

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O ANDAMENTO-RITMO NO TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO DO GRUPO
CERCO NO ESPETÁCULO “O SOBRADO”**

Philippe França Philippsen

**Porto Alegre
2016**

PHILIPPE FRANÇA PHILIPPSSEN

O ANDAMENTO-RITMO NO TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO DO GRUPO CERCO
NO ESPETÁCULO “O SOBRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2016

Philippe França Philippsen

**O ANDAMENTO-RITMO NO TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO DO GRUPO CERCO
NO ESPETÁCULO “O SOBRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre..

BANCA EXAMINADORA

Dr. Ernani de Castro Maletta – Universidade Federal de Minas Gerais

Dr. Sérgio Andres Lulkin – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr^a Mirna Spritzer – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

CIP - Catalogação na Publicação

França Philippsen, Philippe

O Andamento-Ritmo no Trabalho Pré-Expressivo do Grupo Cerco no Espetáculo "O Sobrado" / Philippe França Philippsen. -- 2016.

114 f.

Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Teatro. 2. Ritmo. 3. Pré-expressividade. 4. Grupo Cerco. 5. Andamento-ritmo. I. Alcaraz Marocco, Inês, orient. II. Título.

RESUMO

Esta pesquisa se inscreve na perspectiva da Etnocologia e investiga onde e como o ritmo atua nas práticas pré-expressivas do Grupo Cerco de Porto Alegre referentes ao espetáculo “O Sobrado”, criado em 2008. A Etnocologia estuda as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados, e esta pesquisa contribui para esta disciplina através de uma autoetnografia da preparação dos atores e atrizes do grupo. Nesta autoetnografia, parte-se da premissa do pesquisador Ernani Maletta de que certos conceitos e parâmetros *ditos musicais* não são exclusividade da Arte Música, mas também representam fundamentos legítimos e intrínsecos, por exemplo, à Arte Teatral. É sabido que a noção de ritmo está presente tanto no comportamento humano espetacular organizado quanto no som humanamente organizado. Através da análise dos registros e memórias do processo criativo e subsequentes apresentações do espetáculo, procura-se lançar luz sobre as manifestações do ritmo nos exercícios derivados do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq utilizados pelo grupo. Estas práticas serão postas em paralelo aos objetivos e metodologia de Konstantin Stanislavski sobre o andamento-ritmo, por esse ser um exemplo canônico de uma sistematização do trabalho do ator sobre o ritmo. Procura-se demonstrar como o ritmo é inerente ao trabalho do ator não apenas enquanto princípio expressivo, mas também pré-expressivo, agindo sobre os atores enquanto indivíduos ou *ensemble*, afetando seu uso da atenção, coordenação física, qualidades de conectividade, estados de consciência e emoções.

Palavras-chave: Teatro. Ritmo. Pré-expressividade. Grupo Cerco. Andamento-ritmo.

ABSTRACT

This research subscribes to the perspective of Ethnoscenology and investigates where and how rhythm acts in the pre-expressive practices of Grupo Cerco, from Porto Alegre, relative to the play “O Sobrado”, created in 2008. Ethnoscenology studies organized human performing behaviors and practices, and this research contributes to that discipline through an autoethnography of the preparation of the actors and actresses in the group. In this autoethnography, one starts from the premise of the researcher Ernani Maletta that certain *so-called musical* concepts and parameters are not exclusive to the Music Art, but also represent legitimate and intrinsic fundamentals of, for instance, the Theater Art. It is known that rhythm is present both in organized human performing behavior and humanly organized sound. Through the analysis of the records and memories of the creative process and subsequent performances of the play, one seeks to shed light on the manifestations of rhythm in the exercises derivate from Jacques Lecoq’s Pedagogical System being used. These practices will be put in parallel to the objective and methodology of Konstantin Stanislavski on tempo-rhythm, for the latter is a canonical example of a systematization of the actor’s work on rhythm. One seeks to demonstrate how rhythm is inherent to the actor’s work not only as an expressive principle, but also as a pre-expressive one, acting on the actors as individuals or ensemble, affecting their use of attention, physical coordination, qualities of connectivity, states of consciousness and emotions.

Key-words: Theater. Rhythm. Pre-expressivity. Grupo Cerco. Tempo-rhythm.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena inicial do espetáculo “O Sobrado”	44
Figura 2: Aquecimento corporal do elenco	47
Figura 3 e Figura 4: Pré-jogos antes do espetáculo.....	53
Figura 5: Alunos de Philippe Gaulier durante um exercício sobre a técnica corporal de pular corda.....	58
Figura 6: O ator Rodrigo Fiatt em um exercício com a Máscara Neutra.	68
Figura 7: Atores iniciam o exercício de caminhada.	71
Figura 8, Figura 9: Figura 10 e Figura 11: Sequência de exercícios sobre o elemento água.....	75
Figura 12: Cena de embate entre Licurgo Cambará e Maria Valéria Terra.	83
Figura 13: O coro de mulheres-vento, durante a cena do parto de Alice Terra.	84
Figura 14: Ensaio de uma das cenas de tiroteio.	87
Figura 15: Os atores e atrizes do Grupo Cerco no momento pré-cena.....	90
Figura 16: Os movimentos frenéticos do Vento.....	98
Figura 18: O coro da cena “A Cidade” de “Incidente em Antares”.	108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 TRÊS TOQUES ANTES DO INÍCIO.....	9
1.2 QUESTÃO CENTRAL	12
1.3 ESTADO DA ARTE	14
1.4 PREVISÃO DOS CAPÍTULOS	18
2 AS DEFINIÇÕES	19
2.1 ANTES DO RITMO, TRÊS TEMPOS.....	19
2.2 ENTRANDO NO RITMO.....	22
2.2.1 O Ritmo Pré-Socrático	23
2.2.2 O Ritmo Pós-Socrático	23
2.3 RITMO EXTRA-COTIDIANO	24
2.4 CAMINHANDO NO RITMO	28
3 AS FILIAÇÕES	30
3.1 DALCROZE	30
3.2 STANISLAVSKI	32
3.3 COPEAU.....	36
3.4 LECOQ	38
4 O TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO DO GRUPO CERCO	42
4.1 CONVERSANDO COM O GRUPO CERCO	42
4.2 “O SOBRADO”	44
4.3 A PREPARAÇÃO CORPORAL	47
4.3.1 Aquecimento e Análise de Movimento	47
4.3.2 Acrobacia	51
4.4 OS PRÉ-JOGOS E O JOGO	52
4.4.1 Pega-pega	53
4.4.2 Bolinha e Bastão	55
4.4.3 Corda	57
4.4.4 Jogo	62
4.5 A MÁSCARA NEUTRA.....	67
4.5.1 As Caminhadas	70
4.5.2 Portando a Máscara	72

4.5.3 Tirando a <i>Máscara</i>	80
4.5.4 Preparando a Criação das Cenas: Terra e Vento	82
4.5.5 Preparando a Criação das Cenas: Dois Estados de Alerta	85
4.6 O PRÉ-CENA	89
4.6.1 Aquecimento Corporal e Vocal	90
4.6.2 Canto Coletivo	91
4.6.3 Pré-Jogos no Pré-Cena	94
4.6.4 Os Elementos.....	96
4.6.5 “Merda!”	101
5 O QUE LEVAMOS D’O SOBRADO.....	104
5.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

*“E onde há vida, há também ação;
onde há ação, há também movimento;
onde há movimento, também há andamento;
onde há andamento, também há ritmo”.*

(STANISLAVSKI, 1997, p. 147)

“Entrar no ritmo é, precisamente, entrar na grande força motora da própria vida. O ritmo está na raiz de tudo, como um mistério. É claro que eu não digo isso para os alunos, ou eles não conseguiriam fazer nada. Eles devem descobrir isso por si mesmos”.

(LECOQ, 2001, p.32)

1.1 TRÊS TOQUES ANTES DO INÍCIO

Esta pesquisa de mestrado é a repercussão do impacto que três experiências de aprendizado tiveram sobre a minha trajetória pessoal de investigação entre os campos do Teatro e da Música. A primeira experiência impulsionadora foi a minha participação como bolsista voluntário em uma pesquisa de Iniciação Científica, realizada paralelamente ao curso de Bacharelado em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), entre 2006 e 2009. Esse estudo, intitulado “As técnicas corporais do gaúcho e a sua relação com a performance do ator/dançarino”, foi criado e orientado pela Prof.^a Dr.^a Inês Alcaraz Marocco¹.

Além de ter contribuído para minha formação como ator, a pesquisa da professora Inês Marocco me colocou em contato com os campos da Etnocologia e da Antropologia Teatral, que, segundo Gilberto Icle (2009, p. 28) constituem “aportes usuais na pesquisa em Teatro no Brasil”, sobre os quais o presente trabalho também se apoia. Em sua pesquisa, Marocco tem como objetivo desenvolver a presença

¹ Possui Diploma em Doctorat en Esthétique Sciences et Technologie des Arts - Université de Paris VIII (1997) e formação na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (1983/1985). É professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e orientadora deste trabalho.

física do ator a partir de um Sistema de Treinamento para o ator/dançarino. Esse Sistema de Treinamento foi criado pelo primeiro grupo de alunos dessa pesquisa em 2001² com base no Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq, e inclui exercícios de *Acrobacia Dramática*, *Mimo Corpóreo*, *Análise de Movimento*, *Jogo* além de um repertório de nove partituras de movimento. Essas partituras foram criadas a partir da codificação e estilização de *técnicas corporais* (MAUSS, 1974) da lide diária do gaúcho campeiro do Rio Grande do Sul (MAROCCO, 2015).

A segunda experiência que propulsionou esta investigação foi a formação do Grupo Cerco realizada em conjunto com catorze atores e a diretora participantes do processo de criação do espetáculo “O Sobrado” no ano de 2008³. O espetáculo é uma adaptação cênica, feita pelo grupo, dos sete capítulos intitulados “O Sobrado” da trilogia “O Tempo e o Vento” de Erico Verissimo. Essa montagem, em comemoração ao centenário do Instituto de Artes da UFRGS, estava vinculada à referida pesquisa de Iniciação Científica e foi dirigida também por Marocco, com um elenco formado por alunos dos cursos de Bacharelado em Teatro (Interpretação e Direção) e Licenciatura em Teatro desta Universidade. Participei desse processo criativo como ator e como músico-compositor.

O trabalho de preparação dos atores no início dos ensaios e o processo de criação em si foram extremamente prolíficos e serviram como uma formação paralela aos cursos de Teatro da Universidade para os alunos-atores envolvidos. Acredito que isso se deva, em parte, ao fato de Marocco ter utilizado como base para as práticas artístico-pedagógicas de preparação dos atores o conhecimento adquirido por ela como aluna de Jacques Lecoq na sua *École Internationale de Théâtre* entre 1983 e 1985. Especificamente, as práticas utilizadas foram aquelas iniciais do currículo da escola Lecoq: a preparação corporal, a *Análise de movimento*, a *Acrobacia Dramática*, o *Jogo* e a técnica da *Máscara Neutra*.

Dado à riqueza e ao potencial formativo dessa minha segunda experiência, foi sobre ela que decidi debruçar-me neste trabalho, não focando sobre os processos de criação do Grupo Cerco que vieram posteriormente: o experimento cênico “Trago Sorte, Mentira e Morte” (2010), o espetáculo “Incidente em Antares” (2013) e última

² Desde a sua criação em 2001, essa pesquisa recebe um novo grupo de alunos a cada três ou quatro anos, aproximadamente. Eu fiz parte do terceiro grupo de alunos juntamente com Elisa Heidrich, Kalisy Cabeda e Rodrigo Fiatt.

³ Os integrantes do Grupo Cerco são Anildo Böes, Celso Zanini, Elisa Heidrich, Filipe Rossato, Inês Marocco, Isandria Fermiano, Kalisy Cabeda, Luis Franke, Manoela Wunderlich, Marina Kerber, Martina Fröhlich, Mirah Laline, Philipe Philippsen, Rita Maurício e Rodrigo Fiatt.

criação do grupo, o espetáculo infanto-juvenil de teatro de rua intitulado “Puli-Pulá”. Esses processos posteriores serão levados em consideração em relação às práticas que foram mantidas a partir do início da trajetória do grupo, isto é, às contribuições da formação do grupo para a continuidade do trabalho.

A terceira experiência que reverberou nesta pesquisa foi minha participação como aluno em uma série de cursos de Rítmica Dalcroze, método de ensino e modo de pensar o movimento do corpo em relação à Música, em Nova York⁴. A partir de então, comecei a enxergar paralelos entre a Rítmica, criada por Émile Jaques-Dalcroze, e as outras práticas com as quais eu havia entrado em contato anteriormente como aluno, pesquisador, ator e músico, em especial o Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq.

Dentre os pontos comuns entre os exercícios de Rítmica Dalcroze e as minhas experiências com o grupo estão a preponderância do corpo, do movimento e da improvisação no pensamento e prática artísticos; a importância da aprendizagem do silêncio e da escuta; o uso de exercícios de caminhada em grupo; o uso de múltiplas ações simultâneas (caminhada, palmas, texto, lançamento de bolinhas ou bastões) exigindo diferentes níveis de atenção; os conceitos de *L'appel* e *sats*⁵ (como veremos, comparáveis ao conceito musical de *anacruse*), entre outros.

Comecei a explorar com meus colegas do grupo o uso de exercícios de Rítmica no trabalho do ator e decidi que queria investigar no Mestrado a relação entre a Música e o Teatro. Escrevi um anteprojeto cuja intenção era investigar o estreitamento dos laços entre o trabalho do ator e a Rítmica Dalcroze. Após o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, meu tema passou por diversas especificações e delimitações: da escolha do recorte do ritmo ao invés de todo o campo da Música, e da etapa de treinamento/preparação/aprendizado do ator, ao invés de todo o acontecimento teatral, até a opção de relacionar a prática do Grupo Cerco com o trabalho de

⁴ Fui aluno no curso *Introduction to Eurhythmics* (2011) na Dalcroze School at Lucy Moses School; nos cursos *Dalcroze: Eurhythmics, Solfège, Improvisation* (Níveis *Beginner/Intermediate* e *Intermediate/Advanced*) (2012/2013) como bolsista nessa mesma escola; e nos cursos *Dalcroze Methodology: Principles and Practices* e *Core Subjects: Eurhythmics, Solfège, Improvisation* (2012/2013) na Diller-Quaile School of Music.

