem que as relações intervalares sejam alteradas. Ou seja, se a nota de partida dessa escala deslocada é a nota *Mi*, de acordo com a proposta do *Dó móvel*, teríamos como segundo grau da escala a nota *Fá#*.

Sétimo passo

Depois de fixada uma melodia – que explore a pentatônica e as qualidades rítmicas diferentes – o ator tenta criar um fio de significado que o leva às mudanças de matrizes. Ele atenta para suas sensações e para as imagens mentais que surgem enquanto executa a sequência. Acompanhado por um colega que toca as notas da sequência em um instrumento musical, o ator mostra a sua partitura corpóreo-musical para os colegas.

Oitavo passo

A construção de uma partitura corpóreo-musical individual, respeitando o método que foi proposto anteriormente, ou seja: utilizando a pentatônica associada às matrizes, cantando o tempo todo, e se preocupando com variação rítmica. Essa sequência deve ser apresentada aos colegas, já tentando exteriorizar os significados da partitura para o público, por exemplo, situando essa figura em um espaço, ou nos dando mais informações sobre ela a partir de um figurino, maquiagem, etc.

Nono passo

Executar simultaneamente as partituras mantendo-se fiel ao desenho melódico proposto individualmente. Neste momento é aconselhável que se mantenha um colega tocando a melodia de cada um que executa a partitura no espaço. Primeiro com dois atores fazendo simultaneamente, depois com três. Nesse momento não há uma busca por relação aparente, ou seja, cada um respeita seu próprio desenho e os tempos previamente estabelecidos.

Décimo passo

Improvisação corpóreo-sonoro-musical. Os atores devem começar a buscar relações a partir das suas matrizes iniciais. Sugere-se que inicialmente improvisem com notas longas e que gradativamente pequenas variações rítmicas sejam inseridas. Sugere-se ainda que o exercício de improvisação seja feito em duplas.

Um exercício criado a partir dos meus afetos musicais

Sempre tive muito contato com práticas corporais que se aproximavam da dança. Desde pequena fiz balé, jazz, balé moderno, dança contemporânea, danças populares, dança-teatro... Dançar fazia parte da rotina cotidiana. Lembro dos fins de semana inteiros dedicados aos ensaios com a Companhia Oberdan Vidal, lembro também de dançar com meu pai os passos de bolero na nossa sala de som, ao som dos seus discos de vinil na vitrola. Partindo dessas impressões, da minha forma de perceber a música com o corpo, resolvi criar um exercício que tirasse vantagem do corpo para o aprendizado de estruturas rítmicas. Inspirada na minha sensação de Marcha Grave⁶⁷ vinda da experiência de ouvir meus primos tocando a caixa de folia no congado, trabalhei como uma frase rítmica e criei, por volta de 2009, uma estrutura corporal que a representasse. Explicando verbalmente fica assim: pé, pé, palma, palma, pé, pé, palma, pé, pé, palma, palma, pé, pé, pé, pé. (É estranho escrever esse exercício. Ele foi criado pensando nas aulas e na capacidade de o aluno/ator aprender a partir da experiência prática, nesse caso os ouvidos e a sensação corporal são mais úteis que a palavra). Explicando na forma de escrita – quase – musical temos:



Nesse desenho os quadradinhos substituem a palavra pé e os x substituem a palavra palma. O segmento 01 e o segmento 03 são idênticos. O segundo segmento tem uma palma a menos e em seu lugar vemos um espaço em branco, que significaria uma pausa. Já no quarto segmento temos uma sequência de quatro quadradinhos ou pés que não respeitam o mesmo padrão de espaço que as figuras anteriores apresentavam. Eles acontecem num outro ritmo, mudando a estrutura, diferenciando o que seria o quarto

⁶⁷ Nome dado à um padrão rítmico binário presente na guarda de Congo, Mais informações sobre os padrões rítmicos e suas conformações podem ser encontradas no artigo de Glaura Lucas intitulado *O ritual dos ritmos no congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*, publicado nos anais da ANPPON de 1999.

compasso. Essa estrutura se repete por todo o exercício. Primeiro com o grupo disposto em círculo e em silêncio. Depois com o grupo na mesma posição e cantando. E, finalmente com o grupo se deslocando pela sala e cantando. Cantando uma música que ensino para eles de forma oral. A música original é uma canção tradicional francesa chamada *Au son du fifre*.

Aprendi *Au son du fifre* quando ainda fazia parte do coral Julia Pardini, em Belo Horizonte, por volta do ano 2000. O arranjo da música que aprendemos era dividido em quatro vozes e o contralto, naipes do qual eu fazia parte, tinha a maior parte da melodia em sua linha. É essa linha que canto para os alunos ouvirem, aprenderem e depois anotarem da forma como isso soa para eles. Faço questão de cantar num gramelô-francês, e não passar direto a letra da canção, para que nem mesmo aqueles que entendem a língua francesa empreguem muitos significados anteriores àquilo que estão cantando. Dessa forma, o grupo se fixa mais na sensação que aquela sonoridade e melodia causa sobre eles do que na decodificação própria do mundo das palavras. Se entendemos racionalmente aquilo que pronunciamos, inevitavelmente, associamos significados pré estabelecidos àquelas palavras. Se cantarmos, por exemplo, “o céu é azul, o vento é doce” traremos um universo de significação para cada uma dessas palavras e para a relação que elas estabelecem entre si. Se cantamos a mesma frase em uma língua desconhecida, ou se cantamos um gramelô, damos significados às qualidades do som e não ao que as palavras representariam num senso comum.

Ao ensinar a melodia e as palavras desconhecidas, canto frase por frase, eles repetem, aqueles que querem anotar. Os que anotam às vezes usam sinais para mostrar os desenhos melódicos de determinados trechos. Começam a criar uma *pré-partitura prosódica*⁶⁸ e pouco a pouco vão transferindo para o papel aquilo que aprenderam

⁶⁸ Falei sobre Partitura Prosódica no meu trabalho de mestrado *Para aprender a observar, em busca de uma atuação polifônica*. A Partitura Prosódica, criada por Matteo Belli, trata de uma metodologia de

oralmente. Quando a música começa a se instalar nas vozes e corpos dos integrantes do grupo nós começamos a juntar as referências tradicionais das duas estruturas. A rítmica vinda de uma herança africana e a melódica vinda de uma tradição francesa.

Como o significado das palavras não é fator relevante neste exercício, com facilidade buscamos novas intenções dentro da estrutura. Ora como um canto de guerra, ora como canção de amor, ora como canto de celebração. Várias densidades e formas aparecem nas vozes e corpos dos atores.

...

Outros experimentos que abordam ora a memória dos afetos musicais individuais do ator ora os afetos musicais gerados no processo de criação cênica foram realizados em conjunto com alunos do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei no período de fevereiro a junho de 2011 e de fevereiro a abril de 2012. Sobre eles nos debruçaremos nas próximas páginas a fim de analisar tais processos e perceber as estratégias e reverberações que um trabalho embasado nos afetos musicais pode oferecer. Analisaremos também três atuações cênicas que refletiram as ideias que vêm sendo trabalhadas na construção deste texto: um show que primeiramente recebeu o nome de “Quero ver Ireni dar sua risada” e depois de algumas alterações tornou-se “De flor em flor”⁶⁹(2009); uma intervenção denominada ACTION (2010), já citada anteriormente, fruto de uma semana de trabalho feita em parceria com o Grupo *Farm in the Cave* e uma performance intitulada – “Me toque por favor”⁷⁰(2011).

Os experimentos relacionados à prática docente junto aos alunos da UFSJ, serão abordados aqui levando-se em consideração o processo gradativo de criação de uma

ensino de uma forma de criar notações detalhadas da palavra dita em cena. Minha dissertação de mestrado aparece como mais um *intervalo insignificante*, tão cheio de reverberações no que falamos aqui.

⁶⁹ Um breve relato sobre a montagem do show *De_flor_em_flor* e imagens desse acontecimento podem ser encontrados no item *Outros pormenores* deste trabalho.

⁷⁰ Imagens da performance e um breve relato da mesma podem ser vistas no item *Outros pormenores*.

consciência musical a partir da associação entre conhecimento “teórico” e memórias afetivo-musicais dos atores (como não poderia deixar de ser, haja vista a importância que os encenadores atribuíram a tal aspecto depois das considerações de Stanislavski); trataremos também do processo de descoberta e utilização de diferentes ressonadores (vibradores) no trabalho com a voz e investigaremos, ainda, a construção de cenas, tendo o *afeto musical* como elemento estruturante e desencadeador da ação cênica.

Para tanto contamos com a recuperação dos planos de trabalho feitos pela autora, com relatórios dos participantes das atividades e com registros audiovisuais dos experimentos cênicos. Dessa forma não pretendemos chegar ao estabelecimento de estratégias fixas. Pretendemos apenas ressaltar as características de um trabalho feito a partir dos *afetos musicais* e assim, possivelmente, apontar um caminho de investigação – a nosso ver – pleno de possibilidades no que se refere à valorização do ser humano e de suas experiências no processo de formação e criação teatral. Nas palavras de Grotowski (2010) [...] *nada de receitas. Cada um tem um trabalho individual; para cada caso, problemas diversos, dificuldades diversas, uma outra natureza, um outro “corpo-memória” e outras possibilidades.*⁷¹

4.1 O lugar de enunciação

Além dos fatores íntimos que são apresentados nos pormenores inúteis espalhados pelo texto e dos relatos cedidos pelos alunos – Anexo 03 e 04 – um outro estímulo merece destaque: o lugar de enunciação, tanto de quem conduz quanto de quem é conduzido. As duas disciplinas que serão descritas e analisadas a seguir foram desenvolvidas no curso de graduação em Teatro da UFSJ, que hoje tem 139 alunos

⁷¹ GROTOWSKI, J. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969. P 161.

matriculados. Estamos falando de um curso novo desenvolvido em uma cidade do interior de Minas Gerais. Desses 139 alunos, 128 declararam residir em Minas Gerais no ato da matrícula, o que representa quase 92% do total de alunos do curso. Apenas 04 alunos, do total de 139, vieram de capitais brasileiras, ou seja, 2,87% declararam capitais como lugares de origem. Pode ser vista, a seguir, uma lista das cidades e sua respectiva quantidade de alunos matriculados no curso de Teatro da UFSJ no primeiro semestre de 2012:

Minas Gerais	
Monte Belo	1
Ritópolis	1
São João del-Rei	37
Barbacena	23
Alfenas	1
Lagoa Dourada	3
Formiga	4
Montes Claros	1
Varginha	1
Oliveira	1
Caxambu	1
Caratinga	1
Divinópolis	1
Viçosa	1
Padros	3
Carandaí	1
Divinópolis	2
Ibertioga	1
Eloi Mendes	2
Itamonte	1
Paço Fundo	1
Carapicuíba	1
Ipanema	1
Resende Costa	2
Conselheiro Lafaiete	4
Barroso	6
Juiz de Fora	2
Congonhas	1

Ouro Branco	1
Tiradentes	5
Aiuropa	1
Três Pontas	1
Dionísio	1
Iguatama	1
Machado	1
Caratinga	1
Belo Horizonte	1
Ponte Nova	1
Bom Despacho	1
Nanuque	1
Senhora dos Remédios	1
Andrelândia	1
Papagaio	1
Ouro Fino	1
Perdões	1
Pouso Alegre	1
Ouro Preto	1
Outros Estados	
Jacareí	1
Bragança Paulista	1
Vitória	2
Catalão	1
São José dos Campos	1
São Paulo	1
Pindamonhangaba	1
Rio das Ostras	1
Pedregulho	1

Os dados revelam um possível perfil dos discentes do curso de Teatro da UFSJ no que se refere ao lugar de origem. Pode-se deduzir que aproximadamente 90% dos alunos têm a experiência de viver em cidades do interior de Minas Gerais, uma vez que declararam tais cidades como seus endereços de origem. E isso é fator importantíssimo para uma pesquisa que pretende ressaltar os afetos das pessoas como objeto de estudo. Falar da experiência de ver, participar ou pelo menos conhecer um acontecimento como uma procissão, por exemplo, provavelmente reverbera de forma diferenciada em pessoas que têm a experiência de viver em cidades do interior de Minas Gerais de pessoas que têm como referência outros cenários como uma grande metrópole. Não se pretende aqui tomar uma parte pelo todo, criar estereótipos, ou definir o que pertence ou não pertence ao universo de influências de cada indivíduo, no entanto, também não se parece prudente ignorar as informações que esse simples dado fornece sobre o universo de complexidades que são as individualidades de cada aluno. Em determinados momentos dos experimentos descritos a seguir, alguns reflexos desses lugares de origem aparecem, momentos de reconhecimento de que alguma coisa semelhante os atravessa.