⁵ *L'appel*, na terminologia de Lecoq significa “um gesto na direção oposta que serve para definir a direção [da ação], para encontrar seu ponto de alavancagem, para concentrar a força propulsora. Essa é a preparação do esforço, seu *momentum*.” (LECOQ, 2006, p. 85). Enquanto *sats* “pode ser traduzido com as palavras ‘impulso’, ‘preparação’, ou então ‘estar pronto para...’” (BARBA, 2009, p. 71).

Konstantin Stanislavski sobre o andamento-ritmo⁶. Isso se deve ao fato de o trabalho sobre o andamento-ritmo ser um exemplo canônico de uma abordagem sistematizada do ritmo no trabalho do ator em nível pré-expressivo e ter sido expressivamente influenciado por Dalcroze de maneira direta, tendo os alunos do Teatro de Arte de Moscou tido aulas de Rítmica Dalcroze a partir de 1912 por iniciativa de Stanislavski (RENAUD, 2014).

Durante o primeiro ano do curso, entrei em contato com investigações artístico-acadêmicas que me fizeram observar que eu não estava desbravando um campo inabitado. A partir da minha visita à École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq e ao curso de Música e Movimento da Universidade de Artes de Berlim em abril de 2014, assim como do contato com pesquisas-chave sobre o ritmo no trabalho do ator, percebi que meu trabalho é mais um passo num caminho que vem sendo trilhado nos últimos anos por pesquisadores no Brasil e no mundo. Por conta disso, pude restringir meu objeto de estudo ainda mais, dando importância à originalidade que encontrei nos desdobramentos do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq utilizados no trabalho pré-expressivo realizado pelo Grupo Cerco durante o processo de criação do espetáculo “O Sobrado” e a sua relação com os objetivos e a metodologia do trabalho de Stanislavski sobre o andamento-ritmo.

1.2 QUESTÃO CENTRAL

Estabelecidos as bases teóricas e as principais motivações que impulsionam a realização desta pesquisa, chegou-se a definição que a questão que o norteia é:

“Onde e como o ritmo atua nas práticas pré-expressivas do Grupo Cerco em paralelo aos objetivos e metodologia de Stanislavski sobre o andamento-ritmo?”

O meu estudo tem a noção de ritmo como foco central, tomando por base a premissa do pesquisador Ernani Maletta⁷ (2015, p. 5) de que “muitos conceitos e parâmetros *ditos musicais* não são exclusividade da Arte Música, mas também

⁶ O termo de Stanislavski “темпо-ритм” tem sido traduzido como “tempo-ritmo”. Minha reflexão sobre essa tradução faz parte do capítulo 2, sobre a terminologia musical em uso nesta dissertação, e do subcapítulo 3.2, sobre o legado de Stanislavski.

⁷ Diretor cênico e musical, ator e cantor, possui doutorado em Educação pela UFMG, onde é Professor Associado do Curso de Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes.

representam fundamentos legítimos e intrínsecos às outras formas de expressão artística”. A presente dissertação, portanto, trata da ritmicidade inerente à Arte Teatral, porém, distancia-se de abordagens sobre o ritmo no Teatro, as quais tendem a focar-se exclusivamente sobre o acontecimento teatral. Tais abordagens frequentemente partem da perspectiva dos diretores, dramaturgos, coreógrafos e membros da plateia, “abordando questões que dizem respeito predominantemente aos princípios da estética da performance (i.e. dramaturgia, coreografia, mise-en-scène, modo de dar o texto, etc.)” (MORRIS, 2013, p. 16).

Assim, esta investigação nasce da perspectiva do ator e questiona como o ritmo se manifesta na relação ator-ator, seja no sentido do “trabalho do ator sobre si mesmo” quanto no das relações interpessoais entre os indivíduos, as quais ocupam um plano primordial em um contexto de atores em um trabalho de grupo. Ao me referir a esses dois sentidos da relação ator-ator utilizo o termo “pré-expressivo”, fazendo alusão às ideias desenvolvidas por Eugenio Barba e seus colaboradores na área da Antropologia Teatral. Segundo Barba (2009, p. 168), “para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica”, de modo que o trabalho sobre a pré-expressividade conecta-se aos outros campos do trabalho teatral ao passo que “é um trabalho que prepara o ator para o processo criativo, para o espetáculo”⁸ (BARBA, 2009, p. 169). Além disso, o autor reconhece que o ritmo é um dos princípios-que-retornam do plano operativo da pré-expressividade (BARBA, 2009).

A dificuldade em perceber o valor que pode assumir a noção do pré-expressivo deriva, em grande parte, da relutância em considerar o ponto de vista do processo. Quando falamos de produtos artísticos, nossos reflexos condicionados nos impulsionam a nos ocuparmos apenas de como funciona o resultado. É necessário perceber que não basta compreender *de que modo funciona* o resultado para compreender quais caminhos convém percorrer para *chegar a um* resultado. (BARBA, 2009, p.172).

Foi partindo desse ponto de vista que escolhi abordar as manifestações do ritmo no trabalho pré-expressivo, isto é, no trabalho de preparação dos atores, utilizando como objeto de estudo o processo criativo do Grupo Cerco do espetáculo “O Sobrado” em 2008, o que significa, portanto, abordar a própria formação do

⁸ Além desse, Barba elenca dois outros modos onde essa conexão se dá: O trabalho sobre a pré-expressividade “é o trabalho por meio do qual o ator incorpora o modo de pensar e as regras do gênero de teatro ao qual escolheu pertencer” e “é um valor por si mesmo – uma finalidade, não um meio –, que encontra uma de suas possíveis justificativas sociais através da profissão teatral” (BARBA, 2009, p.169).

grupo. Quando uso a expressão “formação do grupo”, há dois sentidos do termo “formação” presentes: o sentido de “aprendizado, instrução” e o de “fundação, criação”. Ambos são válidos, uma vez que o diretor Richard Schechner (2011) apud BARBA; SAVARESE, 2006, p. 280), reconhece a formação de um *ensemble* como um dos objetivos do próprio treinamento. Também serão consideradas as práticas utilizadas pelo Grupo Cerco antes das apresentações do espetáculo, as quais classifico de *pré-cena*, desde a sua estreia em dezembro de 2008 até a sua centésima terceira apresentação em novembro de 2015.

Minha abordagem desse tema parte do entendimento de que nos objetivos e na metodologia de Konstantin Stanislavski, referentes ao que ele nomeou de “andamento-ritmo”, encontramos um exemplo canônico da pesquisa sobre o ritmo e o trabalho do ator em nível pré-expressivo. Portanto, proponho um paralelo entre as ideias do mestre russo – conforme descritas no livro “O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo” (1997) e em diversas pesquisas acadêmicas subsequentes sobre seu legado, assim como as práticas desenvolvidas pelo Grupo Cerco no trabalho pré-expressivo do espetáculo “O Sobrado”.

Para traçar esse paralelo, realizei um levantamento dos registros do processo criativo do espetáculo, principalmente da etapa de preparação dos atores baseada no Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq, e dos exercícios *pré-cena*. Essa documentação inclui diários, fotos e vídeos feitos pelo grupo, assim como artigos e dissertações acadêmicas realizadas sobre o processo. Também foram realizadas nove entrevistas, com oito atores e atrizes do Grupo Cerco⁹ e a sua diretora.

Minha pesquisa pretende focar sobre a ritmicidade das práticas do grupo e, com isso, contribuir para o conjunto das pesquisas sobre o ritmo no trabalho do ator, como veremos a seguir.

1.3 ESTADO DA ARTE

Esta investigação inscreve-se na perspectiva da Etnocologia, a qual, segundo seu fundador Jean-Marie Pradier (1998, p. 9), “estuda as práticas e os

⁹ Os atores entrevistados foram Celso Zanini, Elisa Heidrich, Filipe Rossato, Isandria Fermiano, Kalisy Cabeda, Manoela Wunderlich, Martina Fröhlich e Rodrigo Fiatt.

comportamentos¹⁰ humanos espetaculares organizados dos diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro”. Como citei, proponho contribuir para as investigações dessa disciplina através da reflexão sobre o papel da noção de ritmo nessa “prática espetacular organizada” (PRADIER, 1998, p. 9). Esta reflexão se baseia em uma autoetnografia das práticas artísticas do Grupo Cerco durante a preparação dos atores para o processo de criação e posteriores apresentações do espetáculo “O Sobrado”.

Segundo a pesquisadora Sylvie Fortin (2009), a pesquisa etnográfica compreende a descrição dos eventos que ocorrem na vida de um grupo considerando a sua dimensão cultural. Enquanto que a autoetnografia está “próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos ... [e] se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83). De fato, a minha reflexão sobre as práticas do Grupo Cerco nasce da perspectiva da primeira pessoa, seja no singular: eu, ator; ou no plural: nós, grupo. Embora o recorte do ritmo tenha sido fruto da minha formação individual, as práticas sobre as quais esta pesquisa se debruça foram vivenciadas por nós, integrantes do grupo, coletivamente. Este entendimento será explorado no quarto capítulo desta dissertação, o qual foi construído com a contribuição dos próprios integrantes do grupo em suas respectivas entrevistas.

Minha pesquisa encontra na Etnocenologia o endosso para a investigação da interdisciplinaridade entre o Teatro e a Música, uma vez que o campo da Etnocenologia é essencialmente interdisciplinar, segundo Pradier (1999, p. 26), pois, “associa as disciplinas científicas dedicadas à exploração e à análise do comportamento humano – notadamente a Etologia, a Psicologia, a Neurobiologia e a Antropologia-Etnologia – e as ciências da Arte” (PRADIER, 1998, p. 9). Me permiti, portanto, o cruzamento de referências de pesquisas de diferentes campos da ciência com as pesquisas em Artes Cênicas para a configuração da análise do meu objeto de estudo.

Essa interdisciplinaridade reflete-se como característica inerente à própria noção de ritmo, uma vez que estudos de áreas como a Etnomusicologia (Blacking,

¹⁰ “As palavras ‘comportamento’ e ‘práticas’ não devem ser entendidas no sentido behaviorista nem funcionalista. Esses termos, aqui, sublinham a dimensão corporal do fenômeno considerado” (PRADIER, 1998, p.9)

Dissanayake), a Antropologia (Goodridge), e as Neurociências (Levitin, Mithen, Sacks) vêm contribuindo para o entendimento do papel e da importância do ritmo no comportamento e na comunicação humanos, como Pradier (1990) reconhece em sua busca por uma “teoria biológica do corpo em performance”.

Dentre as pesquisas-chave das “ciências da arte” (PRADIER, 1998, p. 9) às quais minha pesquisa conecta-se, estão estas duas, apresentadas por seus autores em suas respectivas teses de doutorado: a do Prof. Dr. Ernani Maletta, “A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas” (2005) na Universidade Federal de Minas Gerais; e a do pesquisador britânico Eilon Morris, “*VIA RHYTHMÓS: An investigation of rhythm in psychophysical actor training*” (2013) na Universidade de Huddersfield, Inglaterra.

Ambos os autores focam na formação, treinamento e/ou preparação do ator ante uma produção teatral, isto é, no trabalho pré-expressivo do ator. Em suas respectivas pesquisas, Maletta (2005) e Morris (2013) realizaram extensos trabalhos de análise e reflexão sobre os aspectos polifônicos e rítmicos de práticas teatrais canônicas como a de Stanislavski, Meyerhold e Grotowski, entre outras, além de terem proposto sistematizações de exercícios desenvolvidos por si em suas abrangentes carreiras artísticas.

Ernani Maletta (2005) defende a ideia de que a Arte Teatral é, por natureza, uma arte polifônica, intersemiótica e interdisciplinar e, portanto, demanda uma formação múltipla do ator que o prepare para essa atuação polifônica. Embora o autor não foque estritamente na noção de ritmo e sim na polifonia presente no discurso do ator, ele reconhece que a atuação polifônica engloba parâmetros *ditos musicais* – entre eles o ritmo –, mas que, na verdade, são intrínsecos à Arte Teatral. Em diversas instâncias, o estudo de Maletta (2005) traz à tona a relevância que a noção de ritmo teve para importantes praticantes do Teatro no desenvolvimento de princípios e práticas da dita atuação polifônica. Acho pertinente destacar que, dentre as diferentes vozes de artistas e pesquisadores presentes no discurso de Maletta (2005), está a da Prof.^a Dr.^a Maria Thais Lima Santos¹¹ que ressalta a técnica da

¹¹ Diretora da Companhia Teatro Balagan. Possui doutorado em Artes, pela USP e é professora de Direção e Interpretação do Curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da mesma Universidade.

*Máscara Neutra*¹² dentre aquelas possíveis de serem utilizadas como contribuintes na formação do ator para uma atuação polifônica.

De maneira similar, Eilon Morris (2013) reconhece a o caráter intrínseco da noção de ritmo à Arte Teatral a partir de uma análise da própria história do conceito de ritmo e das práticas artísticas nas quais ele prevaleceu. Dentre as vozes sobre as quais Morris (2013) baseia sua reflexão, estão a de Etnomusicologistas como John Blacking e Ellen Dissanayake, levando o autor a argumentar que o ritmo não apenas é inerente ao trabalho do ator enquanto princípio expressivo, mas também pré-expressivo, agindo sobre os atores enquanto indivíduos ou *ensemble*, afetando seu uso da atenção, coordenação física, qualidades de conectividade, estados de consciência e emoções.

Faço uso dos argumentos levantados por Pradier (1990, 1998), Maletta (2005) e Morris (2013) ao propor um paralelo entre o papel do ritmo nessas duas estratégias de formação do ator: a abordagem do andamento-ritmo no Sistema de Stanislavski (1997) e o ritmo no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco, dando especial atenção ao fato de esse último ser um desdobramento do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq. Embora os pesquisadores escolhidos tracem abrangentes historiografias da polifonia e do ritmo em seus respectivos objetos de estudo, percebo a falta de um estudo aprofundado sobre as repercussões do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq no que tange ao ritmo, uma vez que esse conceito era de extrema importância para Lecoq (2001, 2006).

Como veremos, Lecoq (2001, 2006) utilizava o termo ritmo com preponderância em seus ensinamentos, porém, com um sentido diferente daquele utilizado por Stanislavski (1997). Conforme será abordado no capítulo 3, “As Filiações”, isso se deve ao fato de Lecoq ter sido influenciado pelas ideias de Jacques Copeau, o qual teve contato direto com a prática de Dalcroze, assim como Stanislavski. Contudo, ao contrário do mestre russo, Copeau teve uma dissidência com as ideias do músico suíço, distanciando-se, posteriormente, da rigidez das formas sugeridas pela Rítmica. A busca de Copeau passou a centrar-se na “pulsção interior do *Jogo*” (FREIXE, 2014, p. 52), tendo influenciado Jacques Lecoq com esse entendimento.