Por outro lado, as diferenças na forma de se relacionar com o mundo e com o outro também revelam – nas práticas propostas – muito do universo íntimo e particular de cada ator. Um estudo belíssimo poderia ser feito associando as improvisações, ações e reações dos alunos associando-as aos *Tipos Psicológicos* propostos por Jung. Sem a menor pretensão terapêutica e sim com a finalidade reveladora, o condutor – capaz de identificar traços dos tipos psicológicos preponderantes em cada ator – poderia valer-se de tais informações para auxiliá-lo no caminho de identificação e potencialização dos afetos musicais no trabalho criativo. A cada tipo psicológico um comportamento correspondente, uma maneira típica de analisar, fruir e criar. A cada tipo psicológico

também dificuldades, limitações e impedimentos impostos, às vezes de forma consciente outras vezes não. Nos relatos oferecidos pelos alunos poderemos perceber como uma mesma experiência vivida coletivamente ganha leituras diversas. No entanto tais impressões são inseridas neste trabalho de maneira intuitiva e não serão analisadas aqui sob este viés.

Os experimentos descritos a seguir contêm fragmentos do material que foi produzido em sala de trabalho e, por revelarem conteúdos de caráter extremamente pessoal, resolvemos nos garantir a prerrogativa de nos referir nominalmente ou não a eles no decorrer do texto. Os alunos participantes e co-autores das experiências das disciplinas analisadas são: Allen Rigueira Medeiros, Ana Cláudia Tito Ladeira, Ana Karla Tzortzato Almeida, Ana Maria Malta Pereira, Ana Paula Gomes da Rocha, Antônio Roberto de Oliveira, Carlos Roberto de Souza, Claudia de Vasconcelos Teixeira Leão, Cipriano Miranda do Carmo, Dirce Elaine Silva, Ellen da Silva Rodrigues, Fabrícia Dias da Silva, Flavio Giovanni Nogueira, Flora Cunha Lucena, Guilherme Paiffer Pelodan, João Antônio Bennett da Silva, Karla Maria de Oliveira Pereira, Lais Dalariva Pacheco, Marcos Vinícius Fonseca, Romíria Penha Turcheti Vasconcelos, Sebastião Gonçalves Junior, Talles Ramon Ferreira de Almeida, Thaissa Coreno Gomory Silva, Tiago de Alencar Branco, Weverton Andrade Silva e Yara Lúcia Coimbra Cardoso Barbosa. Nas próximas páginas ora me refiro a eles nominalmente ora como Ator 1, Ator 2 e assim sucessivamente, na tentativa de tornar tais experiências material que ultrapasse os limites da sala de aula e sirva de exemplo para as ideias que apresentamos neste trabalho e ao mesmo tempo garantir que a confiança de desnudar-se dentro desse grupo não seja violada. Vejamos agora a descrição e análise da primeira disciplina, “O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si”, oferecida no primeiro semestre de 2011.

4.2 - EXPERIMENTO 01: O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si

Trata-se do trabalho de criação feito a partir de um conto de Caio Fernandes de Abreu intitulado *Uma história sobre borboletas*. A disciplina, oferecida no curso de graduação em Teatro da UFSJ, recebeu o nome de *Prática de Atuação: O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si*⁷².

Neste trabalho optamos por partir de um conto para tratar da construção vocal e musical em cena. O texto de Caio Fernando conta a história de André, que *enlouquecera*, e seu companheiro – que na impossibilidade de conviver e controlar o estado alterado em que André se encontrava – interna-o em um hospício. O companheiro, do qual não sabemos o nome durante todo o conto, retorna à casa e pouco a pouco, imerso no universo de André, também enlouquece.

Elementos como a aparente desordem de um espaço de convívio de loucos, a diferença entre os tempos de mergulho nos próprios pensamentos e o tempo da cidade, do urbano, apareceram em nosso trabalho. Em um exercício partimos da canção *Tirana da Rosa* e os atores – mergulhados em memórias de afetos pessoais que os remetiam à história de André – iniciavam a canção em uníssono e com o passar do tempo deixavam que os impulsos pessoais os levassem à exploração daquela letra e melodia em seus tempos particulares, associando o movimento vocal às ações que executavam no espaço. Sem a indicação nem a intenção de reproduzir mimeticamente as sonoridades que habitavam seus afetos, os atores começaram a explorar ressonadores/vibradores diversos. Seguíamos as indicações de Grotowski (2010) que ao tratar do trabalho vocal recomendava:

⁷² O plano de curso segue no Anexo 04 deste trabalho

não trabalhem com a voz no espetáculo, isso é muito simples! Trabalhem com o papel, quer dizer, com a confissão carnal, com a honestidade dessa confissão, o rio dos impulsos vivos entre as margens da “partitura”.⁷³

Trabalhávamos a descoberta das sonoridades e articulações justas para aqueles corpos num fluxo contínuo – e é importante ressaltar isso: não parávamos para explicar teoricamente os conceitos referentes ao universo musical e sonoro – nosso trabalho se dava como uma espécie de ritual cotidiano, no qual as personagens, criadas a partir do conto, permaneciam ali durante todo o tempo de atividade. As sessões duravam, geralmente, três horas ininterruptas dentro das quais oferecíamos estímulos para o desenvolvimento do treinamento do ator, para a pesquisa pessoal dos afetos musicais e para a criação da cena a partir de tais afetos.

Outro exercício que realizamos juntos foi o de procurar uma sonoridade forte e coletiva. Procurávamos timbrar as vozes, aproximá-las numa massa em que a intensidade do som permanecesse, queríamos envolver uns com os outros com tal sonoridade e, atingido esse lugar, trabalhar com as variações de intensidade e com o aparecimento de vozes dissonantes. Trabalhávamos assim a escuta, tão importante para a prática teatral. Na tentativa de desenvolver nos alunos tal capacidade, inseri alguns meses antes – em uma disciplina anterior – uma canção com traços árabes e pedi que os mesmos tentassem explorar vocalmente tal universo sonoro. Estavam tão preocupados em decodificar tais informações sonoras que o resultado mostrou-se artificial apesar de a sonoridade se aproximar daquilo que havia sido o impulso para a exploração. Desta vez colocamos como estímulo uma canção retirada de uma Missão de Pesquisa Folclórica realizada por Mario de Andrade (1938) em Minas Gerais e em estados do Norte e Nordeste do Brasil. Como perceberemos posteriormente, a proximidade dos atores com o universo sonoro apresentado por Mario trazia novas qualidades para o

⁷³ GROTOWSKI, J. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969. P 161

canto, não só por entenderem o que o texto da canção dizia, mas também por terem a capacidade de ativar conteúdos afetivos individuais com mais facilidade. Cantada num português de fora das cartilhas, a letra da canção dizia o seguinte:

Dorme menino que eu tenho o que fazer
Dorme menino que eu tenho o que fazer
Vou lavar, vou engomar camisinha pra você
Vou lavar, vou engomar camisinha pra você
Nossa Senhora Lavava São José estendia
O menino chorava do frio que fazia
O menino chorava do frio que fazia
Acordei de madrugada, fui lá ver a Conceição
Encontrei Nossa Senhora com um raminho
Eu pedi um pra ela, ela me disse que não
Eu tornei a pedir, ela deu-me o seu condão
Senhora Santana sua casa cheira
Cravos e rosas e a flor da laranjeira
Cravos e rosas e a flor da laranjeira

Escutamos uma vez. Da segunda vez começamos a tentar entender o que o texto dizia. Anotávamos. Da terceira ou quarta vez começamos a cantar. Quase que imediatamente, os atores encontraram neles próprios equivalentes sonoros que remetiam àquela canção.

Quando paramos para refletir sobre tal prática, em seus comentários apareciam imagens como a de uma lavadeira na beirada de um rio e a de uma beata em procissão. Mesmo sem terem contato direto com uma lavadeira em específico, muitos deles – ousou dizer que todos – tinham impregnado, em sua memória, um referencial que os ajudava a emitir tal sonoridade. Aquela ideia de emissão sonora, de comportamento corporal, de fraseado musical já estava neles e o que fizemos foi apenas trazê-los para a cena. O resultado sonoro era de uma organicidade tão complexa que dificilmente atingiríamos se o processo fosse externo como, por exemplo, se pedíssemos a eles que *cantassem como lavadeiras*. O canto recolhido por Mario de Andrade ativava conteúdos que fazem parte da cultura brasileira, e que, de alguma forma, colocava a emissão sonora dos atores num lugar de propriedade e vida.

A música que serviu de impulso para a pesquisa veio de fora, de um eu/conduzora/externa – se é que em algum momento eu tenho conseguido ficar “fora” dessas práticas (auto)biográficas –, mas ao mesmo tempo, ela ativava alguma coisa que já era daqueles atores, ela os animava, pois carregava em si não só a capacidade de servir como sequência de notas a serem reproduzidas, mas como elemento expressivo do ser humano dentro de uma cultura que também é compartilhada por eles.

Qual será o meu lugar? Serei eu/conduzora/externa?

Ou serei eu uma conduzora que externa experiências íntimas reveladas em cada proposição, em cada música, em cada escolha de texto ou tom para nossas práticas. A música “descoberta” por Mário me lembrava vovó Maria e vovó Dindinha do congado. Me lembrava coroação, Tia Bego me mandando cantar “pra fora”... os exercícios me lembravam procissão de páscoa, garrafada de descarrego.

Depois da música aprendida, fomos para o espaço trabalhar com aquela sonoridade nos corpos das figuras que estávamos descobrindo. Na sala de piso marrom e parede branca, tínhamos os objetos brancos – lugares para assentar que os atores haviam descoberto no seu processo de investigação. Eram banquinhos, cadeiras, caixotes de madeira, baldes, travesseiros, e o meu objeto de assentar – uma mesa construída com dois cavaletes e um pedaço de madeira – tudo branco, branco, pintado por nós num dia de encontro fora de sala prática. As pessoas foram se juntando durante a experimentação e, por fim, tínhamos um amontoado de gente ao redor e sobre a mesa. Seus corpos encaixados uns nos outros, num tipo de contato que me era familiar. Usavam os estímulos uns dos outros para criarem, descobriam seus *partners*. Nas palavras de Grotowski:

no trabalho (o corpo-memória, os jogos para o ator) nos estendemos por meio da linguagem (seja ela linguagem verbal ou corporal), em relação

a alguém, a um companheiro imaginário, ou a um *partner* trabalhando conosco que age como uma tela sobre a qual projetamos os nossos *partners* na vida. O *partner* é inevitável. Sem o *partner*, a extensão no espaço não existe.⁷⁴

Acabada a música essa figura coletiva se desfazia no espaço e outras ações e/ou atividades conduziam os atores pelo espaço. O estímulo agora eram as borboletas. Seque um pequeno trecho do conto de Caio Fernando Abreu, *Uma história sobre borboletas*:

a casa quieta sem André. Mesmo com ele ali dentro, nos últimos tempos a casa era sempre quieta: permanecia em seu quarto, recortando figurinhas de papel ou encostado na parede, os olhos olhando daquele jeito, ou então em frente ao espelho, procurando as borboletas que nasciam entre seus cabelos. Primeiro remexia neles, afastava as mechas, depois localizava a borboleta, exatamente como um piolho. Num gesto delicado, apanhava-a pelas asas, entre o polegar e o indicador, e jogava-a pela janela. Essa era das azuis – costumava dizer, ou essa era das amarelas ou qualquer outra cor. Em seguida saía para o telhado e ficava repetindo uma porção de coisas que eu não entendia. De vez em quando aparecia uma borboleta negra. Então tinha violentas crises, assustava-se, chorava, quebrava coisas, acusava-me. Foi na última borboleta negra que resolvi levá-lo para o tal lugar verde e, mais tarde para o hospício mesmo.⁷⁵

Nossas borboletas estavam sobre a mesa branca. Todas elas tinham um grampo. Aos poucos elas foram migrando para a cabeça dos atores. Uma a uma. Trabalhávamos a partir de lembranças de infância, de experiências impregnadas de afeto que de alguma forma os conectavam ao universo de André e de seu companheiro. As lembranças despertavam comportamentos corporais/vocais nos atores e eles brincavam de trocar suas borboletas, de tocar o cabelo do outro, brincavam de cantar. Cantavam Tirana da Rosa, música de domínio público recolhida por Frei Chico e Lira Marques, que já foi citada anteriormente e que na boca dos meninos, tinha os dizeres assim:

Subi no pé da roseira, ô rosa tirana
Para ver se te avistava, ô rosa
Cada rosa que se abria, ô rosa tirana
Cada suspiro que eu dava, ô rosa
Você anda o mundo inteiro, ô rosa tirana
Mas não se esquece de mim, ô rosa

⁷⁴ GROTOWSKI, J. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969. P 160.