¹² A técnica da *Máscara Neutra* será abordada neste trabalho nos subcapítulos 3.3, 3.4 e 4.3.

1.4 PREVISÃO DOS CAPÍTULOS

No segundo capítulo desta dissertação, “As Definições”, vou abordar os diferentes entendimentos e as dificuldades da definição do termo ritmo. Será considerada a abrangência do termo quanto a fatores como repetição e regularidade (caráter cíclico), além de velocidade, mobilidade, impulso, encadeamento, cadência, sincronia, identidade e organicidade. Também serão analisados os conceitos de tempo, andamento e pulso (ou unidade), a fim de sanar desentendimentos sobre a terminologia musical em uso nesta Dissertação.

Na terceira seção, “As Filiações”, irei me debruçar na análise da utilização do termo ritmo nas práticas de Konstantin Stanislavski junto ao Teatro de Arte de Moscou e de Jacques Lecoq junto a sua École Internationale de Théâtre, por influência de Copeau, movimento vital para a completude deste trabalho. Por isso, tratarei de discorrer sobre a história do ritmo nessas práticas, tomando por base a historiografia desenvolvida por Morris (2013), dando atenção especial aos objetivos e à metodologia de Stanislavski sobre o andamento-ritmo.

O quarto capítulo, “O Trabalho Pré-Expressivo do Grupo Cerco”, será dedicado à descrição de tais práticas pré-expressivas e à reflexão sobre os objetivos e os efeitos dos exercícios. Serão abordados o *Jogo Teatral*, a *Análise de Movimento*, a *Acrobacia Dramática* e a técnica da *Máscara Neutra* do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq (2001, 2006) e os exercícios *pré-cena* utilizados pelo Grupo Cerco. Nesse capítulo, levarei em consideração a sintonia das práticas lecoquianas do Grupo Cerco com outros praticantes e pensadores do Teatro, principalmente Stanislavski no que tange ao andamento-ritmo, a fim de ilustrar as possíveis conexões entre as diferentes práticas e reflexões desses profissionais a cerca do ritmo. Nesta etapa, lançarei mão das nove entrevistas realizadas, dando voz aos integrantes do Grupo Cerco ao traçar a autoetnografia de nosso trabalho.

2 AS DEFINIÇÕES

Nos próximos subcapítulos dessa dissertação, tratarei de problematizar a definição de ritmo e traçar uma contextualização histórica das abordagens desse conceito no campo das Artes Cênicas. Situo, assim, a discussão sobre a sua presença no trabalho do Grupo Cerco em um panorama sociocultural como condiz com a perspectiva da Etnocenologia.

2.1 ANTES DO RITMO, TRÊS TEMPOS

Qualquer discussão sobre a definição de ritmo necessita de um esclarecimento sobre as diferenças entre três entendimentos da palavra “tempo” na língua portuguesa. Para tanto, decidi diferenciar três entendimentos classificando-os desta maneira: tempo cronológico, andamento e pulso (ou unidade). O termo “tempo” em português abrange o tempo cronológico e os dois conceitos musicais, o que torna o vocabulário musical um tanto confuso, especialmente no que tange à sua utilização no campo das Artes Cênicas. Acredito que a diferença entre os termos será melhor compreendida se a observarmos em ação no corpo do ator e nas interações entre os corpos dos atores em uma situação de trabalho hipotética:

Um grupo de atores e atrizes ouve a frase “Caminhando pelo espaço” vinda da diretora e imediatamente põe-se em deslocamento pela da sala. Cada ator conduz sua caminhada individualmente, mudando de direções constantemente. Nessa ação, os atores estão deslocando não apenas nas três dimensões do espaço mas também no tempo¹³, deslocam-se do passado para o futuro. Por comando da diretora, os atores mantêm constantemente a atenção em sua caminhada, sua postura, seu equilíbrio e nos comandos seguintes. Atentam para o som e a vibração dos passos uns dos outros e os sincronizam. Portanto, passam a caminhar todos no mesmo andamento¹⁴.

¹³ Tempo cronológico (In.: *Time*; Fr.: *Temps*; Es.: *Tiempo*; Al.: *Zeit*; Ru.: *Время* [Vremya]). Nossa sensação da sucessão dos eventos desde o passado pelo presente até o futuro. É medido e expresso em segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses e anos.

¹⁴ Tempo ou andamento (In.: *Tempo*; Fr.: *Tempo*; Es.: *Tempo*; Al.: *Tempo*, Ru.: *Темп* [Temp] ou *Темпо* [Tempo]). Frequência na sucessão regular e repetida de dados eventos. Na Música, frequência da sucessão dos pulsos, medida em BPM (batidas por minuto, isto é, pulsos por minuto) e expressa em partituras musicais com palavras em italiano (*Lento*, *Allegro*, *Presto*, *Prestissimo*, etc.).

Se lhes for pedido, os atores podem acelerar os seus passos, mantendo a sincronia. O grupo estaria assim, modificando o andamento. A diretora pede que os atores mantenham um andamento constante dos passos, porém deixem de se deslocar pelo espaço. Os atores passam a marcar seus passos pisando com os pés no chão, cada um fixo no seu lugar. Estão marcando seus passos no mesmo andamento. Cada passo é uma unidade, um pulso¹⁵. Cada dois passos, pé esquerdo e pé direito, formam um grupo, isto é, um compasso.

Cada passo também é dividido em duas partes: levantar o pé e pisar no chão. Ainda que os atores não estejam tendo contato visual por estarem situados em diferentes lugares da sala, todo o grupo tem a confirmação sonora e vibratória de que cada indivíduo está de acordo, escuta e concorda com o ritmo coletivo. A partir da sincronização sonora, todos têm certeza da sincronia dos movimentos e da concordância do grupo todo.

Esses conceitos ficam mais claros num plano operativo do que teórico e conceitual porque, como identificou o etnomusicologista John Blacking (1973, p. x-xi), “muitos, se não todos, dos processos essenciais da música podem ser encontrados na constituição do corpo humano e em padrões de interação de corpos humanos em sociedade”. Acredito que são esses processos essenciais da Música que estão em ação no trabalho do ator no que tange ao ritmo, seja no nível individual no corpo e no movimento de cada um dos atores ou no nível do grupo, na sincronia, na sintonia, nos estados de escuta e de atenção compartilhados por todos os indivíduos.

Os termos “andamento” e “compasso”, por exemplo, estão etimologicamente ligados à ação do caminhar. A sucessão de tempos fortes e fracos é relacionada no estudo da métrica poética aos termos *arsis* e *thesis*, “levantar” e “colocar” (CASTILHO, 2013), assim como os termos cruse (batida) e anacruse (antes da batida) são associados ao movimento do corpo na nomenclatura dos “pés” poéticos.

Um metrônomo é uma máquina que produz pulsos regulares, isto é, um andamento, para fins de acompanhamento à performance ou estudo dos músicos.

¹⁵ Tempo ou pulso (In.: *Beat*; Fr.: *Temps*; Es.: *Pulso*; Al.: *Beat*; Ru.: *Доля* [Dolya]). Unidade básica regular subjacente a uma composição musical, onde essas unidades são organizadas em grupos, chamados compassos. Os pulsos podem ser subdivididos em partes menores, geralmente duas, três, ou seus múltiplos.

Esses elementos alternantes relacionados ao ritmo possuem paralelos na respiração (inspiração e expiração), na pulsação sanguínea (diástole e sístole) e nos movimentos antes e depois de um movimento principal (um *plié* antes do salto e também na aterrissagem, ou um movimento recolhido antes de lançar um objeto e após o lançamento), formando a ideia de um ciclo repetível. Da mesma forma, o caráter cíclico do ritmo é aparente em eventos periódicos como a rotação da terra, a sua translação, as fases da lua, assim como em nossas respostas biológicas a eles: ciclos hormonais circadianos e sazonais. É importante notar que esses ciclos nem sempre são idênticos em suas repetições, causando alterações, como é o caso da diferença de inclinação do sol nas estações, as fases da lua, mudança da frequência cardíaca, etc. O ser humano desenvolveu a capacidade de guardar informações na memória, identificar padrões recorrentes e fazer previsões sobre eventos futuros, como no caso da sucessão do dia e da noite, das fases da lua e das estações do ano. Esses eventos cíclicos repetidos são experiências rítmicas notáveis e de larga escala. O fato de o ser humano ter aprendido a identificar esses ritmos presentes na natureza e suas variações e a traçar previsões sobre eles, tornou-se uma vantagem evolutiva humana (MITHEN, 2006).

De maneira análoga, em uma escala diferente, o modo como o ser humano lida com o tempo através de sua memória – armazenando acontecimentos do passado e prevendo ou planejando acontecimentos no futuro – está na raiz das capacidades cognitivas que permitiram que o ritmo ou a Música existissem. Posta sob o microscópio, a percepção rítmica na Música está ligada à análise de eventos que aconteceram há poucos segundos e à previsão sobre eventos futuros nos segundos seguintes.

A duração de cada pulso de um andamento é percebida, assim como o espaçamento entre elas na linha do tempo, seu agrupamento em compassos e suas subdivisões. O cérebro, então, gera a *expectativa* para a ocorrência dos próximos pulsos. O músico e neurocientista cognitivo Daniel Levitin (2006, p. 191) explica:

Enquanto a música se desdobra, o cérebro constantemente atualiza suas estimativas de quando novos pulsos vão ocorrer, e se satisfaz em acertar o pulso mental com o novo pulso real, e se deleita quando um músico habilidoso viola aquela expectativa de maneira interessante.

À capacidade de identificar a regularidade de um andamento é dado o nome de “extração métrica”, a qual, segundo Levitin, é específica da espécie humana e “é

uma parte crucial da emoção musical. A Música nos comunica através de violações sistemáticas de expectativas” (LEVITIN, 2006, p. 172). O oposto da violação da expectativa, a regularidade excessiva, caracteriza outro tipo de fenômeno perceptivo: a monotonia.

O cérebro tende a registrar o novo, a mudança e a apagar aquilo que é demasiadamente recorrente. Daí tira-se a noção da importância das pausas, quebras e alternâncias na manutenção do interesse, no que tange ao ritmo. Inclusive, certas sequências rítmicas contínuas ao extremo são recorrentes em práticas rituais meditativas e de transe por conta da indução de certos estados psicofísicos a partir da repetição constante.

O etnomusicologista John Blacking (1973) reconhece que a principal função da Música na humanidade é comunal, cooperativa. Ele sugere que a apreciação musical começa como uma agitação rítmica do corpo e que

sentir com o corpo é provavelmente o mais perto que qualquer um poderá chegar de ressoar com outra pessoa. [...] se a música começa, como eu sugeri, como uma agitação do corpo, nós podemos retomar o estado em que ela foi concebida ao entrar no movimento da música e assim senti-la muito próximo de como o compositor a sentiu. (BLACKING, 1973, p. 111).

A percepção dos sons e movimentos dos outros indivíduos e a capacidade de prever quando os próximos sons ou movimentos acontecerão permitem que dois ou mais seres humanos possam sincronizar-se, entrar no mesmo ritmo ou mesmo identificar a existência de um ritmo para que possam falar sobre ele. O caráter relacional e cooperativo da sincronização entre indivíduos é chave para o comportamento musical e, também, em certa escala, para o comportamento espetacular – no caso para o Teatro.

2.2 ENTRANDO NO RITMO

O termo ritmo, num primeiro momento, aparenta ter origens no campo da Música, significando “organização temporal”, ou seja, o modo como os sons se organizam na linha do tempo: suas sucessões, andamentos, pausas, repetições, alternâncias e violações de expectativas. Porém, o linguista Émile Benveniste (2005), ao traçar a historiografia do termo, afirma que embora ele venha do grego *rythmós* (ρυθμός) – originado da palavra *rhein* (ρέω), “fluir” –, o ritmo encontra nos

autores ao longo dos séculos na Grécia Antiga duas acepções diferentes, as quais o pesquisador Eilon Morris (2013) denomina “pré-Socrático” e “pós-Socrático”. A denominação de Morris (2013) está relacionada às datas dos textos citados por Benveniste (2005), nos quais são encontrados os dois entendimentos do ritmo.

2.2.1 O ritmo pré-Socrático

Para os poetas jônios, na poesia lírica e trágica, no atomismo de Demócrito, através de Aristóteles, *rythmós* significa *schema* (σχῆμα), “forma”. “Entendendo por aí forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo” (BENVENISTE, 2005, p. 364), sentido relacionado à doutrina do atomismo onde *rythmós* era noção chave. O modo como algo é constituído, sua forma distintiva, figura proporcionada, disposição, daí também derivando “formar” e “transformar” no sentido físico ou moral. O termo se estende ao sentido de “forma” individual e distintiva do caráter humano, particularidades do humor ou personalidade.

Porém, Benveniste (2005) lembra que *rythmós* difere de *schema* por não se tratar de uma forma estática e sim da forma

no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável. (BENVENISTE, 2005, p. 367-368).

Segundo Morris (2013, p. 25), a visão pré-Socrática de ritmo “está presente em inúmeros textos de teóricos e praticantes do Teatro, enfatizando a natureza vital, espontânea e subjetiva do ritmo em suas descrições e definições”. Assim, ao invés de considerar o espaço ou o movimento rítmico como metáforas ou analogias de um fenômeno fundamentalmente temporal, “se olharmos nas primeiras descrições nós vemos que essa é uma relação que pode ser facilmente considerada ao inverso” (MORRIS, 2013, p. 25).

2.2.2 O ritmo pós-Socrático

Em Platão, encontra-se a delimitação da acepção nova de *rythmós* relativa aos aspectos métricos e temporais da Música, da poesia e da dança. No “Filebo”,

Sócrates afirma que às combinações dos intervalos tonais na Música é dado o nome de *harmonias* e que “se produzem outras qualidades análogas, inerentes desta vez aos movimentos do corpo, e que se submetem aos números e a que é preciso chamar *ritmos* e *medidas* [métrica]” (PLATÃO, 360 BCE, apud BENVENISTE, p. 369).

Por conta da regularidade presente na sucessão de pulsos no andamento musical, o ritmo foi associado a padrão, ordem e estrutura temporal, afastando-se do sentido pré-Socrático que denotava “forma fluida e mutável do movimento”. Embora conceitos como “andamento”, “compasso” e “pulso” estejam relacionados diretamente com o ritmo na Música – isto é, com sua organização temporal –, muitas vezes o ritmo foi diferenciado desses outros conceitos, sendo associado aos movimentos das *subdivisões* dentro do pulso e suas combinações dentro do compasso.