⁷⁵ ABREU, Caio Fernando. Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito. P 64-65

No princípio coletivamente, correndo, brincando e muito ágeis. Depois, em seus espaços na sala, se relacionando com os objetos e gradativamente deixando o canto ser contaminado pelas novas ações e relações. A massa sonora criada pelas vozes dos alunos/atores, pelos sons dos bastões que eram usados em suas sequências individuais, os ruídos dos objetos de assentar sendo manipulados ou arrastados pelo chão, todo esse universo sonoro gradativamente foi sendo substituído pela voz de uma única atriz e pelo estalar das borboletas sendo arrancadas dos cabelos.

Uma imagem oferecida por Caio Fernando em seu conto, a de um homem que lança suas borboletas no espaço, serviu de impulso para a criação de um desenho de cena que aprimorava a escuta dos alunos e criava um contraponto sonoro e sonoro e visual com que estava sendo trabalhado anteriormente. Juntamos as pontas dos bastões formando uma grande linha na altura do quadril. Atrás dessa linha – que na minha cabeça representava o beiral da janela de André e, às vezes, a beira de um precipício – os atores apanhavam pelas asas as borboletas de sua cabeça e da cabeça de seus parceiros e as deixavam voar. O contraponto entre múltiplos sons e o silêncio, entre a polifonia e o solo, entre o barulho forte da madeira batendo no chão e o som pequenininho dos grampos voando com as borboletas poderia ser explicado teoricamente, no entanto a impressão dessas experiências estético-sonoras imprimiam muito mais força e potencialidade nos atores do que qualquer outra explicação. Quando já não se ouvia mais nenhum *som de borboleta caindo* os atores se entreolhavam e todos juntos, como numa espécie de travessura, deixavam os bastões caírem no chão. O ruído enorme marcava o início de um novo momento na cena e agora o texto começava a aparecer nas vozes daquelas figuras.

Citei anteriormente que os alunos trabalharam com memórias de sua infância, mas aqui cabe abordar o porquê desta escolha e os reflexos disso no processo de criação.

A escolha de uma memória remota nos leva para um lugar de trabalho capaz de deslocar o aluno do seu lugar de conforto cotidiano, pois o ajuda perceber que certos padrões de comportamento ou de reação estão calcados numa experiência individual que, ao ser levada ao processo de trabalho criativo – por exemplo – pode ser ressignificada. Eles tinham a total liberdade para levar essa memória em seu formato original, ou seja, recontar um acontecimento vivido assim como ele era lembrado ou então criar um texto que não explicitasse exatamente o fato em si, mas o mantivesse como subtexto latente, impulsionando cada escolha na construção da cena.

Outra indicação era a de que essa memória fosse desconhecida das pessoas da sala. Ela precisava ser enxergada como matéria prima para criação da cena e ao mesmo tempo carregar consigo as informações daquilo que acontecia dentro do nosso espaço de trabalho. É claro que associações com as experiências individuais aconteciam o tempo inteiro, mas, ao mesmo tempo uma memória individual daquele acontecimento – lembrança-colocada-em-cena – tornava-se, principalmente, uma memória compartilhada por todos. Essa característica do material trabalhado nos proporcionava um ambiente de trabalho de completa intimidade entre os atores/alunos/criadores que estavam ali.

Um outro fator importantíssimo é que muitas vezes essas experiências eram retomadas no encontro seguinte, levando-se em consideração a memória auditiva do que havia sido trabalhado. Comentários dos alunos como: “a gente esqueceu: é na hora em que o atabaque acelera é que a gente transforma o corpo da procissão em corpo infantil”, ou “ela começa a cantar sozinha e aí a gente vai pra frente com os bastões” formavam um mapa dos afetos musicais daquele processo que vivíamos juntos.

Toda vez que nos afastamos do nosso lugar habitual de comportamento corporal e vocal, no trabalho de criação cênica, damos a oportunidade de o ator descobrir seus outros lugares de expressão. Retomo aqui uma idéia que está presente no meu trabalho anterior para falar da necessidade de ampliação das possibilidades expressivas do ator:

o homem, em sua cotidianidade, utiliza determinados padrões de movimento corporal e vocal que são delineados ao longo da vida, padrões esses influenciados por fatores externos – como a cultura na qual está inserido e as atividades que desempenha dentro da sociedade – , e também por fatores internos como a sua personalidade e a forma de lidar com seus sentimentos e emoções. São fatores conscientes e inconscientes, sociais e individuais que acabam por caracterizar determinados padrões de expressividade dentro dos quais ele transita em sua vida cotidiana, ou seja, a história de cada indivíduo faz com que ele assuma determinados padrões de comportamento.

Metaforicamente, pode-se dizer que é como se um homem, que possui um terreno de dez mil metros quadrados para morar, utilizasse uma pequena fração desse terreno para construir uma casa confortável, uma casa onde ele se reconheça. Na frente da casa constrói um jardim maravilhoso. Nas costas da casa deixa um quintal. Em volta de tudo constrói uma cerca delimitando uma área de dois mil metros quadrados. Dentro desse espaço ele transita: tranquilamente dentro da casa, aos tropeços nas visitas esporádicas ao quintal e vagarosamente nos quase inexistentes momentos de admiração do jardim. O homem se acostuma com este espaço construído e deixa abandonado o restante do terreno que possui.

Para o homem que vive em sociedade, a clareza de fatores que o identifiquem é fundamental. É através dos seus padrões de comportamento¹ que a sociedade o diferencia ou o agrupa aos demais seres. No entanto, o homem-ator deve ter o desejo de ultrapassar os limites da cerca e reconhecer a maior parte de todo aquele terreno que também é dele. Não digo que ele não deva ter sua própria casa, seus próprios padrões de comportamento, mas digo que ele deve construir com os próprios pés trilhas que deem acesso às diversas possibilidades expressivas corporais e vocais que possui. Ele precisa conhecer os caminhos, pois seu trabalho depende da apropriação e da justa utilização de nuances expressivas corporais e vocais.⁷⁶

Ao mesclarem suas memórias com o universo de André, novos tempos, timbres, desenhos do corpo no espaço aparecem como material de criação. A disciplina terminou exatamente no lugar em que deveria terminar. Com uma hora e trinta minutos de material produzido, ainda caótico como a cabeça e o universo de André se apresentavam para todos nós. Muito mais do que a pesquisa sobre ressonadores, os alunos/atores

⁷⁶ MOTA, Juliana. Para aprender a observar: Em busca de uma atuação polifônica. P. 30-31

trabalharam com o mergulho sobre suas histórias e com a exploração das forças que existiam dentro dessas suas memórias para a construção cênica. Eu acreditava naqueles corpos que estavam me contando suas histórias, no entanto, o material ainda não se configurava como cena dramaturgicamente bem resolvida, estruturalmente “fechada”. A figura de um dramaturgo certamente resolveria grande parte da transformação desse material bruto, que estava muito mais vinculado à sensação que ele despertava nos atores do que na leitura que ele poderia dar ao espectador. A falta de foco (uma vez que na maioria do tempo as cenas aconteciam simultaneamente) era uma das grandes responsáveis por essa aparente inexistência de um fio condutor. Segue o roteiro do que foi feito naquele dia de vivência/avaliação final:

1. Alongamentos / 2. Expansão e contração / 3. Duplas – queda / 4. Sequência parede (mão no cabelo/mão de pedinte/ posição fetal encostado na parede/ descola da parede e retorna) / 5. Lugares de assentar / 6. Espelho real / 7. Espelho imaginado / 8. Rouba o banco do outro / 9. Amontoado de gente na mesa / 🎵 Dorme menino / 10. Borboletas no espaço / 11. Brincadeira / 🎵 Rosa tirana (acelerado uníssono – “cânone” com pesquisa de ressonadores a partir da figura / 12. Bastões / 13. Beiral / 14. Borboletas voando / 15. Histórias / 🎵 Seu olhar / 16. Círculo com lugares de assentar: texto produzido pelos alunos. Quando eu era criança eu... / 17. Provocações / 18. Sem texto / 19. Relaxamento no chão / 20. Recomendações

Em determinado momento estávamos em círculo, nos nossos “lugares de assentar” ou nos lugares dos outros, como figuras/personagens e ao meu sinal de condutora-que-externa um aluno interrompia a fala do outro com um trecho da sua fala. Esses textos, como foi dito anteriormente foram criados a partir da junção de uma

memória/segredo de um tempo remoto e as impressões que eles tinham do universo de André. Segue a transcrição de um pequeno momento deste exercício.

Atriz 1 - Quando eu tinha seis anos de idade eu tive que fazer um trabalhinho na escola. Tinha que colar feijão e algodão. Aí, quando eu fui apresentar o trabalhinho pra professora, a pro falou assim: Se eu ver algum grão de feijão no chão vocês vão ficar de castigo. Aí um grão de feijão meu caiu no chão!

Atriz 2 - Quando eu era pequena
Eu não era pequena não, eu era... eu era eu
Mas não era eu tanto não
A minha mãe, ela tentou me matar
Só porque eu falei que eu odiava ela.

Ator 3 - O cheiro dele ficou no meu corpo
[...] esse cheiro de carne, da carne dele.

Ator 4 - Xana ou conhecimento.
Eis a questão!
Xana ou conhecimento.
Onde eu vou encontrar o amor de verdade?
Shakespeare falava: eis a questão!
Ser ou não ser,
Transar ou ler,
Eis a questão!

Atriz 5 - Tira a mão da minha perna!
Idiota.

Atriz 6 - Mas só eu sei quem eu sou
Vocês não sabem.
Eu não sou esquisito.

Atriz 7 - Eu não tinha pai quando era pequena. Eu tinha mãe.

Nós nos olhávamos nos olhos. E nos reconhecíamos. Fazíamos ali uma possível *arte do encontro*. E isso para mim, naquele momento, bastava.

No fim de tudo André olhou bem nos meus olhos como havia muito tempo não fazia, e fiquei surpreso e tive vontade de dizer ao médico de plantão que era tudo um engano, que André estava muito bem, pois se até me olhava nos olhos com se me visse, pois se recuperara aquela expressão atenta e quase amiga do André que eu conhecia e que morava comigo, como se me compreendesse e tivesse qualquer coisa como uma vontade de que tudo desse certo pra mim, sem nenhuma mágoa de que eu o tivesse levado pra lá.⁷⁷

Percebo que essa disciplina está muito relacionada com a possibilidade citada anteriormente de utilizar os afetos musicais gerados durante o processo de criação e

⁷⁷ ABREU, Caio Fernando. Fragmentos: 8 histórias e um conto inédito. P 88

treinamento como material para a formação do ator. O material sonoro/musical foi proposto por mim e a partir dele os alunos – co-autores das práticas – o resignificaram e se apropriaram do mesmo para lidar com elementos musicais, considero eu, importantes para sua formação como a escuta, o contraponto, a utilização orgânica de diferentes vibradores em cena, a organização do tempo e do espaço a partir do andamento musical.

A disciplina que analisaremos a seguir, intitulada *A escrita (auto)biográfica e a cena teatral*, seguirá uma outra vertente, ou seja, a de utilização dos afetos musicais recuperados da memória dos atores como matéria prima para a construção da cena teatral.

4.3 - EXPERIMENTO 02: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral

No primeiro semestre de 2012 ofereci em parceria com Alberto Tibaji, no curso de Teatro da UFSJ, a disciplina “A escrita (auto)biográfica e a cena teatral”. No intuito de unir as pesquisas que Alberto vem desenvolvendo no campo da autobiografia e da biografia e o meu desejo pelo mergulho nesses afetos musicais que proponho aqui, decidimos oferecer uma disciplina teórico-prática para discutir os pontos de interseção entre as duas variantes do mesmo tema.

Para discutir o gênero biográfico escolhemos um texto de Benito Schmidt, o documentário *Vinicius*, de Miguel Faria Junior, uma seleção de obituários publicados na Folha de S. Paulo entre os meses de Julho e Setembro de 2008 e o documentário *Pina*, de Wim Wenders. Já tratando do gênero autobiográfico, utilizamos memórias dos atores que foram levadas para sala de aula em forma de relato oral, carta, texto e música.

Ao analisar a prática podemos perceber que ela foi dividida em três momentos: uma primeira parte referente à criação de material bruto, uma segunda parte referente à construção de cenas a partir das impressões do coletivo e a terceira parte referente à edição do material apresentado.⁷⁸ Todo o processo foi pontuado por discussões teóricas no intuito de refletir sobre o lugar da biografia e da autobiografia na contemporaneidade e dos reflexos disso na cena teatral.

Primeira parte: Criação de Material Bruto

A criação de material bruto em muito se aproxima das práticas vividas na disciplina citada no Experimento 01, no entanto, um encaminhamento maior para a investigação dos afetos musicais no processo de criação do ator foi proposto.

Como estímulo inicial utilizamos imagens extraídas do texto “Casas Amáveis”⁷⁹. Cecília Meireles nos fala de como as casas antigas revelam muito de seus donos, fala dos beirais, das flores na varanda, dos pequenos detalhes que vamos deixando nos lugares em que habitamos e como isso fica muito mais evidente em casas pela palidez dos blocos contemporâneos. Cecília fala da vida que esses “pormenores inúteis” oferecem ao espaço e de como essas pequenas marcas de vida podem se manifestar positiva ou negativamente. Exemplos como a luz que entra pela janela e ilumina a flor que está sobre a mesa ou o rangido da madeira na escada de um porão escuro seriam exemplos desses pormenores em uma casa.

Propusemos aos atores que se vissem como casas antigas e tentassem descobrir em seus corpos comportamentos, posturas e vetores de tensão que representassem o lado iluminado e o lado sem luz de suas “casas”. Pedimos também que procurassem

⁷⁸ As expressões “Material Bruto” e “Edição” são herança da minha experiência como editora de vídeos na época do curso de Comunicação Social, PUC Minas.

⁷⁹ MEIRELES, Cecília. Escolha o seu sonho. P 17-19.

imagens que representassem tais impressões de si. Começávamos aí a estimular o reconhecimento de material que nos ajudasse a entrar no campo da autobiografia. Nas palavras de Cecília Meireles *as casas eram retratos de seus proprietários. Sabia-se logo de suas virtudes e defeitos. Retratos expostos ao público: nem sempre simpáticos, mas geralmente fiéis*⁸⁰. Usávamos de uma metáfora para que, pouco a pouco, eles comessem a se reconhecer e (re)descobrir os seus afetos. Era um preâmbulo para a abordagem dos afetos musicais.

Novamente tínhamos os “lugares de assentar”. No entanto agora eram cadeiras iguais para os 08 atores que estavam em cena. Objetos que possuíam alguma relevância particular para o ator foram utilizados, assim como as imagens coletadas pelo grupo e projeções de fotos e vídeos dos trabalhos realizados dentro da disciplina ao longo do semestre.

Um dos recursos da escrita biográfica é a coleta de informações sobre um mesmo fato a partir de pontos de vista diferentes. Tendo isso em vista começamos a estimular os alunos para que escrevessem sobre algum de seus colegas, sobre as impressões que carregavam deles. Assim como as imagens que surgiram do primeiro exercício – feito a partir do estímulo das *Casas Amáveis* –, o texto que chegava às mãos do ator o ajudava a criar um mapa de elementos que poderiam estar presentes na sua proposta de escrita (auto)biográfica para a cena teatral que produziríamos nesta disciplina.

O próximo exercício, e esse diretamente ligado aos afetos musicais, era uma escrita sobre si mesmo. Sugerimos que os atores escrevessem um texto falando sobre uma figura feminina em tempos remotos. Pedimos que eles deixassem claro no texto como eles achavam que essa pessoa os via, como essa pessoa os descreveria, quais as

⁸⁰ MEIRELES, Cecília. Escolha seu sonho. P 18

impressões que essa mulher do passado carregava deles. Paralelamente, eles deveriam tentar buscar da memória alguma música que representasse a relação dos dois.

Me vi no meio da sala, propondo um Jerry Adriane cantando Elvis, como estímulo para a criação dos alunos de *A palavra cantada em cena*. Mamãe adorava o Jerry, me contava da perna dela tremendo quando foi conhecer o ídolo, e cantava comigo aquelas canções nos dias de um pouco de solidão. A vitrola eu trouxe aqui para a minha casa. E nela eu já toquei outras memórias das nossas cantorias da cozinha e da sala de som: Ângela Maria, Chico Buarque, Luiz Melodia... Só os discos do Jerry eu nunca mais toquei. Escolhi, no meio de 30 alunos, propor *Hotel Inferno* como estímulo e morri de saudades da mamãe.

O fato de termos pedido a procura da música interferiu diretamente na escritura dos textos. Memórias relacionadas ao universo musical, como por exemplo, os boleros, que eram tocados na casa da avó, ou os fados, que marcavam os encontros da família descendente de portugueses, apareciam com uma força muito grande.

Determinadas frases da carta do colega de sala faziam com que os conteúdos individuais aflorassem, num movimento de aproximação ou distanciamento daquela intimidade que nos era revelada ali. Algumas dessas frases ganharam “ecos” nas práticas que se seguiram, foram repetidas na estrutura final de avaliação, motivaram a criação de fragmentos de cena.

Depois de ler sua carta o aluno/ator nos relatava um pouco sobre a escolha da música que havia trazido e nos fazia ouvi-la. Terminada a música, os colegas de sala diziam as imagens e sensações que tiveram a partir do material apresentado como, por exemplo: *pessoa andando sozinha numa estrada muito longa*, ou então *uma gaiola*

gigante, branca e muito bem decorada, ou ainda um banquete de domingo com todas as pessoas falando ao mesmo tempo.

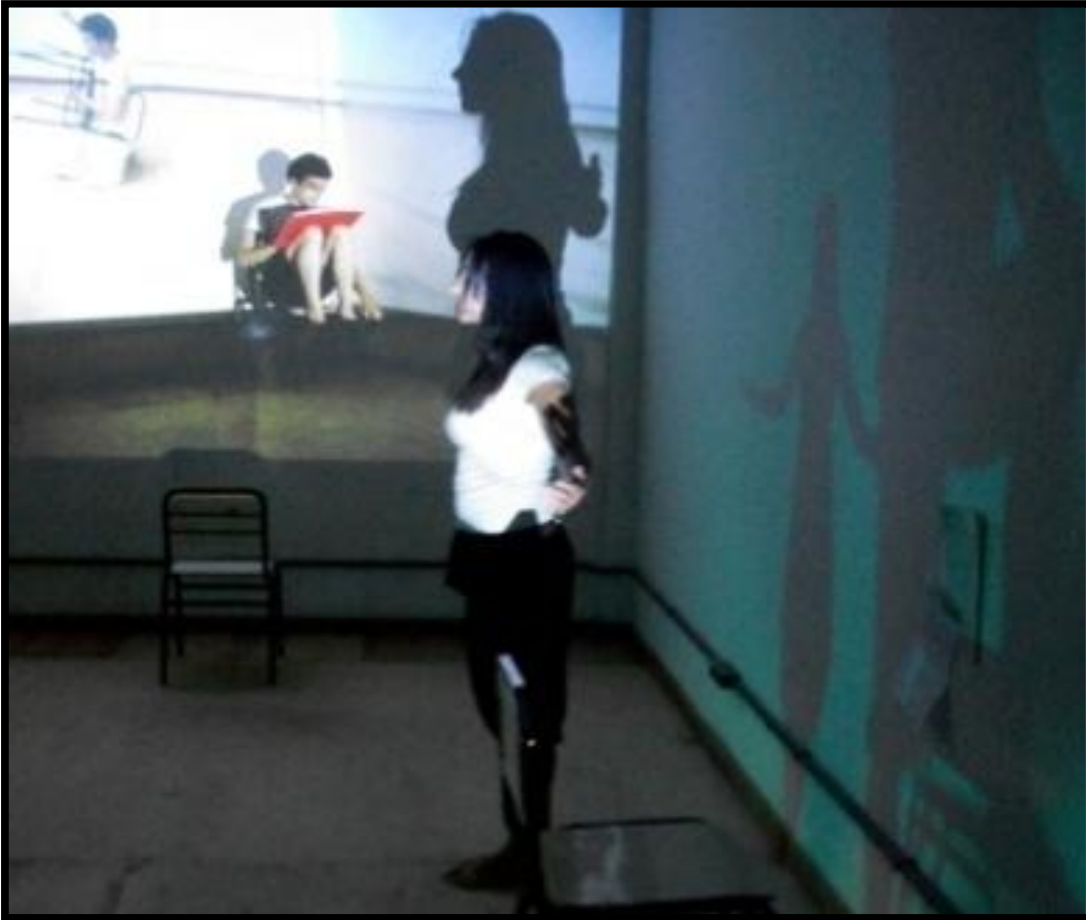


Figura 16: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral: imagens do processo. Foto: Alberto Tibaji e Juliana

Mota

Todos tinham seu momento para falar das impressões do material que havia sido compartilhado pelo colega. Para a aula seguinte sugerimos que cada aluno, tendo seu texto, sua música e as impressões dos colegas como referência, propusesse um desenho de cena. Eu/condutora/externa também me preparei para propor alguns desenhos, tendo a reverberação do material deles em mim como mote.

Segunda parte – Construção de cenas usando as impressões do coletivo

Neste momento do trabalho, as impressões e materiais apresentados na fase anterior começam a se transformar em material do grupo, sendo moldados e articulados de acordo com as propostas que são feitas. Por exemplo: uma atriz nos trouxe como proposta uma cena em que as pessoas se abraçavam e se repeliam. Aos poucos o movimento ia ganhando velocidade e um pouco mais de tônus. Depois de experimentar um tempo, definimos uma sequência para o início do fragmento que depois viria a ser chamado de Abraço.



Figura 17: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral: imagens do processo. Foto: Alberto Tibaji e Juliana

Mota

Terceira parte – Edição

O processo de edição carece de um olhar externo. Assim como numa construção colaborativa todos opinam sem que haja a extinção das funções estabelecidas. No processo de edição do material construído em sala de aula imprimi uma leitura final e particular do material produzido na tentativa de criar uma estrutura final. Segue o roteiro:

1. Entrada / 2. Partituras Individuais /3. Feto / 4. Espasmo / 5. Buscar algo no ar / 6. Esbarrão / 7. Texto Guilherme / 8. Suporte / 9. Abraço / 10. Grupo / 11. Texto Thaissa / 12. Cena Individual Fabrícia / 13. Flora e Cláudia leem textos sobre a Fabrícia / 14. Cantoria Thaissa / 15. Aproximação e repulsa / 16. Texto João / 17. Quizás Quizás / 18. Partitura individual Thaissa /19. Grupo dança o Quizas / 20. Texto Weverton / 21. Resumo de Feto até Quizás acelerado / 22. Texto Weverton / 23. Partitura João e Guilherme / 24. Descabelando Ellen e Claudia / 25. Partitura Ellen / 26. Foto de Família

Podemos identificar, nas práticas desenvolvidas na disciplina a influência do afeto musical na criação da cena teatral. A partir das proposições feitas pelos alunos pudemos perceber o afeto musical definindo o espaço (real ou imaginário) da cena e estabelecendo relações entre o universo de subjetividade dos atores.

4.4 OUTROS PORMENORES

Seguem agora dois breves relatos de experimentos musicais e cênicos que foram construídos a partir dos meus afetos musicais: o show *De Flor em Flor* e a performance *Me toque, por favor*.

O show De Flor em Flor (ou quero ver Ireni dar sua risada)

O *De Flor em Flor* surgiu de uma iniciativa minha que visava à criação de um produto artístico que reunisse alunos e professores dos cursos de música e de artes

cênicas da UFOP, onde trabalhei até o fim de 2009. Percebia, naquela época, que na maioria das vezes, a aproximação das duas áreas artísticas (música e teatro) acontecia com frequência dentro dos espetáculos teatrais produzidos no curso de Teatro e muito raramente nas produções do curso de Música. Resolvi propor aos alunos que nós invertêssemos o processo levando professores e estudantes de teatro para o universo da apresentação musical, buscando interfaces entre música e teatro num show.

Essa busca por uma interdisciplinaridade está presente em toda a minha formação acadêmica e artística, uma vez que transito entre as áreas da prática e da pesquisa em atuação teatral, em dança e em música. No entanto, percebo que as ligas que poderiam ser criadas dentro da universidade, entre artistas de áreas diferentes, ainda são pouco aproveitadas. Hoje, dentro da UFSJ começo a buscar a construção de tais elos oferecendo disciplinas em parceria com a professora Valéria Braga, do curso de Música. Lá, em 2009, comecei a investigar ganhos que a cooperação entre as duas áreas poderiam trazer para o universo musical tratando com mais cuidado elementos cênicos como, por exemplo, a iluminação e o cenário.