Essa nova relação do ritmo com configurações temporais da Música – periodicidade e repetição – tipicamente pós-Socráticas, aparece como influência de um grande número de teorias e práticas de Teatro ao longo dos séculos “pegando emprestado a maneira musical de codificar o Ritmo como meio de dar ordem e estrutura a eventos” (MORRIS, 2013, p. 30).

2.3 RITMO EXTRA-COTIDIANO

Tendo, então, estabelecido um ponto de partida para a discussão sobre o ritmo, cabe agora problematizar a sua relação com o trabalho pré-expressivo do ator. Embora o conceito de ritmo, como vimos, carregue dificuldades usuais de definição, ele jamais deixou de estar em uma posição de destaque nas práticas e discursos de teóricos e praticantes das Artes Cênicas. E, a partir da perspectiva da Etnocologia adotada nesta pesquisa, é interessante abordar a relação do ritmo com o comportamento espetacular humanamente organizado, especificamente a diferença rítmica entre as *técnicas corporais cotidianas* e as *técnicas corporais extra-cotidianas*.

A noção de *técnica corporal* foi levantada por Marcel Mauss no livro “Antropologia e Sociologia” (1974) e trata das “maneiras como [os seres humanos], sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1974, p. 211). O autor esboça o início dos estudos das *técnicas corporais*

dividindo-as: 1) entre os sexos; 2) conforme as idades; 3) em relação ao rendimento; 4) em relação à natureza da transmissão: ensino e aprendizado das técnicas.

A seguir, Mauss (1974) esboça uma enumeração das técnicas levando em consideração a ordem “biográfica” destas: 1) técnicas do nascimento e obstetrícia; 2) técnicas da infância; 3) da adolescência; e 4) da idade adulta. Dentre as técnicas corporais da idade adulta estariam:

- a) as técnicas do sono;
- b) do repouso em vigília;
- c) da atividade, da movimentação: caminhada, corrida, dança, salto, escalada, descida, natação, movimentos de força, atletismo, acrobacia;
- d) técnicas de cuidados corporais: esfregamento, lavagem, ensaboamento, higiene bucal, higiene das excreções;
- e) técnicas do consumo: comer, beber;
- f) técnicas da reprodução.

Por fim, o autor deixa em aberto a enumeração, tendo em vista o caráter de mera introdução do conceito de *técnica corporal* pretendido em sua publicação.

Partindo dessa noção, os estudos da Antropologia Teatral desenvolveram a ideia chave de que o performer utiliza o seu corpo em cena de maneira substancialmente diferente daquela do dia-a-dia. Define-se, a partir dessa diferença, os conceitos de *técnicas corporais cotidianas* e *técnicas corporais extra-cotidianas*.

No capítulo sobre *técnicas corporais* da edição francesa¹⁶ do livro “Dicionário de Antropologia Teatral”, Ugo Volli afirma que nas *técnicas corporais extra-cotidianas*, “em geral constata-se uma alteração do uso ‘normal’ do corpo, uma alteração dos ritmos, das posições, dos usos da energia, da dor e do esforço” (VOLLI, 1986, p.117). Percebe-se que há uma diferença essencial entre o ritmo nas *técnicas corporais cotidianas* do ritmo nas *técnicas corporais extra-cotidianas*.

O conceito de *extra-cotidiano* inclui, além das artes do movimento, também o ritual e é nesse ponto que a ritmicidade aparece como protagonista em relação ao trabalho pré-expressivo. No cerne da relação do ritmo com o trabalho do ator está a ideia de que o Teatro dividiria suas origens com o movimento dos corpos ao som de música em situação ritual. Maletta (2005, p. 50) afirma que “as diversas historiografias do Teatro são unânimes em afirmar que as primeiras manifestações

¹⁶ O texto mencionado de Ugo Volli não consta na edição inglesa consultada nem na brasileira.

teatrais foram os rituais religiosos das civilizações antigas”, incorporando conceitos que também se encontram na Dança, na Música e nas Artes Plásticas. Assim, o Teatro é, desde a sua origem, uma Arte Polifônica.

Indo ao encontro dessa visão, o teórico Hans Ties Lehmann aponta, citando Georg Fuchs, que “drama em sua forma mais simples é movimento rítmico do corpo no espaço” (FUCHS, [s.d] apud LEHMANN, 2006, p. 47). Lehmann também aborda esta questão ao defender a ideia da origem ritual do Teatro:

parece ser uma certeza antropológica que formas rituais primitivas do teatro representavam processos altamente carregados afetivamente (caça, fertilidade) com a ajuda de máscaras, figurinos, objetos, de tal maneira que dança, música e representação eram combinados. (LEHMANN, 2006, p. 46).

A teoria da origem ritual do drama segue a noção de *ritualização*, comum a áreas como Psicologia, Biologia, Etologia, Antropologia e Sociologia. Por definição, a ritualização associa-se à estereotipia (i.e. repetição) de movimentos e deslocamento desses movimentos dos seus objetivos originais, comportamento de origem biológica presente tanto nos humanos quanto nos animais¹⁷. Percebe-se que o deslocamento das ações *cotidianas* dos seus objetivos originais tangíveis para novos objetivos não-tangíveis em sua situação *extra-cotidiana* está associado à própria repetição rítmica dessas ações.

É interessante notar que a ideia de um repertório de ações com objetivos tangíveis “restaurado” no ritual com objetivos não-tangíveis está presente tanto na obra do diretor de Teatro e estudioso da performance Richard Schechner (2011), quanto nos escritos de Rudolf Laban (2011). Para Schechner, “comportamento restaurado é comportamento vivo tratado [editado] como um diretor de cinema trata [edita] um rolo de filme” (2011, p. 25), enquanto para Laban (2011, p. 4):

Movimento sempre foi usado para dois objetivos distintos: o atingimento de valores tangíveis em todos os tipos de trabalho, e a abordagem de valores intangíveis em reza e veneração. Os mesmos movimentos corporais ocorrem ambos no trabalho e na veneração, mas sua significância difere. A fim de alcançar o propósito prático do trabalho, o esticar de um braço e o pegar e o manusear um objeto tem que ser feitos em uma ordem lógica. Não é assim em veneração. Aqui os gestos seguem um ao outro em uma sequência inteiramente irracional, embora cada um dos gestos usados em veneração podem também ser parte de uma ação de trabalho.

¹⁷ Como cachorros dando algumas voltas no lugar antes de deitar num resquício de uma ação de proteção e segurança territorial ou um touro batendo com os cascos no chão ao invés de avançar correndo, etc. (HUXLEY, 1966; LEVITIN, 2009).

Schechner (2012) observa que o comportamento restaurado, isto é, o deslocamento das ações dos seus objetivos originais, é o que conecta os conceitos de ritual, Teatro e jogo:

Considerando o trabalho de diversos etólogos, parece que o jogar pega emprestados comportamentos de contextos nos quais possuem finalidades claras, como a luta ou acasalamento – reposicionando-os, mostrando-os, porém utilizando-os sem nenhuma finalidade aparente. Assim, uma sequência do jogo inclui as ações de ‘não-jogo’, que são fragmentadas, reordenadas, exageradas e repetidas. A criatividade do jogo vem nas novas formas em que comportamentos já conhecidos são reorganizados, criando sequências novas. Alguns movimentos individuais dentro de uma sequência do jogo podem nunca ser terminados, e este elemento incompleto por ser repetido mais e mais. Visto dessa maneira, o jogo é um exemplo muito convincente de ‘comportamento restaurado’. [...] Como se observa, o conjunto de comportamentos do jogo é estruturalmente muito próximo daquele do ritual. (SCHECHNER, 2012, p. 108-109).

Segundo os psicólogos Pascal Boyer e Pierre Lienard (2005) a ritualização – estereotipia e deslocamento das ações de seus objetivos originais – ocorre natural e predominantemente durante uma fase do processo de desenvolvimento da criança. Esta fase começa aos dois anos de idade e tem seu pico em torno dos oito anos, período no qual a criança apresenta comportamentos como perfeccionismo, colecionamento, apego a objetos favoritos, repetição de ações e preocupação com ordenamento das coisas. Estes comportamentos típicos da ritualização na infância também estão presentes na ritualização durante a fase adulta em práticas rituais culturais organizadas e em pacientes com transtornos obsessivos-compulsivos.

O diretor e estudioso da Performance Richard Schechner (2012, p. 165) afirma que o Teatro “nos seus muitos processos de treinamento, preparação, exibição e recepção, é ritualizado” e argumenta que em um processo de criação em Teatro, “os ensaios funcionam para construir uma partitura, e esta partitura é um ‘ritual por contrato’: comportamento estabelecido que todos participantes concordam em fazer” (SCHECHNER, 2011, p. 37). Como vimos, esse tipo de coordenação entre as ações de múltiplos indivíduos está relacionado à emergência do próprio conceito de ritmo. Nesse sentido, o ritmo aparece como um elemento unificador e coesivo para o grupo que participa do ritual ou do processo criativo em Teatro.

Segundo Schechner (2012, p.88), “o ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construir uma solidariedade social, para formar uma comunidade”. De fato, sabe-se que a ritualização está ligada, neurofisiologicamente, à liberação do hormônio

oxitocina, o qual é conhecido por gerar vínculos de confiança entre os indivíduos (LEVITIN, 2009).

2.4 CAMINHANDO NO RITMO

“Você pergunta se a maneira que você caminha em cena é diferente do caminhar que você usa na rua? Sim, é”.

(STANISLAVSKI, 2003, p.51).

O caminhar é uma *técnica corporal cotidiana* de importância primordial para diversos sistemas e abordagens do trabalho pré-expressivo do ator. Acredito que isso se deva ao fato de o caminhar fazer parte de uma coleção de atividades essencialmente rítmicas na natureza ligadas a estruturas cerebrais e aos processos cognitivos relacionados diretamente às emoções.

O neurocientista Daniel Levitin (2006) afirma que a locomoção é essencialmente rítmica não apenas no ser humano, mas também em outros mamíferos, assim como em aves, peixes e répteis. Segundo ele, isso se dá uma vez que todos esses animais possuem a mesma estrutura cerebral responsável pela relação entre movimento e o processamento de emoções: o cerebelo, também chamado de “cérebro réptil”. É ele que coordena a função locomotora decorrente da liberação de hormônios no cérebro, os quais desencadeiam o que nós sentimos como emoções: medo/fuga, fome/caça, excitação/sexo, etc.

Segundo Levitin (2006), há uma qualidade repetitiva, oscilatória, presente na maior parte dos movimentos feitos pela maioria dos animais. Quando humanos caminham, peixes nadam ou aves voam, eles tendem a dar passos, mexer as nadadeiras ou bater as asas, respectivamente, “em um ritmo mais ou menos constante. O cerebelo está envolvido em manter esse passo, esse ritmo” (LEVITIN, 2006, p. 174). Essa relação neurofisiológica entre o ritmo e a emoção será relevante para o entendimento da importância das ideias desenvolvidas por Stanislavski (1997) sobre o andamento-ritmo no trabalho do ator.

Pois ao analisar a bibliografia sobre as *técnicas corporais* percebo a presença e a importância do ritmo nesses estudos já quando Marcel Mauss (1974) afirma que a criança ao ser educada diariamente nas *técnicas corporais* de sua cultura aprende

os ritmos de caminhada específicos de sua cultura, por exemplo. O autor também afirma que a criança é educada em ritmo, forma e movimento quase sempre através da Dança e da Música.

Entretanto, como veremos a seguir, foi justamente ao perceber uma insuficiência das aulas tradicionais de Música em desenvolver habilidades rítmicas nos alunos que Jaques-Dalcroze (1921) iniciou seus experimentos no estudo da Música em relação ao movimento natural e espontâneo do corpo e vice-versa. O músico suíço percebeu que embora alguns alunos apresentassem dificuldades na expressão rítmica durante as aulas do conservatório de Música, esses mesmos alunos deslocavam-se pelo pátio durante os intervalos com um caminhar de andamento regular, involuntariamente marcado.

3 AS FILIAÇÕES

Este capítulo será dedicado a uma breve historiografia de praticantes das artes do Teatro, da Música e do movimento, cujos legados são relevantes para esta pesquisa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo. Serão abordadas as práticas de Émile Jaques-Dalcroze (1921), Konstantin Stanislavski (1997, 2003), Jacques Copeau (apud FREIXE, 2014) e Jacques Lecoq (2001, 2006) e suas respectivas filiações, a fim de permitir que seja traçado o paralelo entre o ritmo nas práticas stanislavskianas e nas práticas lecoquianas.

3.1 DALCROZE

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi um músico e pedagogo suíço conhecido internacionalmente como o criador de um método de educação musical chamado Rítmica Dalcroze¹⁸. A sua abordagem da Música e da improvisação em relação ao movimento do corpo influenciou uma grande parcela de artistas e pedagogos do início do século XX e muitos que vieram depois. A própria premissa dalcroziana da relação entre os sons musicais e os movimentos corporais está de acordo com correntes de pensamento como a de John Blacking (2000) , como vimos. Embora a influência de Dalcroze tenha sido grandiosa no campo *expressivo* das Artes Cênicas, meu interesse na presente pesquisa está em sua influência no trabalho *pré-expressivo* dos artistas e pedagogos das artes cênicas.

O que Dalcroze fez foi identificar que a ritmicidade inerente às *técnicas corporais* dos diferentes tipos de caminhar, por exemplo, poderia ser acessada a fim de possibilitar ao aluno utilizar essas nuances na sua expressão musical.

Em meus exercícios em caminhada medida – para mim o A B C de um treinamento coreográfico – o aluno aprende a controlar a harmonia dos músculos ativos, e seus complementos, do mais lento *largo* a um animado *allegro*, e praticar *accelerandos*, *ritenutos*, e *rubatos*, no caminhar, sem perder o equilíbrio. Além disso, diferentes tipos de caminhada são evocados pelos diferentes andamentos de frases musicais e adaptados a *staccatos*, *legatos*, *portandos*, e outros efeitos da música. (JAQUES-DALCROZE, 1921, p.183).

¹⁸ Decidi referir-me à disciplina criada por Dalcroze como Rítmica ou Rítmica Dalcroze, abrindo mão da expressão Eurrítmica a fim de evitar confusões com a Eurritmia como arte performática usada no ensino de Música em Escolas Waldorf e como parte da Medicina Antroposófica com fins terapêuticos.

Jaques-Dalcroze (1921) enxergava uma espontaneidade do corpo para responder com movimento aos estímulos musicais, a qual ele soube aproveitar para estabelecer uma abordagem adequada nas aulas, a fim de que os alunos improvisassem e se movessem em relação ao que ouviam ou em relação ao que cantavam. No livro “*Dalcroze Eurhythmics in today’s music classroom*” (1994) a autora Virginia Mead, professora de Rítmica Dalcroze nos Estados Unidos, explica: “Esses exercícios tipo-jogo tinham um propósito mais profundo: o de melhorar o tempo de resposta e precisão em comunicação e coordenação entre o ouvido, os sistemas nervoso e muscular, e a mente” (MEAD, 1994, p. 2. Tradução nossa.).

Nesse tipo de abordagem com exercícios tipo-jogo, o indivíduo deve realizar uma ação básica como caminhar e simultaneamente realizar outras ações como bater palmas, conduzir, cantar, falar, assim como manipular objetos (por exemplo, bolinhas ou bastões) ou instrumentos musicais. Esse tipo de exercício aparece em diversas abordagens do trabalho pré-expressivo do ator como um treino de diferentes níveis de atenção, alerta e coordenação. Em aulas de Rítmica Dalcroze o aluno é convidado a marcar ritmos variados com diferentes partes do corpo ou com a voz simultaneamente, exatamente como vemos descrito nos textos de Stanislavski (1997) sobre o que ele chamou de “andamento-ritmo”.

Acredito que a influência de Dalcroze sobre diferentes práticas pré-expressivas em Teatro pode render frutos em diversas instâncias, como seria o caso de paralelos com o método *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Lindau, por exemplo. É sabido que o método *Viewpoints* (BOGART; LINDAU, 2005) foi criado a partir de diversas experiências de suas idealizadoras, incluindo repertório de exercícios do Sistema de Stanislavski. O Grupo Cerco lançou mão de exercícios de *Viewpoints* durante o trabalho pré-expressivo do espetáculo “Puli-Pulá” em 2015, a partir das experiências da atriz Martina Fröhlich como aluna na SITI Company em 2013. A partir do nosso contato com o Método *Viewpoints*, pude perceber que Dalcroze foi o precursor de um paradigma de pesquisa sobre o corpo e o movimento que permanece em voga ainda hoje. O paralelo a que me proponho nesta pesquisa entre as práticas lecoquianas desenvolvidas no processo de criação de “O Sobrado” e o andamento-ritmo de Stanislavski é apenas uma das possíveis aproximações de diferentes técnicas que lidam com o ritmo no trabalho pré-expressivo.

3.2 STANISLAVSKI

Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor, professor de Teatro russo e o mais influente profissional da história ocidental das Artes Cênicas. Seu legado é capital para o desenvolvimento desta pesquisa tendo em vista a importância que o conceito de ritmo teve na sua sistematização do trabalho do ator. Embora a origem do interesse pessoal de Stanislavski pelo ritmo possa estar na sua própria formação como músico, acredito que Dalcroze, seu contemporâneo, tenha exercido uma imensa influência sobre os ensinamentos do mestre russo. É sabido que os alunos-atores do Teatro de Arte de Moscou tiveram aulas de Rítmica Dalcroze e há, inclusive, especulação sobre origens dalcrozianas de exercícios de andamento-ritmo externo (Rogers, 1966, p. 127-130 apud MORRIS, 2013, p. 68). Estes exercícios tratam da associação de movimentos do corpo do ator à contagem do andamento, dos agrupamentos dos pulsos em compassos ou de suas subdivisões.

O nome de Stanislavski é reconhecido por ter deixado uma marca indelével sobre a cultura teatral ocidental, um verdadeiro marco histórico-cultural. Entretanto, seu legado é até hoje cercado de mal-entendidos, em geral advindos das diferenças de tradução de seus escritos. Embora conceitos como “переживание” (perezhivanie), “experiência, vivência, revivescência ou retorno à vida”, e “воплощение” (voploshcheniye), “encarnação, personificação” (ZALTRON, 2013), sejam de extrema importância na obra do mestre russo e seus problemas de tradução mereçam ser investigados, o conceito sobre o qual quero me debruçar é o de “темпо-ритм” (tempo-ritm), “andamento-ritmo”.

O termo aparece no livro “A Construção do Personagem” (2003), o qual, como se sabe, na verdade faz parte de uma obra maior, escrita originalmente em um único volume: “O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo” (STANISLAVSKI, 1997; ZALTRON, 2013). Em todas as línguas para as quais foi traduzido, o termo manteve sua ligação com o termo musical “andamento”, conforme explicado por Stanislavski (1997) no próprio texto. Porém, em português, o termo esteve fadado à polissemia, à multiplicidade de significados da palavra “tempo”.

“Andamento-ritmo” foi um termo guarda-chuva criado por Stanislavski a fim de eliminar ambiguidades quanto ao entendimento da palavra “tom”, largamente utilizada na época com sentido vago e inexato por praticantes de Teatro para se

referir às qualidades de elementos teatrais. Cada papel tinha o seu “tom”, diretores falavam sobre “subir o tom” ou achar o “tom certo” do espetáculo (STANISLAVSKI, 1997, 2003.; MORRIS, 2013).

Embora o intuito de Stanislavski (1997) tenha sido o de eliminar mal-entendidos, quando se trata da palavra “ritmo” essa é uma tarefa difícil. O termo andamento-ritmo almeja unificar as relações temporais do movimento, associando os pulsos regulares subjacentes à organicidade e vitalidade do ritmo. Segundo Patrice Pavis (2006, p. 158), “esse termo guarda-chuva [andamento-ritmo] reconcilia a regularidade objetiva do tempo mensurável, ‘espacializável’, com a variabilidade subjetiva do tempo flexível”. Exemplos como esse mostram como as discussões sobre os múltiplos entendimentos de ritmo podem tornar-se demasiadamente herméticas, dificultando o entendimento.

Stanislavski chega a declarar a existência de andamento-ritmos próprios para “cada paixão humana, cada estado e cada experiência” (STANISLAVSKI, 1997, p. 147). Da mesma forma, não apenas cada pessoa tem seus andamento-ritmos, cada grupo, cada momento, cada personagem, cada cena, “mas peças e performances inteiras tem seus andamento-ritmos” (STANISLAVSKI, 1997, p. 158).

Como Stanislavski, Jaques-Dalcroze (1921) acreditava na necessidade de treinar o corpo humano em relação ao ritmo de maneira completa e eliminar ritmos incorretos a fim de desenvolver as capacidades rítmicas expressivas do aluno. Ambos defendiam que a prática do trabalho sobre o ritmo deveria preceder a teoria. Segundo Stanislavski (1997), deveria ser assim para não impedir o aluno-ator de brincar com o andamento-ritmo como um brinquedo. Assim, alguns dos exercícios são chamados de “jogos” e há exercícios de sincronização de movimentos do corpo aos pulsos do andamento, seu agrupamento em compassos e suas subdivisões, assim como exercícios com sequências de palmas alternadas.

Uma das habilidades desenvolvidas pelo trabalho sobre o andamento-ritmo é a da atenção, em especial a atenção sobre os seus próprios andamento-ritmos dentro da multiplicidade daqueles dos outros atores em cena. Stanislavski (1997, p. 152), ao falar sobre as possibilidades de combinações de múltiplos andamento-ritmos, refere-se a eles como cores que uma criança mistura de maneira básica e um pintor usa em combinações mais inventivas.

Há exercícios expressivos em que os alunos devem usar pulsos marcados com baquetas, palmas ou apenas movimentos de condução como os de um maestro

para transpor em andamento-ritmo músicas e ações concretas e, mais tarde, imagens interiores como tempestade no mar, tempestade nas montanhas, vento, trovão e relâmpago. Contudo, o objetivo desses exercícios não é o de sugerir exatamente tais imagens para quem assiste e sim de exercitar a imaginação e a escuta interior de quem realiza o exercício. Segundo Stanislavski (1997), o andamento-ritmo *externo* é quando o andamento-ritmo *interno* é manifesto em ações físicas. O andamento-ritmo interno é um dos elementos importantes para estabelecer um estado criativo no palco.

- Nós caminhamos, corremos, andamos em uma bicicleta, falamos, fazemos todo tipo de trabalhos em um andamento-ritmo ou outro. Mas quando nós não nos movemos, quando estamos sentados tranquilamente e em silêncio, nos deitamos, descansamos, esperamos, fazemos nada? Permanecemos sem *andamento* nem ritmo? Perguntou Arkadi Nikoláievich.
- Não, aí também há *andamento* e ritmo – reconheceram os alunos.
- Mas ele não visível externamente e somente se percebe por dentro – acrescentei. (STANISLAVSKI, 1997, p. 147).

A ideia da presença do ritmo interior mesmo na imobilidade exterior, ligada à expectativa, está presente nos estudos da Antropologia Teatral. Eugenio Barba e o Odin Teatret definem como *sats*, “isto é, ‘preparação para ação, para impulso, *estar prestes a...*’” (BARBA; SAVARESE, p. 92; BURNIER, p. 45) o que Stanislavski definiu como “estar parado no ritmo certo” (idem). O estado corporal, o qual Tortsov instaura em seu aluno ao explicar esse conceito, é palpável: alguém aguarda, com um bastão na mão, o rato que vai sair do buraco a qualquer instante; deve-se acertar o rato instantaneamente ao som das palmas do mestre. Deve-se estar preparado para reagir, “prestes a...”, ou seja, em estado de alerta. O reflexo dessa expectativa nos níveis de tensão do corpo, na coluna e na respiração é parte de um conjunto de condições psicofísicas também chamadas de *estado de alerta* e *estado de Jogo*.

Stanislavski (1997) identificava a relação entre o ritmo e a atenção, a reação, a disposição interna e as emoções, demonstrando isso aos alunos através dos exercícios. Destaco, por exemplo, a importância que Stanislavski dava aos exercícios acrobáticos em seu Sistema, uma vez que o mestre russo enxergava a prática da acrobacia como crucial no treinamento dos atores no Teatro de Arte de Moscou. Stanislavski (1997, p. 36) argumenta que o motivo para isso seria que a “acrobacia ajuda a desenvolver a qualidade de decisão”.

[A acrobacia] lhes ajudará a ser mais ágeis, mais eficientes fisicamente, em cena, quando vocês se levantarem, ao girarem ou correrem, e em uma variedade de movimentos rápidos e difíceis. Aprenderão a atuar em um ritmo e um andamento rápidos, impossíveis para um corpo não treinado. (STANISLAVSKI, 1997, p. 37).

As acrobacias são comparadas a momentos de alta tensão na atuação, pois um acrobata deve estar com sua atenção completamente direcionada para a sua atividade durante um salto mortal, de modo que não há espaços para receios e hesitações. Ele deve pular, haja o que houver. Da mesma maneira, argumenta Stanislavski (1997), o ator deve aprender a reagir, decidir, usando sua intuição física e sem hesitar, sem pensar demais.

No que tange às emoções, Stanislavski (1997) afirma diversas vezes a importância que o ritmo tem tanto num nível expressivo quanto no âmbito dos mecanismos rítmicos que podem ser utilizados pelo ator para induzir o seu próprio estado psicofísico relativo às emoções. Ele afirma que “existe uma interdependência indissolúvel, uma interação, e uma união entre andamento-ritmo e sentimento e, vice-versa, entre sentimento e andamento-ritmo” (STANISLAVSKI, 2003, p. 268-269) antes mesmo de a ciência comprovar a base neurofisiológica entre essa relação, o cerebelo. Segundo ele:

Tudo o que descobrimos sobre andamento-ritmo nos leva à convicção de que ele é o aliado mais próximo e adjunto do sentimento porque ele *frequentemente aparece como um estímulo direto, imediato, ou mesmo às vezes quase mecânico da memória emotiva e conseqüentemente da experiência mais intrínseca* (STANISLAVSKI, 2003, p. 268-269).

Já que o andamento-ritmo permanece em nossas memórias, Stanislavski (1997) propunha que ele fosse usado para propósitos criativos, sugerindo estados, personagens, situações e cenas. O autor (1997) cita a utilização de andamento-ritmos externos a fim de estabelecer num primeiro momento os andamento-ritmos internos. Ele também sugere a possibilidade de resgatar os andamento-ritmos internos mais tarde, chegando a fazer referência ao trabalho dos atores pré-cena: “Em sua opinião, antes do espetáculo e nos entreatos, os artistas deveriam reunir-se e realizar uma série de exercícios com acompanhamento musical, para entrar nas ondas do *andamento-ritmo*” (STANISLAVSKI, 1997, p. 162).

É interessante notar que esses exercícios pré-cena propostos por Stanislavski (1997) são exemplos de exercícios em que são trabalhadas relações entre os ritmos

dos atores e são exercícios onde essas relações são sempre relações de proporção compasso-pulso-subdivisão, ou seja, relações rítmicas relativas à métrica e à Música. Embora o termo andamento-ritmo tente abranger a multiplicidade rítmica presente na organicidade vital, percebe-se que o foco é mantido sobre um único andamento com diferentes níveis rítmicos (compasso-pulso-subdivisão) dentro dele.

Contudo, há um repúdio à sincronia, considerada uma qualidade militar, como num *corps de ballet*, por esse tipo de coordenação em um grupo não condizer com os objetivos naturalistas e criar estilização. Segundo a nomenclatura dos ritmos pré e pós-Socrático proposta por Morris (2013), portanto, podemos dizer que o discurso de Tortsov associa “andamento-ritmo” com um sentido pré-Socrático do ritmo orgânico das disposições internas e do estado de humor, enquanto alguns exercícios utilizados por ele são claramente influenciados por uma visão pós-Socrática relativa à organização temporal-musical ou à métrica.

Ao contrário de Copeau (apud FREIXE, 2014) e Lecoq (2001, 2006), Stanislavski (1997) parece concentrar a sua atenção sobre a importância do ritmo orgânico, vital, pré-Socrático num nível individual do ator e métrico-temporal pós-Socrático quando coletivo, no *ensemble*. Enquanto Copeau e mais tarde Lecoq também darão atenção ao ritmo no nível da expressão individual, suas abordagens rítmicas num nível coletivo extrapolam o âmbito da mera proporção compasso-pulso-subdivisão, pondo o ritmo em posição primordial no estabelecimento do *Jogo* entre os atores.