Na montagem do show *De Flor em Flor (ou Quero ver Ireni dar sua risada)* o cenário foi fator fundamental para ditar o tom do espetáculo. No palco músico e instrumentos dividiam espaço com móveis e flores. Era uma espécie de casa florida e musical aquilo que o público via no palco. Essa escolha surgiu de uma imagem que fez parte da minha adolescência e infância. Minha mãe vendia flores e em toda época de festa (natais, dia das mães, dia dos namorados, dia das mulheres...) a casa era invadida por caixas e caixas de flores. Acostumei-me a dividir espaço na mesa com um arranjo que seria entregue mais tarde, e a assistir meus filmes de coração fazendo laços para os vasinhos de begônia e violeta. Trazer as flores para o palco e distribuí-las ao fim do

show era uma forma de deixar mamãe mais perto. Era também uma forma de tentar estabelecer com o público uma relação de intimidade, de acolhimento.

A casa dos meus pais sempre foi cheia de flores e música. Papai tocando violão quando eu era garotinha, depois meu irmão, nossos amigos e eu com nossa banda adolescente, mais tarde os violonistas e companheiros de trabalhos amadores e profissionais na área da música e do teatro. Mamãe sempre com o rádio ligado. Vovó dançando um “caipira” com o sorriso no rosto. A “casa” do *De Flor em Flor* também carregava essa impressão de familiaridade e da presença da música como um elemento cotidiano.

Tínhamos piano, baixo, violão, bateria e voz nas músicas do show e com esses instrumentos apresentamos arranjos que ora contavam com a presença de todos, ora criavam diálogos entre dois deles como, por exemplo, bateria e voz, piano e voz, bateria e piano, baixo e voz, violão e voz. Um desses diálogos, entre bateria e voz, gerou um arranjo feito a partir dos meus afetos musicais que reunia uma canção contemporânea composta por Lenine e um canto de congado que meu tio João Lopes me ensinou tempos atrás. Só percussão, voz e meus pés fincados sobre o tapete vermelho⁸¹.

⁸¹ Na faixa 08 do CD anexo pode-se ouvir um trecho do experimento citado.



FIGURA 19: Fotos do Show De Flor em Flor – Foto: Kerian Gracher

O repertório e os arranjos das músicas do show foram construídos em conjunto com os músicos participantes do projeto: Pamelli Marafon, Tico Laurindo, Elias Mendes, Rodrigo Duarte e com a participação especial de Tabajara Belo. Cada um imprimindo nas escolhas de palavras e acordes marcas do que os movia nesse processo de criação. Uma parte do show foi dedicada à apresentação de canções inéditas compostas por Pamelli e por Tabajara..

Da parte que me cabia opinar e escolher optei por músicas muito próximas da cantoria da casa dos meus pais: Chico Buarque com *Deus lhe pague*, *Matriz ou Filial* de Lúcio Cardim, *Último Desejo* de Noel Rosa, *Se você jurar* de Ismael Silva. Cada música era tratada com um cuidado especial para que o que era dito ganhasse reforço ou contraponto no jogo com os arranjos, com as projeções dos vídeos feitos por Juliano

Mendes, com a luz e com a interpretação que eu dava para cada uma das canções. Em *O Bilhete* de Ivan Lins, por exemplo, a música começava na penumbra com um pouco mais de luz no piano e no tapete vermelho. A sombra da casa e das flores podia ser vista. No fundo um vídeo meu escrevendo o nome das músicas que estavam no roteiro era projetado. Na voz as palavras ganharam pesos diferentes exatamente por tentar entender o que *te tirei do meu corpo* ou ainda a frase *fique junto dos seus, boa sorte, adeus* representariam naquele contexto de fim de relacionamento que a música apresentava.

O fim do show foi marcado pela circularidade do afrosamba *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Sobre a estrutura final da música improvisávamos repetidas vezes variando dinâmicas, acentos e timbres. Terminada a música íamos todos até a beira do palco para agradecer a presença de todos e distribuir as flores que estavam espalhadas pelo cenário. Dávamos um pedaço daquilo que tínhamos produzido ali para o público e continuávamos a existir na casa daquelas pessoas. Dessa forma, tentava prolongar minha existência ou minha passagem na vida deles. O *De Flor em Flor* foi criado, entre outras coisas, a partir dos meus afetos musicais e gerou em mim afetos novos, musicais ou não, como o da sensação da voz que falha de emoção em determinado momento, ou *Êêê!!!* do meu afilhado antes dos aplausos, no fim de uma canção.



FIGURA 20: Fotos do Show D Flor em Flor – Foto:Kherian Gracher

A performance *Me toque, por favor*

O processo de escrita é um pouco solitário. Na hora de passar para o papel as ideias que permearam todo o período de pesquisa deste trabalho me vi numa cidade nova, pensando sobre a importância de alguns encontros no meu caminho, buscando nos livros justificativas para o que eu queria dizer. Senti falta de fazer parte de um grupo de criação artística. Falta da convivência cotidiana que transforma em arte as inquietações

e pensamentos que me povoam. Resolvi montar então uma performance, espelho do que se passava comigo, para ser apresentada na abertura de um evento sobre Performance na Faculdade de Letras, FALE-UFMG, no fim de 2011. No meio da bagunça da escrita olhei para o lado e vi vários livros espalhados por cima do meu tapete vermelho. Eram livros de Música, Teatro, Sociologia, Comunicação, Psicologia, abertos, marcados com pedaços de papel, livros que representavam meus *partners* e com os quais eu resolvi estar na performance.

A ideia de chamar o trabalho de *Todos eles em mim* ou *Marcas deles em mim* já estava clara na minha cabeça. Resolvi me vestir com uma roupa muito íntima e pessoal, a minha camisola branca que usei na noite do meu casamento, e marcá-la – durante a performance – com mãos sujas de tinta que variavam de um bege claro, quase branco, a um marrom muito escuro.

As cores diferentes que iam surgindo da mistura do bege e do marrom representavam as “cores” diferentes das pessoas que me afetaram nesse percurso. Pessoas de diversas culturas, que deixaram marcas profundas em mim, que me afetaram das mais diversas maneiras. Junto à ação de me marcar, eu cantava as canções que recolhi nesse período. Canções que aprendi com Mamur Ba, com Albert Hera, com minha avó, com tio João, com os amigos do *De flor em flor*.



Figura 21: Me toque, por favor. – Imagens cedidas pela organização do Congresso FALE 2011

Escolhi a repetição de estruturas melódicas e uma forma que explorava timbres próximos do universo do congado como elementos musicais para serem trabalhados durante a performance. Pouco a pouco, comecei a tentar tocar os outros e a me deixar sair do círculo vermelho. No meio das canções, de vez em quando, falava umas frases em italiano com a mesma intensidade com que o canto aparecia. Um elemento de

estranhamento para as pessoas que observavam e um vestígio das diferentes vozes presentes em mim.



Figura 22: Me toque, por favor. – Imagens cedidas pela organização do Congresso FALE 2011

Durante o trabalho se ouvia bem baixinho um registro de encontro que tive com Albert Hera. Eram improvisações feitas na oficina de *Circle Songs* e conselhos. Albert recomendava que as pessoas cantassem inteiras, que se utilizassem do canto para se aproximar dos outros, que experimentassem essa forma de comunhão. Escutava as palavras de Albert e me colocava ali à mostra, lembrava de William me dizendo para me conectar com o que era o meu lugar precioso relacionado à música e deixava sair da boca um pedido de afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Sobre os *afetos musicais* na formação do ator

Um dia desses estava dirigindo entre uma cidade histórica e outra de Minas Gerais e me dei conta da quantidade de gente que existe nesse mundo. Estou acostumada a “dormir” durante as viagens e, de uma certa forma, a trajetória entre o meu ponto de partida e o ponto de chegada sempre estavam marcadas por momentos de sono profundo (seja dormindo literalmente ou mergulhada nos pensamentos que envolviam os lugares de partida e de chegada). Nesse dia, indo de São João para Ouro Preto e de Ouro Preto para Belo Horizonte, me vi pensando em como seriam as histórias daquelas pessoas espalhadas pelo caminho. Pensei no que elas estavam fazendo. Para onde iam? O que observavam ali sentadas na porta da farmácia. Olhei pra elas e senti uma coisa muito estranha: ao mesmo tempo em que um deslumbramento com todas essas outras vidas tomava conta de mim, a consciência do meu tamanho, tão pequeno nesse mundo, me colocava novamente em conflito. Para que serve escrever uma tese? Quantas pessoas o meu trabalho e as minhas ações podem atingir? Que importância será que as coisas que são tão importantes para mim teriam para os outros?

Intuo que das coisas que eu tenho feito ultimamente, talvez, seja o meu trabalho como professora o que me possibilite atingir um número maior de pessoas. Mesmo que essas pessoas representem uma micro fração da população mundial, sei que de alguma forma um olhar durante uma aula, uma orientação no corredor e um conselho num momento de dúvida alteram e – em momentos de especiais – afetam suas vidas em alguma proporção. Resolvi, então, olhar para mim mesma, observar os meus processos de criação e tentar entender um pouco mais dessas pessoas que se aproximam, que são meus indivíduos especiais, mestres e alunos que chegam com os olhos brilhando, com

uma bagagem particular e com todo um universo de experiências que me afetam, me transformam como pessoa, artista e professora.

Nesse caminho encontrei nas palavras de SANTOS (2010) suporte para falar de uma ciência feita a partir dos conhecimentos da vida. Em JUNG (1971) encontrei parâmetros para explicar os encontros preciosos dos meus dias, e no conceito de afeto proposto por ele, um pilar para sustentar a valorização das experiências cotidianas que nos alteram a forma de perceber o mundo.

Escolhi os afetos musicais como uma possibilidade de olhar sobre a formação do ator por ter vivido experiências relacionadas à música que se fizeram presentes em criações nas áreas onde me coloco: seja na construção de aulas, na criação de um show ou no trabalho como atriz. Por um desejo assumidamente particular, lancei o olhar sobre a relação entre teatro e música e nesse caminho encontrei, principalmente, nas palavras de Stanislávski e Grotowski suporte para falar da importância da música para a formação do ator. Neste caminho passei e passei por outros lugares que, mesmo sem ganhar espaço teórico dentro deste trabalho, reverberaram como um subtexto para construção do que foi dito. O fato de cantar uma moda de viola ou um canto do congado enquanto preparava uma sequência de biomecânica com o professor Alexey Levinski, ou a sensação de abrir o seminário na Itália cantando *Modinha*, de Tom Jobim, são tão importantes para mim como os conceitos que apareceram aqui.

Falo de teatro sim. Mas, mais do que isso, me proponho a falar de pessoas que fazem teatro, das pessoas que passam e passaram por mim. E dos vestígios que eles deixaram impregnados no meu corpo, na minha voz, na minha memória. Fragmentos de todos eles em mim. Marcas deles em mim.

Ganhei da minha mãe uma festa linda e um tapete redondo vermelho no meu aniversário de 25 anos. Mais do que um presente o tapete era um *primeiro presente* para que eu colocasse no lugar onde eu quisesse viver. Minha mãe, silenciosamente, aceitava minhas escolhas e se alegrava com a chegada de quem hoje é meu companheiro e amado marido. Mamãe se foi. E eu, adicionando cada vez mais significados a esse amontoado de retalhos, carrego meu círculo vermelho de afetos por aí.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. Fragmentos. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico. Rio de Janeiro. Editora UERJ, 2010.
- BARBA, Eugênio. A terra de cinzas e diamantes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BONFITTO, Matteo. O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, ECLEA. O tempo vivo da memória. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CARPEAUX, Otto Maria. O livro de ouro da história da música. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Antologia do folclore brasileiro, volume 2. São Paulo: Global, 2003.
- CEVASCO, Maria Elis (org.). Dez lições sobre estudos culturais. São Paulo: Boitempo Editorial. 2008.
- CHASIN, Ibaney. O canto dos afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- EAGLETON, Terry. Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.
- GRINBERG, Luiz Paulo. Jung: o homem criativo. São Paulo: FTD, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GROTOWSKI, Jerzy. FLASZEN, Ludwik. O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2010
- GUINSBUG, J. Stanislavski, Meierhold & Cia. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro. 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- JOHNSON, Allan G. Dicionário de Sociologia: Guia Prático da Linguagem Sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1997.
- JUNG, C. G. A Natureza da Psique. Petrópolis: Vozes, 1971.

- JUNG, C. G. O homem e os seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- JUNG, C. G. Psicologia do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1987.
- JUNG, C. G. Tipos psicológicos. Petrópolis: Vozes, 1971.
- LARAIA, Roque de Barros. Cultura, um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001
- LEJUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARCONDES, Danilo. Textos básicos de filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2007.
- MEDAGLIA, Julio. Música, maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.
- MEIRELES, Cecília. Escolha seu sonho. Rio de Janeiro: recond, 2002.
- MOTA, Juliana. Para aprender a observar: Em busca de uma atuação polifônica. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2007.
- MOURA, Paulo Cezar Prazeres. Amorçambique. Rio de Janeiro: EDUCAM/CEAA. 1995.
- PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva. 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto: Letra e Imagem. 2006
- PICON-VALLIN, Béatrice. A cena em ensaios. São Paulo: Perspectiva. 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. História concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- RAMOS, Alcida Rita. Sociedades Indígenas. São Paulo: Editora Ática: 1995.
- ROUBINE, Jeas-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SAHLINS, Marshall David. História e cultura: apologias a Tucídides. Trad. de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SEINCMAN, Eduardo. Do tempo musical. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências. São Paulo: Cortez, 2010.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Brasília: Editora Alhambra Ltda. 1981.

SQUEFF, Enio. Wisnik, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 16 ed., 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 21 ed., 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: Temas e Questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

TUGNY e QUEIROZ, Rosangela Pereira e Ruben Caixeta (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WORTMANN, Maria Lucia Castagna / SANTOS, Luís Henrique Sacchi / Ripoll, Daniela / SOUZA, Nádia Geisa Silveira / KINDEL, Eunice Aita Isaia. (org.). *A produção cultural do corpo, da natureza, da ciência e da tecnologia: instância e práticas contemporâneas*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

ANEXOS

Anexo 1 – Entrevista com Viliam Docolomansky diretor do grupo Farm in the Cave, Praga, República Tcheca.

Você chamaria seu trabalho de Teatro Musical?

Existe uma grande diferença entre esse tipo de teatro e o “teatro musical”. O teatro musical clássico americano é essa combinação entre música, dança e drama. A plateia pode ver perfeitamente: agora é a parte que é para ser dançada, agora é um diálogo dramático e agora uma música. Esse tipo de teatro, como eu faço, é diferente porque não é uma combinação. É uma busca da descoberta de uma linguagem teatral dentro da música. Esse tipo de teatro percebe movimento como música materializada e música é movimento materializado. É uma unidade orgânica, um não pode existir sem o outro. Isso era a intenção do Meierhold. Pelo que sabemos, a articulação proposta por ele em suas direções eram tão rítmicas que parecia que as pessoas dentro dessa *mise en scene* estavam dançando. Essa unidade entre voz e movimento é uma herança do teatro oriental. Grotowisk, Odin Theatre pegaram isso da Ásia, do teatro oriental.

Você fala “esse tipo de teatro” todo tempo, mas você consegue nomeá-lo?

Isso é muito difícil porque normalmente os nomes são muito imprecisos como teatro físico, teatro musical. Na Alemanha eles chamam meus atores de dançarinos-cantores e tudo isso é muito impreciso.

Existe algum termo que, na sua opinião, defina esse lugar?

Eu teria que pensar sobre isso, mas eu ainda não encontrei um nome que eu considerasse certo.

Toda a bibliografia que vai tratar dessa relação entre música e teatro traz o ritmo como grande estrela de conexão. Você acredita em outros elementos da música que devam ser trabalhados no treinamento do ator?

É claro. Você pode perceber durante a oficina. Quando a gente trabalhava o movimento, eu falava sobre a cor do movimento, como falo da cor da voz ou timbre. Falo em ressonância entre dois corpos num fluxo, o mesmo como a ressonância entre dois sons, entre duas vozes. Eu estou percebendo movimento como som desde o começo. Você pode perceber que eu estou falando de articulação, sobre a dinâmica do movimento.

Eu percebo, na prática, que além do ritmo outras qualidades da música estavam presentes. Minha indagação aparece na tentativa de fazer um afastamento de uma impressão que é individual e caminhar para uma questão coletiva.

Para mim, perceber a teatralidade da música e a música na teatralidade não é um objetivo artístico, é algo natural. Eu estudei piano e tive uma ótima professora que me dava aula desde os 06 até os 17. Ela me ensinava a perceber a polifonia de três vozes diferentes de uma obra do Bach, como fazer um piano tão grande ser silencioso e ao mesmo tempo produzir a nota. Nesse momento se você não tem o corpo inteiro atento pode acontecer de você empurrar a tecla e ela não fazer o som. Ela envolvia o corpo inteiro enquanto me ensinava. E ensinava também como envolver o meu corpo inteiro quando eu estava tocando Chopin ou algum outro compositor. Mais ou menos por aí estão as minhas origens pessoais. Eu desenvolvo minha pesquisa e minha metodologia por um caminho, meu conselho para você é: volte a sua origem, volte para onde está sua paixão pela música dentro de você. Qual é a sua percepção da música? Que música faz você ter uma experiência poderosa dentro do seu corpo? Tente encontrar um caminho de como transmitir isso para os seus alunos. O mais difícil é uma pessoa transmitir seus

sentimentos para o outro. Mas esse é todo o meu trabalho. A música é uma arte que funciona imediatamente, bem aqui e agora. Você não precisa entender os significados e você está entendendo a mensagem imediatamente.

Todos seus atores possuem uma relação mais estreita com a música, em especial com a música em sua formação teatral?

Não é absolutamente fundamental, eu também trabalho com pessoas que no começo também têm muita dificuldade de serem afinadas, eu acredito que é só um bloqueio. Para mim o mais importante é a personalidade, mas é claro que tem que ter alguma disponibilidade para perceber e sentir a música. Trabalhei com uma cantora cigana e ela tinha um jeito muito emocional de abrir a voz. Todas as músicas dela faziam relação com a sua mãe e ela trabalhava esse assunto com todo mundo durante a oficina. Todos choravam ou gritavam, essa era a maneira como ela conseguia abrir alguns canais e superar algumas limitações. Ela nunca estudou voz e tem uma voz de contralto muito profunda e uma vibração muito forte naturalmente. Ela estudou violoncelo e costumava contar que quando fez as provas finais do conservatório o professor gritava “aqui está escrito que você precisa tocar piano, aqui está escrito que você precisa tocar forte e você está fazendo ao contrário! Por quê?” Mas ela sentia ao contrário. Sua família toda é cigana e essa é a herança que ela tem para sentir a música. Quando eles se juntavam no seu terreiro, eles tocavam tanto o violino que ele “chorava”. Essa era a fonte principal da sua inspiração. A atriz tinha uma relação muito complicada com sua mãe - e tem até hoje -. Essa é a segunda fonte de inspiração muito forte. A mãe nunca havia demonstrado o quanto a amava. Ela sempre se sentia oprimida e apanhou bastante. Ela tinha uma revolta pessoal, emigrou da República Tcheca durante o comunismo e não podia voltar porque para esse regime comunista ela era uma dissidente. Um dia a mãe

mandou uma carta: “Três meses atrás o seu pai morreu”. E ela se sentiu despedaçada. O pai era um grande contra-baixista, um famoso cigano contra-baixista. Quando era nova, seu pai lhe dizia que a música era o único tesouro que ela teria na vida. Assim que recebeu a carta, ela foi para a casa dos vizinhos, porque eles tinham um piano. Começou a cantar e tocar músicas ciganas muito antigas e chorava.

Anexo 2 – Entrevista com Rubner Abreu professor da área de Música na Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte, Brasil.

Após uma constatação minha e de alguns dos meus amigos, de que a maioria dos alunos que chegavam em busca de um trabalho formalizado em educação musical, percebemos que todos traziam uma experiência prática, oral. Tocando música popular, tocando rock... Toda uma aprendizagem que se deu por uma transmissão oral. Essa prática é comum nos vários gêneros de música brasileira. Isso é comum no rock, na MPB, na Bossa Nova, no Samba, na música mais ligada às raízes como a música Nordestina. De uma maneira geral, a gente pode dizer que existe uma cultura da transmissão oral. Então, a minha preocupação quando eu comecei a trabalhar com educação musical, no início dos anos oitenta, foi fazer um casamento com essa tradição oral. Naquela época, quando eu estava iniciando, essa coisa era assim: me incomodava a fratura que havia entre o trabalho de educação formal e a rua. Eu falava o seguinte: as pessoas ensinam a gramática do francês e na rua as pessoas falam português. Essa era a frase que eu gostava de falar. Na sala de aula ensina-se a gramática do francês e na rua fala-se português. Ou seja, a estrutura da gramática francesa tinha a ver com toda a base da educação musical, os conceitos... Era tudo francês. Eu sentia esse universo meio esquizofrênico, digamos assim, eu acho que a palavra esquizofrênico vem de ruptura, fratura e eu sentia essa fratura, esse abismo. A questão era construir uma ponte para você passar de um lado para o outro. Com o passar dos anos eu fui construindo essa ponte lá na Fundação e fui tendo o auxílio dos meus colegas. Eu estava com esse negócio na cabeça e fui investigando e tentando fazer essa comunicação entre as duas coisas.

Tentando construir correspondentes entre essa gramática francesa e a música que os alunos traziam?

Não. O princípio foi quando, estudando o material do Villa Lobos e do Kodály, que são compositores da mesma geração e que inclusive, esse meu interesse surgiu por causa de um livro que é sobre a experiência de estudo de etnomusicologia em Mario de Andrade e Béla Bartók.

Que interessante, acabei de pegar as Missões Folclóricas do Mario para estudar como referencial de sonoridades brasileiras.

Bom! Vou te contar como as “missões” entraram nessa metodologia. Tudo isso que estou te falando serve de preâmbulo para o nosso trabalho prático, pois o que estou falando está diretamente ligado ao que você quer pesquisar e com o texto que você me escreveu⁸². O Bartók e o Kodály foram pesquisadores musicais. Béla Bartók foi um

⁸² Segue o texto que foi encaminhado ao professor Rubner como preâmbulo para a entrevista: “Moro num país tropical e extremamente musical. Com certeza musical de uma forma diversa daquela como a dos alemães que vi – em 2000 – cantarem, à primeira vista músicas cujas partituras tinham acabado de ser distribuídas em plena praça pública no centro de Munique. Jovens, adultos, pobres, ricos - ousa dizer que toda aquela massa de gente - havia familiaridade com aquele tipo de escrita musical e faziam música ali. Moro num país musical que, talvez pela tradição oral presente em nossas raízes e bases culturais, faz música de ouvido, coletivamente, no meio do terreiro em volta de uma mesa com angu, frango e quiabo, cheia de gente, que toma cachaça batuca nos pandeiros, surdos e tantans. Gente que faz chorar o cavaquinho e soar o violão de seis e sete cordas. Gente que faz coro e reveza no papel de vocalista principal. Gente que fez e ainda faz música coletiva, na beira do rio, lavando roupa, nas quadras de samba, no meio do canavial, debaixo de sol forte. O mesmo sol que antes queimava a pele daqueles que vestiam suas crenças, músicas e deuses - vindos do outro lado do oceano - com modelos que combinavam um pouco mais com os cortes e cores daqueles que “eram seus donos”. Moro num país musical que faz músicas tão diferentes, com sons tão distintos e estilos próprios que se embaralham no movimento natural de influência de uma parte sobre outra, que acaba por se gerar, de tempos em tempos, outras novas músicas populares brasileiras. O meu propósito aqui é pensar um pouco sobre a presença e influência dessa música oral/corpórea feita no Brasil (de forma alguma livre de influências de sonoridades de outras partes do mundo) no trabalho do ator para a construção daquilo que vem a ser o grande foco da pesquisa que aqui proponho: TEATRO MUSICAL. Veja que não chamo de O Teatro Musical e sim, apenas, Teatro Musical por já intuir que em universos tão ricos como o Teatral e o Musical, tornar-se-ia um ato de arrogância enorme pensar em uma só forma de definir, fazer e refletir sobre essa área fascinante presente na construção espetáculo. Vamos andar por caminhos circulares uma vez que, hoje, percebo o grande signo da cobra que come a si própria como um retrato do caminho que venho percorrendo nos últimos tempos: busco nos livros, nos grandes pesquisadores, nas referências teatrais motivos que me façam refletir sobre esse eterno universo de interinfluência entre música e cena presente no espetáculo. Ao mesmo tempo olho para minha própria história familiar e percebo que várias das ideias presentes no material teórico que percorro, já estão entranhadas em mim desde antes de antes de colocar os pés no chão. Desde quando – dentro da barriga da minha mãe – participava dos festejos do congado e sentia a força daquele encontro de ritmos e timbres presentes ali. O caminho também pode ser considerado circular por percorrer lugares-limite, linhas tênues entre música e teatro, que por várias vezes nos levarão à reflexão de questões que atravessam o lugar do popular, da música e do teatro, já não cabendo serem definidas nem como uma nem como outro. Um lugar entre que suporta tudo aquilo que chamamos TEATRO MUSICAL.”

compositor etnográfico, na Hungria, onde trabalhou junto com um educador chamado Kodály - que desenvolveu uma pesquisa parecida com a do Vila Lobos -. O Mario de Andrade traz toda uma questão da brasilidade e o Bartók faz uma coisa similar lá na Hungria. Eu, já estava refletindo sobre isso e falei assim: quero ver como os húngaros introduziram as pesquisas étnicas no processo de educação musical. Questionava isso porque no Brasil isso não foi introduzido. O Vila Lobos fez um material básico, meio caótico, meio sem uma ordem, enquanto na Hungria existiu um engajamento entre pedagogos compositores e compositores nesse processo. Aqui não, o Vila Lobos ficou sozinho, figura autocrática que era. Com isso não se criou um método, não se fez essa conexão. No entanto os húngaros tentaram fazer um diálogo entre tradição popular e o erudito. Mas não abordavam o aspecto da oralidade, lá o ensino formal é via escrita. Porque eles são de uma tradição europeia. Eles fizeram um outro roteiro: a partitura está desde o começo assim como as canções de tradição popular da Hungria.