3.3 COPEAU

Jacques Copeau (1879-1949) foi um ator e pedagogo teatral francês, um dos grandes reformadores da cena no início do século XX, tendo influenciado, como seus contemporâneos Dalcroze e Stanislavski, uma grande parcela dos profissionais das Artes Cênicas desde então. Dentre estes, é notável a influência que Copeau teve sobre Jacques Lecoq, ainda que indiretamente, através de Jean Dasté¹⁹. Esta linhagem fica clara nos escritos de Lecoq no livro “O Corpo Poético” (2001) e “Teatro de Movimento e Gesto” (2006), assim como no livro “*La Filiation – Copeau, Lecoq, Mnouchkine*” (2014), escrito por Guy Freixe, ex-aluno de Lecoq e ator do *Théâtre du Soleil*. Segundo Freixe (2014, p. 20), Copeau acreditava na busca sobre “o jogo do

¹⁹ Lecoq trabalhou com Dasté, que foi ator da companhia de Copeau, além de seu genro.

ator, baseado sobre o seu engajamento corporal e improvisação, privilegiando a dimensão coral e musical, tal como ele a conduzia na École du Vieux-Colombier de 1921 à 1924, então com sua *troupe-école* dos Copiaus [...] de 1924 à 1929” (FREIXE, 2014, p. 20).

Copeau foi aluno de Jaques-Dalcroze tendo sido contaminado pelos seus ensinamentos e impressionado pela experiência: “Com Dalcroze, estamos a todo tempo em plena improvisação, em plena descoberta, em plena novidade” (COPEAU apud FREIXE, 2014, p. 26). Inicialmente, no curso de improvisação corporal da École du Vieux-Colombier, Copeau se apoia primordialmente na Música como guia da instrução dramática. “Ele considera abrir um curso de ‘música corporal’, com estudo do caminhar e suas evoluções rítmicas pelo espaço” (COPEAU apud FREIXE, 2014, p. 51-52).

Porém, embora Copeau tenha reservado uma atenção especial para a Música no trabalho pré-expressivo do ator durante toda a sua trajetória, ele nota, após um primeiro momento, que os exercícios rítmicos inclusos no programa da École du Vieux-Colombier poderiam desenvolver afetações as quais ele considerava ridículas. Copeau, então, escreve a Dalcroze sobre essas percepções e afasta-se da rigidez dos exercícios conduzidos pela Música. “Ele descobriu que faltava antes de tudo partir da pulsação interior do Jogo” (FREIXE, 2014, p. 52).

Segundo Freixe (2014), é nesse momento na trajetória de Copeau que o trabalho com *Máscara Neutra* aparece como o recurso propício para desenvolver capacidades de *Jogo* que se tornariam centrais na filosofia desse importante reformador do pensamento teatral europeu do início do século XX. “A máscara vai preencher essa expectativa inicial. É ela que vai despertar a Música interior do ator, mostrando-lhe o caminho da estilização e transposição do jogo” (FREIXE, 2014, p. 54).

A máscara, com efeito, conecta ao ritmo orgânico da respiração. Sobre a máscara inteira e impessoal, o aluno entra em um mundo onde tudo se encontra submetido à alternância respiratória, amplificada ao nível sonoro, entre a inspiração e a expiração. O ritmo torna-se primordial. Ele irriga o gesto, como a imaginação. O jogo da máscara é musical. (FREIXE, 2014, p. 55).

Por “Jogo da Máscara” entende-se o trabalho de improvisação sobre a Máscara Nobre, mais tarde desenvolvida e rebatizada por Lecoq (2001, 2006) como

Máscara Neutra. A partir dos exercícios sobre o Jogo da Máscara, Copeau reconhece a ligação íntima e intrínseca entre a *Máscara* e o Coro:

No coro, como na máscara, cada aluno cresce pelo abandono de si. A máscara excede, com efeito, a individualidade para tender em direção ao tipo: ela sintetiza o *muitos em um*. Ela é a aliada natural do coro, que visa, por outro lado, a homogeneidade de um corpo coletivo: o *um em muitos* (apud FREIXE, 2014, p.55).

Essa forte ligação da *Máscara* e do Coro com a coesão entre os indivíduos era central na filosofia de Copeau, o que se reflete na importância das relações entre os alunos-atores no contexto da criação coletiva praticada na escola (FREIXE, 2014). Essa dimensão coesiva da *Máscara* e do Coro se revela como chave no entendimento do papel do ritmo no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco através da influência de Copeau sobre os exercícios do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq em uso.

3.4 LECOQ

Jacques Lecoq (1921-1999) foi um ator e pedagogo teatral francês, cuja herança para o campo das Artes Cênicas e para o pensamento do movimento e do *Jogo Teatral* é imensa. Segundo Guy Freixe (2014), a pedagogia de Lecoq é uma referência essencial em numerosas escolas internacionais. Por sua experiência como atleta e ginasta durante o nascimento de grandes teorias reformadoras do pensamento sobre o corpo na primeira metade do século 20, além da influência de Jacques Copeau e Charles Dullin através do seu contato com Jean Dasté, Lecoq entrou para uma “árvore genealógica” de grandes pensadores e praticantes das Artes Cênicas que tem como ponto de partida o corpo do ator e a improvisação. É através da sua filiação com Copeau que Lecoq é influenciado, ainda que indiretamente, pelas ideias de Dalcroze.

Nos escritos de Lecoq, há uma preponderância do ritmo no nível individual e coletivo, porém com um sentido mais pré-Socrático, da forma e fluência do movimento, do que pós-Socrático, métrico-musical, conforme a nomenclatura proposta por Morris (2013). Contudo, como condiz com a sua filiação com Copeau, os exercícios corporais do seu Sistema Pedagógico – isto é, a preparação física –

“não visa emular um modelo físico específico, nem impor formas dramáticas estabelecidas. Ela deve auxiliar todos na direção da realização mais completa do movimento preciso” (LECOQ, 2001, p. 70).

Lecoq inventou um “método”, como se fala do “método” Stanislavski? Ele jamais colocou a questão nesses termos. Talvez a palavra “método” tivesse qualquer coisa conceitual demais, rígida demais para ele. Lecoq estava em busca das leis do movimento, que são aquelas do teatro como aquelas da vida. Ele não queria definir um método de jogo, ou um estilo de teatro, mas formular constatações. (FREIXE, 2014, p.106).

No currículo da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, o trabalho de preparação corporal, composto de exercícios básicos de ginástica e de segmentação do movimento corporal, é o início do caminho de descoberta das leis do movimento. Dentro da *Análise de Movimento*, Lecoq reserva um lugar especial para o conceito de *L'appel*, ou *movimento preparatório*. É o movimento menor que antecede o movimento principal. Um bailarino que executa um *plié* antes de um salto, também aterrissa com um *plié*, que absorve o impacto e ao mesmo tempo prepara para um próximo salto. Um movimento recolhido é realizado antes do lançamento de um objeto e depois. Para Lecoq (2001, p. 67), essas duas fases do movimento, a que o precede e a que o segue, carregam uma forte carga dramática. O estado de suspensão logo antes do início é parte da dinâmica do risco (risco de cair) e inclui um sentido de angústia que emerge claramente. Reciprocamente, a suspensão que conclui o movimento é uma aterrissagem, retorno a um estado de calma, chegando gradualmente mais perto da imobilidade e da serenidade. Essa tensão dramática presente no risco de cair é parte do trabalho sobre as *Acrobacias Dramáticas*, pois, similarmente à filosofia de Stanislavski (1997), é por via da performance acrobática que o ator chega aos limites da expressão dramática.

Em seu livro “O Corpo Poético” (2001) – ao falar sobre as técnicas do movimento desenvolvidas no Sistema Pedagógico de sua escola, além de servir-se de *técnicas corporais* como caminhar, correr, puxar, empurrar e pular – Jacques Lecoq (2001) explica a utilização e o conceito de *Acrobacia Dramática*. Segundo ele, movimentos acrobáticos aparentam ser gratuitos por “[...] servirem a nenhum propósito algum exceto o jogo”²⁰ (LECOQ, 2001, p. 70, tradução nossa), porém o autor argumenta que os primeiros movimentos executados pelo bebê são

²⁰ Do original: “[...] they serve no purpose apart from play” (LECOQ, 2001, p.70).

acrobáticos: desde sua saída do corpo da mãe em um movimento espiral, até os primeiros arcos com a coluna para os lados antes de começar a engatinhar ou caminhar.

Antes de Lecoq, Jacques Copeau já usava acrobacias nas aulas de movimento no *Vieux-Colombier* (LECOQ, 2006, p. 39), e, assim como para Copeau (2003), a importância dada por Lecoq à *Acrobacia Dramática* centra-se na possibilidade de descoberta da liberdade de movimento por parte do ator. Esta liberdade de movimento está presente na criança antes que a maturidade social a tenha forçado às formas convencionais de mover-se, em outras palavras, antes que a criança tenha fixado suas *técnicas corporais* conforme aquelas de sua cultura.

O segundo foco da escola, além das leis do movimento, são as leis do *Jogo Teatral*. Para Lecoq, o ritmo é essencial para a capacidade de *Jogo*, que requer que o ator possa “moldar uma improvisação para os espectadores, usando ritmo, andamento, espaço e forma” (LECOQ, 2001, p. 29). Essas improvisações sobre o que Lecoq (2001, 2006) chamava de *Jogo Psicológico*, por iniciarem sem fala, em silêncio e sem tema pré-definido e que vão aumentando gradativamente a sua complexidade com maior número de atores e situações estabelecidas. Há uma atenção à escrita cênica tanto em relação ao espaço quanto ao tempo, tendo em vista a filosofia desenvolvida por Lecoq (2001, 2006) onde o tempo e o espaço, no Teatro, são condensados. O autor fala da importância de uma escala dinâmica de cada situação, que clarifica as nuances das diferentes fases de progressão de uma situação dramática (LECOQ, 2001, p. 34).

No início nós investigamos o jogo psicológico, o qual é silencioso. Então, começando por um estado neutro, um estado combinando calma e curiosidade, a verdadeira jornada educacional começa com pesquisa sobre as dinâmicas da natureza. Elementos naturais, matérias, animais, cores, luzes, sons e palavras são descobertos através do corpo que mima e mais tarde vão enriquecer a atuação de personagens. (LECOQ, 2001, p. 14).

Lecoq se refere no início do trabalho sobre a técnica da *Máscara Neutra*, a qual é realizada no início da “jornada” dos alunos no curso, logo após o *Jogo*. Segundo ele, “a experiência mostrou que tais coisas fundamentais acontecem com essa máscara que ela se tornou o ponto central de meu método de ensino” (LECOQ, 2001, p. 36). A técnica da *Máscara Neutra* foi criada por Jacques Copeau no anos 1920 e tem como objetivo a eliminação de “vícios corporais”, exigindo que o ator encontre novas formas de expressão sem a utilização do rosto, coberto pela

máscara. Uma total inversão do modo como o ator normalmente se expressa, é uma busca pelo desconhecido.

Segundo Lecoq (2001, p. 36), a *Máscara Neutra* é:

um ponto de referencia, uma máscara básica, uma máscara fundamental para todas as outras máscaras. Sob toda máscara, expressiva ou de *Commedia Dell'arte*, existe uma máscara neutra apoiando todas as outras. Quando o aluno tiver experienciado esse ponto neutro inicial seu corpo estará livre, como uma página em branco onde o drama pode ser inscrito.

Ao descrever a técnica das máscaras e seus estilos, Lecoq (2006) afirma que, a fim de identificar-se com os quatro elementos clássicos da natureza – Terra, Água, Fogo e Ar (ou Vento) – e transpô-los para o seu corpo no trabalho com a *Máscara Neutra*, o ator deve ser capaz de “tornar-se o que vê e reconhecer seus ritmos” (LECOQ, 2006, p. 105), no caso, o ritmo de cada elemento. Essa acepção da palavra “ritmo” condiz claramente com o seu sentido pré-Socrático, referente àquilo que caracteriza e distingue um elemento de outro.

Lecoq (2006) também utiliza os termos “ritmo”, “andamento” e “escala” para se referir a uma construção por parte dos atores que interagem em uma improvisação, porém sempre evocando uma noção rítmica pré-Socrática sobre uma progressão orgânica baseada nas leis do movimento e nas dinâmicas da natureza. Esta visão está presente no *Jogo* e também na técnica da *Máscara Neutra*. E esse é o ponto no qual minha pesquisa encontra a maior influência entre as práticas lecoquianas e o trabalho do Grupo Cerco, como será exposto no capítulo seguinte.

4 O TRABALHO PRÉ-EXPRESSIVO DO GRUPO CERCO

Este capítulo é dedicado à descrição dos exercícios utilizados durante a fase de preparação dos atores antes do processo de criação do espetáculo “O Sobrado”. Também serão abordados os exercícios utilizados no início dos ensaios ao longo do processo, assim como aqueles retomados pelo grupo antes das apresentações do espetáculo. A construção desta autoetnografia foi feita a partir de minhas próprias memórias sobre o processo, da análise dos registros feitos pelo grupo em texto, fotos e vídeo, além de contar com as informações coletadas em nove entrevistas realizadas com integrantes do grupo. Optei, na escrita deste capítulo, por fazer minhas as palavras dos meus colegas entrevistados, construindo, assim, uma análise em primeira pessoa, seja no singular ou no plural. Ao final deste capítulo serão abordadas as contribuições do processo criativo de “O Sobrado” para os trabalhos posteriores do grupo. A narrativa será confrontada com os princípios levantados pelo estudo sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo e a historiografia do termo ritmo nas práticas em Artes Cênicas. Assim, constrói-se o paralelo entre as ideias stanislavskianas sobre o andamento-ritmo e as práticas lecoquianas no trabalho do Grupo Cerco.

4.1 CONVERSANDO COM O GRUPO CERCO

Ao todo, foram realizadas nove entrevistas com os integrantes do Grupo Cerco. Sete delas foram presenciais, com os seguintes integrantes: Celso Zanini, Elisa Heidrich, Inês Marocco, Isandria Fermiano, Manoela Wunderlich, Martina Fröhlich e Rodrigo Fiatt; e duas delas foram realizadas através do programa de teleconferência pela internet Skype, com Filipe Rossato e Kalisy Cabeda. A escolha sobre quais integrantes seriam entrevistados se deu com base na disponibilidade de cada pessoa. As entrevistas tiveram um caráter semiestruturado e foram registradas em áudio. Algumas perguntas foram realizadas a todos os entrevistados, enquanto outras foram propostas *impromptu*, a partir das respostas fornecidas. Somente a estrutura da entrevista com a diretora Inês Marocco fugiu do padrão das demais entrevistas, pois neste último caso, a discussão se baseou nos resultados das oito

entrevistas anteriores, confrontando a visão da diretora com a visão dos atores sobre o trabalho da direção na condução do trabalho pré-expressivo.