Como material de estudo?

Sim, como material estudo, como material de base. E eu concluí que era esse o caminho: eles criaram um roteiro a partir da música deles, nós temos que criar um roteiro a partir da nossa. Aí eu comecei a pegar os elementos da música brasileira e estudei o material de uma das missões folclóricas do Mario de Andrade que foi a que o Camargo Guarniere fez em 1938, era a Salvador-Bahia, onde ele compilou canções do canto de Candomblé. São aproximadamente 150 pontos de candomblé. Ao começar a estudar esse material eu comecei a ficar deslumbrado e percebi que na Música Brasileira – e eu estava analisando muita música popular, muito samba, bossa nova, música pós bossa nova, da época dos anos 60, Caetano, Edu Lobo, Caíme – há uma variação enorme tanto de padrões melódicos quanto rítmicos. Eu vi uma mistura de escalas que

era uma coisa completamente diferente do processo europeu. O processo europeu de ensino é baseado em duas escalas, um modo maior e um modo menor. Nós aqui tínhamos uma mistura, a partir das nossas matrizes africanas, com coisas antigas da Idade Média europeia, que estão presentes no nordeste, que resultou em uma salada geral, e eu disse: isso é igual ao meu povo. Na minha família atual temos descendentes de alemães, japoneses, índios, portugueses e desconho que também mouros. Isso é reflexo dessa sociedade multicultural, que deu origem à uma coisa nova, esse povo tão bonito. A partir da percepção das variações melódicas e rítmicas dentro da música brasileira resolvi estabelecer um roteiro onde o processo europeu enfaticamente baseado nos modos maior e menor foi eliminado.

E o que você colocou no lugar?

Nós colocamos no lugar uma coisa utilizada em todo mundo e que mais tem a ver com o pentatonismo, escala muito utilizada na música africana – é a escala de base – porém na África ela se mistura um pouco com outros padrões. A África foi a referência primeira para o meu trabalho. Fiz um roteiro sequencial que – curiosamente – coincide com uma teoria chinesa, no entanto eu o fiz inteiramente baseado na música brasileira. Percebi depois que existiam elos, pois primeiro fui fazendo relações entre a escala pentatônica e a diatônica e, depois, entre os modos maior e menor. Chega-se no modelo europeu no terceiro ano. Os primeiros quatro semestres em nada coincidem com o modelo europeu de musicalização, são inteiramente calcados na música brasileira. O que acontece é que a música brasileira também tem influência européia, e daí surgem também modelos de trabalhos e exercícios que apresentam características européias. Além desse roteiro tem uma outra questão que está diretamente ligada à questão da oralidade. Bom, os húngaros não trabalharam com a questão da transmissão oral porque eles não têm essa referência

africana. Já em nós a transmissão da música popular carrega esse traço de oralidade muito forte. Eu desenvolvi uma metodologia que por um lado utiliza a escritura tipicamente francesa com a tradição oral, que vem mais diretamente da nossa referência africana.

Você parte então do estudo sobre o candomblé?

Não. Parto de tudo que já ouvi, tudo que eu me defrontei no processo de escuta. Eu posso te contar uma história: o samba tem determinadas características, no samba está presente uma rítmica claramente presente em danças africanas, tem elementos europeus, tem a síncope espanhola, tem um processo de deslocamento africano – que na época do Mario de Andrade não se sabia exatamente a origem desse processo e hoje já se sabe mais – foi gente na África pesquisar... Mas o samba tem variações, tem o samba da Bahia, o samba do Rio de Janeiro, tem o samba rural paulista. Eu comecei a me defrontar com ideias etnográficas, e isso tem muito a ver com certas características da MPB, por exemplo, uma vertente que trabalha com escalas nordestinas, como Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, o pessoal da Tropicália e mais alguns músicos, como o próprio Jobim que em Chovendo na Roseira mistura escalas. Na música brasileira você vai ver que tem uma frase em uma escala e outra frase em outra escala, o que é um pouco estranho pra um europeu. Digamos que a nossa comida básica é um guisado. Você põe tudo ali na panela e eles não. Fazem uma comida separada da outra. Isso criou o desenvolvimento metodológico a partir de um diálogo da tradição oral com a tradição escrita. Isso me fez repensar numa questão: a importância do trabalho da memória como base para o desenvolvimento dos dois aspectos. A questão da oralidade traz de volta a questão da memória. E por um outro lado uma reflexão sobre o trabalho com a escrita e o papel essencial da mesma na formação musical. O disparo foi dado em

mim por uma série de fatores, mas existiu um momento crucial: eu me defronto com uma história familiar, minha mãe reorganizando um grupo de congado da minha cidade natal, Abre-Campo. Eu fui pra casa dela no dia em que o grupo voltou a funcionar, depois de 15 ou 20 anos parado, ela reativou o grupo, conseguiu vestuário, instrumentos. Eles foram dançar na porta da minha casa e um grupo menor entrou. Era uma sala mais ou menos desse tamanho, oito pessoas entraram lá em casa e começaram a dançar. Dançaram mais ou menos por uns quarenta minutos. Aquele negócio entrando dentro da minha casa entrou dentro da minha alma. Isso foi em um sábado. Ali dentro eu tive um *insight* – a música estava ligada à dança na tradição folclórica, na tradição de raiz brasileira.

Será que é só brasileira?

Não. O ritmo está ligado a dois aspectos básicos: a origem do ritmo está ligada à fala e ao movimento do corpo, a dança. A motricidade da música vem da dança. Digamos que o canto nasce da fala e o ritmo nasce da dança. E tudo nasce do corpo. Daí vem uma consciência de que a matriz do processo educacional é o corpo. Daí, toda a preocupação em dançar e cantar.

O desenho melódico está registrado num lugar do seu cérebro. A letra está num outro lugar e eles se comunicam. O nome da nota está em outro lugar completamente diferente. O que é que você tem que fazer? Conectar. Sabe qual é a etimologia da palavra inteligência? Interligar. Ler entre. Tudo que eu venho fazendo tem a ver com equilibrar dois processos diferentes de aprendizagem musical: um é o processo europeu, que pra nós brasileiros é o processo tipicamente francês. O modelo do conservatório de Paris foi usado nos nossos conservatórios. Modelo de aprendizagem formal via escrita. O outro modelo tem origem não europeia, de culturas orais, fortemente marcadas no

Brasil pela cultura negra no universo urbano. A cultura indígena não tem um vínculo com o universo urbano. A influência é mais diluída. O papel do negro e da transmissão das canções é muito claro, o papel do candomblé, da formação da MPB em torno do centro urbano, particularmente o Rio de Janeiro, o choro, o samba no séc. XIX. A música sempre envolve um processo fortemente simbólico relacionada ao papel da linguagem falada, ao canto. Na música ritual, nas canções, nos cantos de candomblé, nos cantos de trabalho, nas canções populares urbanas, tem todo um processo de consolidação da canção popular urbana que ocorre ao longo do século XIX e fica já evidente no séc XX, já apresentando uma identidade. Existe oralidade nessas práticas musicais, tanto vocais quanto práticas instrumentais, e práticas ligadas a processos rituais, como o candomblé, congado e o candombe, onde se unem certas tradições africanas com uso de tambores e uma fusão desses elementos. Quando no candomblé mantém-se a língua africana ele (o canto) fica muito mais impregnado de elementos africanos, quando se canta em português vemos que o canto fica impregnado de influência europeia. Isso mostra o vínculo entre a língua e os modelos melódicos, rítmicos e harmônicos utilizados nesse processo de miscigenação.

Você está falando então de uma relação entre a língua e a cultura musical que aquela língua representa?

Isso. Quando se canta em iorubá a melodia é muito mais africana, quando se canta em português tendemos a caminhar para padrões melódicos característicos da cultura europeia. Instintivamente. O candomblé de caboclo, por exemplo, que é cantado em português apresenta padrões próximos ao mundo ocidental. Uma transformação da língua sobre a música, porque não se tem a presença do significado.

Talvez então, para se trabalhar a musicalidade dos atores, criar músicas com línguas desconhecidas seja mais interessante do que trabalhar com a língua nativa?

Sim. Por exemplo, existe uma música na língua e existe uma expressão musical associada à língua que você entende mesmo sem saber o que está sendo dito. Como escutar um lied em alemão ou francês sem saber a língua. Fica evidente a força expressiva do canto dialogando com a palavra, com o significado da palavra, mesmo que eu o desconheça. Entre o canto e a fala vamos ter uma série de matizes: tem o canto falado, a fala cantada, tem uma série de elementos melódicos e musicais. Existe um conjunto de práticas e procedimentos musicais que ajudam a assimilação, organização e fixação dos elementos via transmissão oral. Ao contrário da cultura indiana, por exemplo, que possui uma codificação muito clara transmitida via oral, o Brasil não possui processo codificado formalizado para esse tipo de transmissão. Quais são os mecanismos utilizados então?

A repetição?

Pela repetição, pela significação que o processo simbólico adquire. Basta ver uma roda de samba no subúrbio, sambistas autênticos, aquele é um momento muito forte para eles. Música é sempre comunhão.

Lembra daquele texto que eu te mandei? Minha sensação é a de que fazemos música coletiva, e não música individual.

Isso mesmo. As rodas, a roda de capoeira, a roda de samba, a ciranda, a prática musical em geral envolve uma prática coletiva que tem a ver com o que você quer pesquisar. Neste contexto a memória, veja, preciso de repetição, eu preciso de certos

procedimentos porque a memória, quando é empregada ao canto temos o texto como suporte da música. Mas, e quando é instrumental?

Acredito que o movimento corporal é o suporte da música instrumental. A sensação corporal de se produzir determinado som.

E se pensarmos nessa música ligada diretamente ao instrumento: o próprio tipo de instrumento gera um tipo de memória, em todos eles teremos um processo tátil e espacial. Basta você perceber como se aprende a tocar violão de ouvido. A memória espacial é importante nesse processo. O cara vê onde se faz a nota no instrumento sente como se faz pelo processo tátil. Se o cara vai aprender uma flauta, por exemplo, a sensação tátil é mais importante que a sensação de espaço. Essa última fica diluída no tato. Você não está olhando, você está construindo uma imagem espacial virtual. No violão podemos pensar o contrário: constrói a sensação tátil a partir do espacial. E a memória auditiva é o “X” da questão. O que caracteriza um músico que lida basicamente com o processo oral de uma outra pessoa comum? A memória auditiva. Por exemplo, um sambista que nem sabe tocar, Eltom Medeiros, que toca caixinha de fósforos. Ele faz sambas lindos, constrói melodias e tem uma memória auditiva privilegiada em relação a outras pessoas. A coisa nasce a partir do simbólico. O que o samba é para ele, o que representa e isso é a mobilização maior para ele compor, ou seja, a ideia do se expressar e o simbolismo que essa expressão tem é que orienta a prática. Tudo começa de uma coisa extremamente subjetiva. Essas memórias, tátil, espacial, auditiva. Isso acontece também em práticas altamente codificadas. No caso do jazz, existe aí um processo duplo: o da leitura e o da oralidade. Na MPB, no choro, por exemplo, você encontra muitos músicos que sabem ler, que entendem o que estão fazendo, que entendem o processo harmônico e ao mesmo tempo não lidam com a

partitura. Eles aprendem a música e logo largam a partitura, a partir daí o processo vai ficar vinculado à memória, tátil, visual, espacial.