No caso dos atores e atrizes, todas as entrevistas iniciaram com uma pergunta base, sobre as experiências formativas artístico-teatrais de cada indivíduo anteriores à montagem do espetáculo. Esta pergunta teve por objetivo iniciar o exercício de memória ao qual as entrevistas se propunham, assim como estabelecer (ainda que superficialmente) um panorama da bagagem que cada um trouxe para o trabalho do grupo. Em um segundo momento dessas entrevistas, foi proposta uma pergunta “aberta”, isto é, de caráter geral, sobre o que havia sido o processo de montagem de “O Sobrado”.

Após estas primeiras duas perguntas iniciais das entrevistas, os atores e atrizes foram questionados especificamente sobre o conteúdo dos exercícios e suas impressões sobre eles. Procurei questionar os entrevistados sobre os objetivos da direção com cada exercício, a fim de estimular uma reflexão dos atores sobre seu próprio trabalho. As perguntas sobre os exercícios seguiram uma ordem cronológica, abordando primeiramente os pré-jogos e o *Jogo*, seguidas de indagações sobre a *Máscara Neutra*, das práticas retomadas no início dos ensaios ao longo do processo de criação e, finalmente, os exercícios realizados no pré-cena. A seguir, procurei estimular nos entrevistados reflexões a cerca das influências das práticas realizadas na montagem de “O Sobrado” sobre os outros trabalhos do Grupo Cerco.

Durante as entrevistas, tomei o cuidado de não abordar objetivamente, em um primeiro momento, o conteúdo da presente pesquisa a fim de permitir que a reflexão partisse do universo de cada entrevistado. Decidi fazê-lo, pois uma das perguntas tratava justamente dos termos utilizados com frequência pela diretora. Chamei esta pergunta de “Palavras da Inês”. Meu interesse com esta pergunta era o de alimentar a minha reflexão com uma terminologia que refletisse o ponto de vista de cada ator ou atriz sobre os fundamentos sobre os quais a prática do grupo se constrói. Desta forma, pude perceber quais termos recorrentes no vocabulário do grupo se relacionam com o meu recorte sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo.

Somente após estas perguntas eu abordei diretamente o tema da minha pesquisa com os entrevistados. Aprofundando, assim, esta reflexão partindo do conteúdo que cada um havia exposto em sua entrevista e relacionando com as conclusões parciais desta pesquisa. A partir deste diálogo, da minha pesquisa com cada uma das respostas dos entrevistados, construí a narrativa a seguir.

4.2 “O SOBRADO”

Figura 1: Cena inicial do espetáculo “O Sobrado”



Em cena os atores Philippe Philippsen (ao fundo, à esquerda) e Luis Franke (em primeiro plano, à direita). Fonte: Betânia Dutra (2010).

A ideia da montagem do espetáculo nasceu dentro desta Universidade, integrada ao projeto de pesquisa “As Técnicas Corporais do Gaúcho e a Sua Relação com a Performance do Ator/Dançarino”, do qual éramos alunos-pesquisadores Elisa Heidrich, Kalisy Cabeda, Rodrigo Fiatt e eu, sob orientação da professora Inês Marocco. Nós, do grupo de pesquisa, sentimos a necessidade de pôr em prática aspectos sobre expressão corporal, vocal, improvisação e composição que já haviam sido explorados em fases anteriores da referida pesquisa. A professora Marocco pretendia verificar a eficácia do Sistema de Treinamento de sua pesquisa no trabalho dos quatro alunos-atores e alunas-atrizes do grupo de pesquisa em uma montagem teatral. Além disso, a professora Marocco havia sido convidada pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) para realizar uma montagem teatral a fim de comemorar o centenário do Instituto.

A professora Inês Marocco também havia estabelecido outros dois critérios que deviam ser seguidos nesta transposição teórico-prática: que a dramaturgia fosse criada a partir da obra de um autor gaúcho e que partíssemos da premissa de que a peça aconteceria dentro de uma casa. Esta premissa devia-se ao fato de a professora Inês Marocco ter conhecido o grupo *Sportivo Teatral*, de Buenos Aires (Argentina), o qual tem como sede uma casa antiga onde são realizados os seus espetáculos.

Após a leitura de alguns textos teatrais e discussões sobre possíveis obras literárias sobre as quais pudéssemos nos debruçar, decidimos trabalhar sobre a trilogia “O Tempo e o Vento” de Erico Verissimo. Especificamente, foram escolhidos os sete capítulos “O Sobrado” do primeiro tomo da trilogia, “O Continente” (VERISSIMO, 2004). Nos capítulos “O Sobrado”, são relatados os últimos dias da Revolução Federalista em junho de 1895, enquanto a família Terra-Cambará encontra-se sitiada em seu casarão, conhecido como o Sobrado. Licurgo Cambará, chefe político Republicano da cidade fictícia de Santa Fé, no interior do Rio Grande do Sul, resiste ao cerco dos inimigos Federalistas junto de sua família e correligionários. Há escassez de água, comida, munição e outros recursos, além da presença de um companheiro ferido na despensa e da mulher de Licurgo, Alice Terra, que está em trabalho de parto.

O enredo do livro contava com mais de meia dúzia de personagens, enquanto que nós, do grupo de pesquisa, éramos apenas dois atores e duas atrizes. Portanto, foi aberta uma seleção para alunos de fora do projeto de pesquisa que tivessem interesse em participar da criação do espetáculo. Ao todo, 21 alunos dos cursos de Teatro da UFRGS se inscreveram na fase de seleção, a qual durou duas semanas. A partir desta seleção, seria divulgada uma lista com os nomes dos alunos escolhidos para compor o elenco.

É importante ressaltar que a professora Inês Marocco optou por não excluir nenhum aluno da montagem, “selecionando” todos os alunos inscritos. Segundo ela, o caminho escolhido foi o da seleção natural, onde os alunos que tivessem real interesse permaneceriam até o final do processo. De fato, alguns inscritos desistiram nas primeiras semanas logo após o período de seleção e outros acabaram saindo mais tarde no processo. O espetáculo estreou com um elenco composto por catorze pessoas.

O processo criativo teve início em 17 de março de 2008 e teve duração de nove meses. Os ensaios aconteciam de segunda a sexta, com carga horária de três horas por dia. Nós, os atores e atrizes – Anildo Michelotto, Celso Zanini, Elisa Heidrich, Filipe Rossato, Isandria Fermiano, Kalisy Cabeda, Luis Franke, Manoela Wunderlich, Marina Kerber, Martina Fröhlich, Mirah Laline, Philipe Philippsen, Rita Maurício e Rodrigo Fiatt – estreamos o espetáculo “O Sobrado” no Memorial do Rio Grande do Sul²¹ no dia 04 de dezembro de 2008. Após a primeira temporada, os integrantes da montagem e a sua diretora decidiram estabelecer-se como um grupo de Teatro e nomeá-lo Grupo Cerco, em homenagem à situação dramática do primeiro trabalho da companhia.

Ao longo do processo, o elenco também se organizou em pequenos núcleos de trabalho paralelos à atuação, chamados de Equipes: Assistência de Direção, Dramaturgia, Música, Pesquisa Histórica e Produção. Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, o caráter coletivo do trabalho do Grupo Cerco foi citado com frequência. Porém, pude notar que ainda restam dúvidas entre os integrantes do grupo sobre o termo correto que possa descrever o seu trabalho. Alguns o chamaram de “criação coletiva” e outros foram categóricos em afirmar que o trabalho não se caracteriza como tal por haver uma direção.

O espetáculo recebeu onze indicações ao Prêmio Açorianos de Teatro de 2009²², e nesta premiação foi vencedor nas categorias Melhor Direção, Melhor Dramaturgia, Melhor Ator Coadjuvante, além do Prêmio RBS Cultura de Melhor Espetáculo pelo Júri Popular. Também em 2009, o espetáculo foi vencedor do Troféu Braskem em Cena nas categorias Melhor Espetáculo pelo Júri Oficial, Melhor Direção e Melhor Espetáculo pelo Júri Popular. Desde a sua estreia, o espetáculo foi visto por mais de 15 mil espectadores em um total de 103 apresentações até o sétimo aniversário do grupo.

²¹ O antigo prédio dos Correios, na praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre. Na época, o prédio abrigava o Memorial do Rio Grande do Sul. A peça acontecia no espaço da Sala de Múltiplos Usos e utilizava os corredores do prédio como coxias. Hoje, o prédio abriga o Museu dos Direitos Humanos do Mercosul.

²² Melhor Espetáculo, Melhor Direção (Inês Marocco), Melhor Ator (Rodrigo Fiatt), Melhor Atriz (Isandria Fermiano), Melhor Ator Coadjuvante (Luis Franke), Melhor Atriz Coadjuvante (Martina Fröhlich), Melhor Dramaturgia (Celso Zanini, Elisa Heidrich, Isandria Fermiano, Marina Kerber, Mirah Laline e Rodrigo Fiatt), Melhor Trilha Sonora (Celso Zanini, Luis Franke, Martina Fröhlich e Philipe Philippsen), Melhor Produção (Adriana Sommacal, Anildo Michelotto, Inês Marocco, Luis Franke, Manoela Wunderlich, Mirah Laline e Philipe Philippsen), Melhor Iluminação (Cláudia de Bem), Melhor Cenografia (Élcio Rossini).

4.3 A PREPARAÇÃO CORPORAL

Desde os primeiros dias de trabalho do grupo, o objetivo da diretora foi formativo. As práticas utilizadas foram baseadas no início da própria trajetória da diretora como aluna de Jacques Lecoq. Portanto, os primeiros ensaios consistiam de uma primeira parte envolvendo aquecimento corporal e princípios da *Análise de Movimento* e um segundo momento dedicado ao *Jogo*. O trabalho corporal e de *Jogo* tem por objetivo desenvolver a disponibilidade e sensibilidade corporal, estados de atenção, reação e alerta, além do sentido de grupo.

Figura 2: Aquecimento corporal do elenco



Aquecimento com as atrizes Martina Fröhlich (ao fundo, à esquerda) e Manoela Wunderlich (em primeiro plano, à direita). Fonte: Octo (2016).

4.3.1 Aquecimento e Análise de Movimento

No caso do Cerco, foi instaurada uma rotina de ensaios que iniciava com uma sequência de aquecimento trabalhando movimentos de diferentes partes do corpo

de forma segmentada e exercícios de exploração de conceitos da Análise de Movimento e do Mimo Corpóreo. Dentre os conceitos do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq (2001, 2006) explorados estão *ponto fixo*, *movimento preparatório (sats)* e *puxar-empurrar*. Durante os exercícios, o grupo permanecia em círculo, enquanto um dos quatro alunos que participavam da pesquisa “As Técnicas Corporais do Gaúcho...” conduzia o aquecimento. Estes quatro alunos também circulavam entre os colegas auxiliando no entendimento dos exercícios, exemplificando conceitos, fazendo correções e estimulando os colegas.

Os exercícios mantinham uma ordem herdada da pesquisa “As Técnicas Corporais do Gaúcho...” que iniciava com aquecimento das articulações e músculos dos pés, seguido do joelho, coxofemoral, quadril, tronco, peito, ombros, cotovelo, punhos, dedos, finalizando pelo pescoço. Como também era parte da pedagogia da pesquisa, durante estes exercícios, os alunos-atores eram estimulados a buscar um estado de concentração e a aguçar a percepção do próprio corpo (também conhecida como cinestesia ou propriocepção). Chamava-se a atenção para a postura da coluna, a tonicidade muscular, o equilíbrio, o foco do olhar, a respiração e o silêncio.

Assim como na École Jacques Lecoq, aos atores eram cobradas certas atitudes em relação ao trabalho como pontualidade, assiduidade e concentração. No caderno de anotações da professora Inês Marocco – utilizado por ela durante este período – no dia 26 de março de 2008, em um dos primeiros ensaios, consta o seguinte comentário: “fazer o aquecimento junto dá uma dimensão de equipe ao grupo”. A justificativa aparece em seguida: alguns alunos chegaram atrasados e não participaram do aquecimento com o restante do grupo. Essa dimensão coletiva do trabalho também é parte da pedagogia Lecoq, como herança da abordagem de Copeau, e todos os exercícios são feitos em grupo.

Em inúmeros momentos durante as entrevistas com o grupo, esta dimensão coletiva do trabalho corporal veio à tona. Para a atriz Elisa Heidrich²³,

O propósito dos exercícios era sintonizar a galera. Exatamente isso que tu me perguntou: De onde tu vem? O que que tu fez antes? [...] A gente precisava se sintonizar e estar falando na mesma coisa. Corporalmente, ideologicamente, e saber que tipo de teatro que a gente ia fazer.

²³ Entrevista concedida por HEIDRICH, Elisa, 03 nov. 2015. Entrevistador: Philippe França Phillipsen. Porto Alegre, 2015.

E para a atriz Martina Fröhlich²⁴,

Os exercícios do Lecoq [de aquecimento e *Análise do Movimento*] eram pra preparar o corpo a curto e longo prazo, preparar pro ensaio mas também preparar esse vocabulário, esse domínio corporal a longo prazo e pra nos concentrar também, pra gente estar junto, trabalhando em conjunto pra estar concentrado pra trabalhar junto. Eu lembro que tinha muito esse intuito, de a gente se colocar como grupo no trabalho.

Durante o aquecimento corporal, eram realizados, em certos momentos, exercícios sobre conceitos da Análise de Movimento e do Mimo Corpóreo. O conceito de ponto fixo, por exemplo, era abordado durante o aquecimento das articulações do ombro, cotovelo, punho e dedos. Em um dos exercícios, os alunos-atores tentavam fixar uma das mãos em um ponto no espaço enquanto moviam o corpo sem que esta mão se deslocasse para qualquer direção. Estes exercícios eram realizados tanto de maneira objetiva, isto é, o movimento pelo movimento, quanto de maneira subjetiva, designando um significado para o objeto imaginário com o qual o ator interagira (uma mesa sobre a qual o ator se apoia, uma maçaneta de uma porta, um corrimão, etc.).

Conceitos como *puxar-empurrar* e *compensação* eram abordados durante exercícios de aquecimento do tronco e da coluna. Nestes exercícios, são estudados os movimentos da coluna na atividade real de puxar ou empurrar e sua equivalência nos respectivos movimentos das ações de mimar de puxar ou empurrar um objeto imaginário. Os atores se dividiam em duplas e exercitavam ações concretas de empurrarem-se uns aos outros e de puxarem-se pelos braços. A seguir, as duplas se separavam e cada ator passava a simular as ações de puxar ou empurrar objetos imaginários.