Talvez o meu ponto de início de trabalho seja tentar criar essa sensação espacial e temporal com a voz.

Eu acho importante te colocar duas coisas. A ideia de formação musical como eu penso tem o corpo como ferramenta principal. O corpo está ligado a dois elementos musicais, os dois elementos musicais básicos, primeiros, que são a melodia e o ritmo. Em muitas culturas que têm a transmissão oral como princípio a dança ocupa um lugar muito próximo da música. E ambas nascem do corpo. Melodia ligada ao canto e o ritmo ligado à dança, ao corporal. O ritmo tem uma dupla origem, musicalmente falando. O movimento do corpo – o ritmo como uma sensação corporal – e um outro aspecto, o ritmo também tem origem na fala, na língua. Você pode se perguntar: o que vem primeiro: o ritmo da língua ou o significado das palavras. Provavelmente seria o ritmo, ou seja, a tentativa de expressão, a expressão mais imprecisa, mais vaga... basta observar o bebê. A memória é uma questão crucial no processo musical, mas como ela se estabelece? Porque algo se torna importante? E porque as pessoas transmitem essas coisas importantes para outros? Aí que entra o processo simbólico de formação dos valores e dos elementos constitutivos de uma cultura, dos elementos musicais por exemplo, constitutivos de uma cultura musical. Você precisa falar sobre esses diversos tipos de memória.

É importante salientar que descrevo e falo sobre uma pequena parte do trabalho deste grande professor de música. As práticas de Rubner podem desencadear ainda uma série de outras pesquisas e se apresentam como um rico material de investigação para a reflexão das técnicas de musicalização dentro da formação do ator.

Anexo 3 – Vestígios da disciplina O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si



Foto: Arquivo pessoal

Disciplina: O trabalho com os ressonadores e o mergulho do ator sobre si

Local: Universidade Federal de São João del-Rei

Data: Julho de 2011

Relato: Alunos da disciplina

CURSO: TEATRO
Turno: NOTURNO

INFORMAÇÕES BÁSICAS				
Currículo 2009	Unidade curricular PA: Voz em Cena: Os Ressonadores Humanos e o Mergulho do Ator sobre si			Departamento DELAC
Período 5º	Carga Horária			Ano/Semestre 2011/1
	Teórica 20	Prática 52	Total 72	
Tipo Optativa	Habilitação / Modalidade Teatro / Bacharelado e Licenciatura		Pré-requisito Não tem	Co-requisito Não tem

EMENTA
<p>Conscientização das possibilidades e treinamento da voz: projeção, ressonância, modulação, elasticidade, agilidade, ritmo. Adequação da voz ao espaço cênico. Exercícios psico-vocais. Aulas práticas e teóricas proporcionando a reflexão dos conteúdos expostos, estabelecendo o engajamento do estudante de teatro com a pesquisa de movimento vocal para o desenvolvimento do seu trabalho. Exercícios cênicos que aprofundem a pesquisa sobre a voz.</p>
OBJETIVOS
<p>Objetivo Geral Ressaltar a importância do Treinamento Técnico do ator no processo de descoberta de possibilidades expressivas que extrapolam a expressão corporal e vocal cotidiana.</p> <p>Objetivos Específicos</p> <ul style="list-style-type: none"> _ Construir vozes: a técnica e a expressão vocais a favor da voz do personagem. _ A respiração e a voz cênica. _ A consolidação do roteiro de aquecimento vocal/corporal. _ A relação corpo e voz no teatro. _ O estado de entrega para o jogo vocal. _ Como e porque constituir um ritual pré-cênico corporal/vocal. Questões sobre a oralidade teatral. _ A partitura da voz falada (palavras de valor, ênfases pausas) e outros recursos, como subsídios para a construção da fala cênica.
CONTEÚDO PROGRAMÁTICO
<ul style="list-style-type: none"> _ Identificação dos princípios fundamentais para o treinamento vocal e criação de um treinamento vocal/corporal coletivo _ Criação de um treinamento vocal/corporal individual focado em um tipo específico de atuação. _ A criação da partitura vocal _ A partitura prosódica: partitura intencional, partitura rítmica, partitura tímbrica, partitura textual, partitura dinâmica e entonação.

<p>_ Análise e construção de cenas focadas na exploração tímbrica dos alunos.</p>
<p style="text-align: center;">CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO</p>
<p>Os alunos serão avaliados de acordo com os seguintes critérios:</p> <p>_ Apresentação de seminários: fidelidade ao tema sugerido, aprofundamento e envolvimento.</p> <p>_ Apresentação de cenas: respeito aos prazos, nível de elaboração vocal/corporal exigido pela cena, relação com os outros elementos cênicos (figurino, cenário, espaço cênico, etc).</p> <p>_ Capacidade de desenvolver e apresentar trabalhos teórico/práticos individualmente e coletivamente.</p>
<p style="text-align: center;">BIBLIOGRAFIA BÁSICA</p>
<p>ASLAN, Odete. O Ator no século XX. São Paulo: Perspectiva, 2003.</p> <p>BARBA, Eugenio e N. Savarese (Orgs.). A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo. Hucitec/ UNICAMP, 1996.</p> <p>BEAUTTENMULLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.</p> <p>GAYOTTO, Lucia Helena. Voz: partitura da ação. 2.ed. São Paulo: Summus, 2002. 132 p. CTAN.</p> <p>GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.</p> <p>MELLO, Luis Otávio S. Burnier Pessoa de. A arte de ator: da técnica à representação. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, 1994.</p> <p>WERBECK-SVARDSTROM, Valborg. A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto. São Paulo: Antroposófica, 2001.</p>
<p style="text-align: center;">BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR</p>
<p>BAGNO, Marcos. A língua de Eulália. São Paulo: Contexto, 2001.</p> <p>BARDI, Patrícia. Physical voice in the Moving Body. SNDDO: Amsterdã, 1995.</p> <p>BEAUTTENMULLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. Expressão vocal e expressão corporal. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.</p> <p>BEAUTTENMÜLLER, Maria da Glória. O Despertar da Comunicação Vocal. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.</p> <p>BERTHERAT, Thérèse. O corpo tem suas razões. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.</p> <p>BOLESLAVSKI, Richard. A arte do ator. São Paulo: Perspectiva, 1987.</p> <p>BOONE, Daniel R. Sua voz está traindo você? Como encontrar e usar sua voz natural. Porto Alegre: Artes Medicas, 1996.</p> <p>CHENG, Stephen Chun-Tao. O Tao da voz. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.</p> <p>COSTA, Henrique Olival. Voz cantada. São Paulo: Lovise, 1998.</p> <p>DINVILLE, Claire. A técnica da voz Cantada. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.</p> <p>FERREIRA, Leslie Piccolotto (org.). Voz profissional: O profissional da voz. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995.</p> <p>FERREIRA, Leslie Picilloto. Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia. São Paulo: Summus, 1987.</p> <p>FORTUNA, Marlene. A performance da oralidade teatral. São Paulo: Annablume,</p>

2000.

FRY, Dennis. **Homo-Loquens**: o homem como animal falante. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz partitura da ação**. Sao Paulo: Summus Editorial, 1997.

HUCHE, François Le & ALLALI, André. **A voz**. Porto Alegre: Artmed, 2005. Vol.1.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto nacional de Artes Cênicas, 1987.

MELLO, Edimée Brandi de Souza. **A educação da voz falada**. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu Editora, 1992.

NUNES, Lilia. **Manual de voz e dicção**. Brasília: MEC - Serviço Nacional de Teatro, 1976.(série cartilhas de teatro).

PONTES, Paulo & BEHLAU, Mara. **Higiene vocal: Cuidando da Voz**. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

QUINTEIRO, Eudósia Acunã. **Estética da voz: uma voz para o ator**. São Paulo: Summus, 1989

SILVA, Fábio Lopes da & MOURA, Heronides Maurílio de Melo. **O direito à fala**. Florianópolis: Insular, 2000.

SOARES, R.M.Freire e PICCOLOTTO, Leslie. **Técnicas de impostação e comunicação oral**. São Paulo: Loyola, 1977.

SOUCHARD, Philippe Emmanuel. **O diafragma**. São Paulo: Summus, 1989.

STANISLAVSKY, Constantin. **A Construção do personagem**. Rio de Janeiro – Civilização Brasileira, 1971.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

WERBECK-SVARDSTROM, Valborg. **A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto**. São Paulo: Antroposófica, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido: Uma outra História das Músicas**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

Assinatura do Professor

Assinatura do Coordenador de Curso

Anexo 4 – Vestígios da disciplina A escrita (auto)biográfica e a cena teatral



Foto: Elton, Juliana Mota e Alberto Tibaji

Disciplina: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral

Local: Universidade Federal de São João del-Rei

Data: Abril de 2012

Com: Claudia Leão, Ellen Rodrigues, Fabrícia Silva, Flora Lucena, Guilherme Paiffer, João Bennett, Thaissa Coreno Gomory, Weverton Andrade.



Foto: Juliana Mota e Alberto Tibaji

Disciplina: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral

Local: Universidade Federal de São João del-Rei

Data: Abril de 2012

Com: Claudia Leão, Ellen Rodrigues, Fabrícia Silva, Flora Lucena, Guilherme Paiffer, João Bennett, Thaissa Coreno Gomory, Weverton Andrade.



Foto: Juliana Mota e Alberto Tibaji

Disciplina: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral

Local: Universidade Federal de São João del-Rei

Data: Abril de 2012

Com: Claudia Leão, Ellen Rodrigues, Fabrícia Silva, Flora Lucena, Guilherme Paiffer, João Bennett, Thaissa Coreno Gomory, Weverton Andrade.

PLANO DE ENSINO

TEATRO				
Turno: Noturno		Currículo: 2009		
INFORMAÇÕES BÁSICAS				
Unidade curricular PA: A escrita (auto)biográfica e a cena teatral			Departamento DELAC	
Período 2012/1	Carga Horária			Código CONTAC TE091
	Teórica 36	Prática 36	Total 72	
Natureza Optativa	Grau acadêmico / Habilitação Bacharelado/Licenciatura		Pré-requisito Não tem	Co-requisito Não tem
EMENTA				
A escrita (auto)biográfica enquanto recurso para exercício da escrita e criação cênica. Discussão de tópicos como: escrita e oralidade, fato e ficção, experiência e representação.				
OBJETIVOS				
<ol style="list-style-type: none"> 1. Estimular a utilização consciente de experiências pessoais na construção do texto e da cena teatral. 2. Despertar no aluno consciência crítica em relação às diferenças entre o fato e a narrativa. 3. Despertar no aluno a consciência da variedade da escrita. 4. Despertar no aluno a importância da consciência histórica. 5. Contribuir para os estudos de língua, literatura e cena teatral. 				
CONTEÚDO PROGRAMÁTICO				
<ol style="list-style-type: none"> 1. Breve panorama da escrita biográfica. 2. Fato e ficção na literatura, na história e no processo criativo do ator. 3. Escrita, representação e memória. 4. Documentos e escritas biográficas. 5. O ato de colecionar e a (auto)biografia. 6. Exemplos de biografias. 7. A partitura corporal e a cena teatral. 				
METODOLOGIA				
<ol style="list-style-type: none"> 1. Aulas práticas e expositivas; 2. Debates entre os alunos; 3. Leitura de textos (extraclasse); 4. Trabalhos em grupo em sala de aula; 5. Exibição de vídeos; 				
CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO				
<ol style="list-style-type: none"> 1. Uma avaliação temática. 2. Criação e apresentação de cenas 3. Apresentação escrita de biografia desenvolvida durante o semestre. 4. Participação em sala de aula. 				

5. Frequência.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BARBA, Eugenio e SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.
BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. SP: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd A. *O idiota e o espírito objetivo*. Porto Alegre: Globo, 1980.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CLIFFORD, James. On collecting art and culture. In: DURING, Simon (ed.). *The cultural studies reader*. London: Routledge, 2000, p. 57-76.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

LEGOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. 4ª ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1996, p. 535-553.

SCHMIDT, Benito (org.). Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: *O biográfico*. Perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, 49-70.

SCHMIDT, Benito (org.). *O biográfico*. Perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

BONFITTO, M. **O Ator Compositor – As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

CD – Ecos deles em mim

1. Homenagem ao altar – Tio João Lopes
2. Canção cigana – Alexey Levinski
3. Adeus amor – Vovó Maria Alves dos Anjos
4. Improvisação – Albert Hera
5. Exercício 01 – Rubner Abreu
6. Exercício 02 – Rubner Abreu
7. Adeus amor (releitura)
8. Miragem do porto e homenagem ao altar