Os quatro alunos da pesquisa da professora Inês Marocco chamavam sempre a atenção para a função da coluna durante estas ações. Conforme o Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq, o arco realizado pela coluna durante o movimento de puxar é inverso àquele do movimento de empurrar. Assim, os alunos-atores começavam a associar o arco da coluna em um movimento com o vetor de força da ação. Lecoq chega a afirmar que o Mimo nos mostra que “tudo o que uma pessoa faz em sua vida pode ser reduzido a duas ações essenciais: ‘puxar’ e ‘empurrar’”. Nós não fazemos nada além disso! Estas ações incluem o passivo ‘eu sou puxado’ e

²⁴ Entrevista concedida por FRÖHLICH, Martina, 04 nov. 2015. Entrevistador: Philippe França Phillippsen. Porto Alegre, 2015.

‘eu sou empurrado’ e o reflexivo ‘eu me puxo’ e ‘eu me empurro’ [...]” (LECOQ, 2001, p. 79).

Os exercícios também mostram que o deslocamento do peso durante a ação real de puxar ou empurrar é inverso àquele das respectivas ações de mimo de puxar e empurrar. Este conceito é chamado de *equivalência* por Barba e Savarese no capítulo homônimo do livro “Dicionário de Antropologia Teatral” (2006): “Equivalência, que é o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas é *deslocada* para outra parte do corpo” (BARBA; SAVARESE, 2006, p. 94). A simples ação de carregar um objeto pesado implica em uma compensação da distribuição do peso e a não-observância desse fator pode acarretar na descrença do público sobre o peso do objeto imaginário. Segundo Lecoq (2006, p. 85):

Para carregar um balde cheio d’água, eu compenso curvando o corpo na direção oposta para manter o equilíbrio. Esta atitude compensatória sugere o peso do objeto. No cinema, eu frequentemente vi malas, as quais estavam supostamente cheias, sendo carregadas como se estivessem vazias, o que elas obviamente estavam.

É importante ressaltar que os conceitos no Mimo Corpóreo, embora possam ser analisados separadamente, podem estar presentes simultaneamente no mesmo exercício. O conceito de ponto fixo, por exemplo, está presente em exercícios sobre puxar-empurrar no momento em que os atores deixam de empurrar um objeto real e passam a simular a ação de empurrar um objeto imaginário. As duas mãos se posicionam no espaço em ponto fixo e a coluna se move em curva demonstrando o vetor da força da ação. Assim, o espectador tem a impressão da existência do peso do objeto sendo empurrado.

O conceito lecoquiano de movimento preparatório é chamado pelo Grupo Cerco pelo nome dado a ele por Eugenio Barba, *sats*, e também era trabalhando em combinação com os conceitos de ponto fixo, puxar-empurrar e compensação. Quando o ator simulava a ação de puxar, posicionava as mãos no espaço definindo o objeto imaginário (uma corda, por exemplo) e realizava primeiramente um movimento menor com a coluna em direção ao objeto, para a seguir realizar o movimento principal com a coluna em curva para longe do objeto. Estes movimentos eram realizados em todas as direções e com diferentes partes do corpo, com liberdade para que os atores treinassem diferentes variações da mesma ação: puxar

um objeto para baixo (como a corda de um sino), empurrar um objeto sem as mãos, etc.

Percebo que embora o termo ritmo não apareça explicitamente na descrição ou na execução destes exercícios, a maioria deles envolvia ritmo, como é o caso dos movimentos de aquecimento com segmentação de partes do corpo, realizados de maneira repetitiva, oscilatória e muitas vezes em sincronia pelo grupo.

Também, os exercícios sobre o conceito de *sats* se relacionam diretamente com esta pesquisa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo. Como vimos, o *sats* está diretamente relacionado ao conceito musical de anacruse e sua representação corporal é capital nos exercícios de Rítmica Dalcroze. O conceito de ritmo, portanto, é intrínseco aos trabalhos com Mimo Corpóreo, envolvendo o desenho do movimento, sua trajetória no espaço com preparação, início, meio e fim. Esta dimensão da trajetória do movimento do espaço é um aspecto rítmico muitas vezes ignorado, relativo à economia de movimento, que está presente no legado de Lecoq, assim como no de Laban, Meyerhold e Decroux, por exemplo.

4.3.2 Acrobacia

Depois desse aquecimento, eram trabalhados exercícios de acrobacia, os quais também eram realizados em grupo, de par em par, buscando a sincronia ou sintonia entre os atores da dupla que executava as acrobacias e fluência entre os pares. Duas raias eram construídas paralelamente no chão da sala com colchonetes e os alunos-atores posicionavam-se em filas dispostas à frente de cada raia. Cada dupla realizava uma vez o percurso demarcado pelos colchonetes repetindo em sincronia o mesmo movimento acrobático – como, por exemplo, o rolinho frontal (cambalhota). Quando uma dupla estava prestes a terminar o percurso, outra dupla iniciava o trajeto sem deixar que houvesse pausas. Foram trabalhados o rolinho frontal (cambalhota), rolinho de costas, roda (estrelinha), “leãozinho” ou “peixinho” (salto à frente com aterrissagem em rolinho), e um tipo de rolinho apoiado na escápula chamado pelo grupo de “samurai”.

Esses exercícios também foram incluídos na sequência de trabalho a partir da influência do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq e tinham como objetivo desenvolver a disponibilidade e a sensibilidade corporais, além de capacidades de decisão, atenção, reação e alerta. Tais exercícios em dado momento do processo de

ensaios passaram a incluir canto coletivo ou frases do texto aleatórias individualmente. Desses dois exemplos, foi notável a capacidade do canto coletivo de criar sintonia no grupo e facilitar uma fluência entre as duplas por instaurar uma referência auditiva rítmica e motora.

É importante notar que o tempo dedicado à preparação corporal, *Análise de Movimento* e acrobacia começou tendo duração entre 60 e 90 minutos e foi tornando-se mais curto ao longo do processo criativo. O grupo e a diretora justificam esta diminuição por conta do trabalho de criação das cenas, que passou a exigir maior dedicação do grupo.

4.4 OS PRÉ-JOGOS E O JOGO

Conforme o Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq (2001, 2006) sobre o qual o trabalho pré-expressivo foi baseado, na segunda metade de cada ensaio da fase de seleção eram realizados exercícios de *Jogo*. O *Jogo* foi abordado inicialmente através de exercícios preparatórios denominados pré-jogos. Os pré-jogos se caracterizam por não estabelecerem qualquer tipo de situação dramática ou narrativa. Eram basicamente brincadeiras aparentemente despretensiosas, mas que exigiam dos atores habilidades necessárias para a realização de exercícios de *Jogo*, isto é, exigiam habilidades fundamentais para a improvisação teatral, como estados de atenção e alerta, escuta e coesão do grupo.

Figura 3 e Figura 4: Pré-jogos antes do espetáculo.



Na figura à esquerda, no fundo, a atriz Manoela Wunderlich, e em primeiro plano as atrizes Mirah Laline (de costas) e Elisa Heidrich. Na figura à direita, no fundo, o ator Anildo Michelotto e a atriz Kalisy Cabeda, e em primeiro plano, a atriz Elisa Heidrich (de costas) e o ator Luis Franke. Fonte: Anderson Espinoza (2009)

4.4.1 Pega-pega

Um dos primeiros pré-jogos utilizados foi uma variação da brincadeira de pega-pega. Os atores deviam fugir do ator que estava pegando. Quando alguém era pego, passava a ser o pegador. Neste jogo, os atores podiam salvar-se de serem pegos ao dizer o nome de algum colega, o qual passava a ser o pegador. Esse jogo toma, além da dimensão física do correr-pegar e correr-fugir, uma dimensão de rápido raciocínio no momento de desviar através da reação de dizer o nome de outro colega.

A atriz e assistente de direção de “O Sobrado” Isandria Fermiano²⁵ reconhece que outro ponto positivo deste exercício é o fato de os atores aprenderem os nomes de todos os colegas: “tu começa a chamar as pessoas, tu se dá conta quando está chamando só um, tu sabe o nome só de um”. Como explica Isandria, um dos

²⁵ Entrevista concedida por FERMIANO, Isandria, 11 nov. 2015. Entrevistador: Philippe França Philippsen. Porto Alegre, 2015.

objetivos dos pré-jogos era estabelecer laços entre os integrantes do grupo de maneira lúdica:

Foram exercícios propostos bem no início. Nós éramos da mesma faculdade, [mas] cada um vinha de um semestre. Isso é pra aproximar as pessoas, tudo em relação ao jogo. Tu leva pra tua vida ou fica só lá dentro da cena usando. Eu acho que é pra aproximar as pessoas. E a brincadeira. Pra mim o teatro ainda é a brincadeira, o senso da criança. Pô, brincadeira de pega-pega é [usada] porque é bom, porque tu fica bem. No corpo aparece isso, disponibilidade, a força de correr, de estar atento.

Outro pré-jogo baseado na brincadeira de pega-pega era realizado com os atores separados em duplas. Espalhados pela sala, cada ator ficava com um braço trançado no braço do colega de sua dupla, enquanto dois atores se deslocavam pela sala, um fugindo entre as duplas e outro pegando. Quando este ator pegava o colega que fugia, os papéis se invertiam. Porém, somado a isso, a qualquer momento o ator que fugia podia engatar seu braço em algum ator das duplas espalhadas pela sala. Quando isso acontecia, o outro ator da dupla que estava enganchada deveria se desprender e passava a ser quem pegava. Este exercício pode parecer simples, mas exigia um nível de concentração elevado, pois os papéis de quem foge, de quem pega e das duplas trocavam constantemente. Em diversos momentos o grupo precisava parar, revisar as regras e reiniciar o jogo.

Um dos exercícios está registrado no caderno de anotações da diretora como “As estátuas”. Neste exercício, um ator se posiciona em um lado da sala e o grupo no lado oposto. O objetivo do grupo é tocar no ator que está sozinho no lado oposto. Este vira-se de costas e os outros atores devem caminhar em direção a ele. Sem aviso, o ator solitário vira-se rapidamente para o grupo e deve anunciar quais atores ele viu mover-se. Os atores devem manter uma posição estática sempre que o ator que está sozinho vira-se para eles. Aqueles cujos nomes são anunciados são os que se moveram e que devem, então, voltar ao início da sua trajetória, de maneira similar à brincadeira “Meia meia-lua 1-2-3”. O grupo deve, portanto, manter a precisão dos movimentos, imobilidade ativa e ter rápidas reações quando o ator vira-se de costas ou volta a olhar para o grupo. Também foram realizados exercícios de pega-pega em que cada ator tem um lenço apoiado na parte de trás da cintura e deve tentar roubar o lenço de seus colegas.

4.4.2 Bolinha e Bastão

Outros exemplos de pré-jogos são exercícios com bolinhas ou bastões. Estes dois exercícios são muito similares entre si, diferindo principalmente no que tange ao objeto utilizado. Em ambos, o grupo iniciava posicionado em círculo lançando uma única bolinha ou um bastão de um ator para outro. Era exigido que os atores prestassem atenção na ação de lançar, dominando o peso e o tempo da trajetória do objeto no espaço, dando continuidade e fluência a ele desde antes do lançamento até depois de pegar. No caso do bastão, era exigido que o grupo mantivesse o bastão na posição vertical durante a trajetória entre os atores.

A seguir, eram introduzidos mais bolinhas ou bastões. Conforme o grupo foi dominando os pesos e os tempos de lançamento e pegada dos objetos, assim como a dinâmica dos focos e da atenção compartilhada entre os atores sobre os objetos, esses jogos passaram a ser executados não mais em círculo, mas juntamente com exercícios de caminhada. Tais exercícios envolviam reação rápida, estado de alerta e precisão de coordenação visual-áudio-motora, assim como atenção ao grupo e atenção compartilhada.

Os exercícios de bolinha e bastão seguem estruturas similares. Ambos começam estáticos com uma bolinha ou bastão, seguido da inserção de mais bolinhas ou bastões, depois em movimento e culminando na inclusão de uma contagem (com o grupo sendo desafiado a chegar a um certo número elevado), múltiplas contagens ou texto. Porém, os dois exercícios diferem grandemente em seus resultados tendo em vista o objeto utilizado. Durante a sua entrevista, o ator e assistente de direção Rodrigo Fiatt²⁶ colocou a questão desta diferença de maneira bastante clara:

Me parece que a diferença básica entre a bolinha e o bastão é a questão do risco. Me parece que o bastão sempre te deixa num estado de alerta muito maior, porque tem o risco permanente de ser machucado. A bolinha é uma bolinha, enfim. Eu acho que eles têm a mesma intenção de trabalhar a questão do foco, tu joga pra quem te deu o foco, pra quem tu olhou, tu dá o foco e tu recebe o foco. Como manter o próprio *Jogo* da cena, no nosso trabalho no palco. A questão da precisão, a própria generosidade no modo como tu te coloca pra jogar, tu não arremessa de qualquer jeito, eu acho que trabalha essas múltiplas qualidades que a gente busca no trabalho do ator.

²⁶ Entrevista concedida por FIATT, Rodrigo, 07 jan. 2016. Entrevistador: Philipe França Philippsen. Porto Alegre, 2016.

Da mesma forma, a atriz e assistente de direção Isandria Fermiano explica: “Essa tensão [do perigo do bastão] vai gerar um jogo”. Isandria identificou uma contribuição do pré-jogo do bastão para o trabalho do grupo no quesito foco e confiança entre os indivíduos:

Uma coisa que eu acho importante é o olhar, olho no olho, porque daí vem um jogo. Tu tem que olhar pro teu colega pra jogar, gera uma sensação de confiança. Bom, eu não vou jogar uma coisa que tu não vai enxergar, não adianta, tu não vai perceber. Isso é bom.

Segundo a atriz Elisa Heidrich, o grupo chegou a realizar um tipo de exercício de extrema dificuldade: “A gente fazia um exercício que depois eu já trabalhei em outros lugares com bola mas a gente fazia com bastão, porque a gente era foda. [...] Tipo um ‘Fui!’ ”. Elisa faz referência ao exercício “Fui!”, onde os atores ficam em círculo e lançam a bolinha ou bastão para uma pessoa que está no centro, que por sua vez lança de volta para alguém do círculo. Esta sequência se repete até que alguém no círculo diz “Fui!” e assume o lugar de quem estava no centro. Segundo Elisa, o grupo também conseguiu realizar este exercício sem que fosse necessário dizer “Fui!”.

Parece ser unânime entre os atores do grupo que todos os exercícios realizados tinham uma clara evolução da sua complexidade, seja nos pré-jogos até as improvisações de *Jogo* e o trabalho com a *Máscara Neutra*. O ator e músico Celso Zanini²⁷, identificou na evolução gradativa da dificuldade dos exercícios, do mais simples para o mais complexo, um benefício para o sentido de união do grupo:

Esse crescimento também ao mesmo tempo ajuda. Eu acho que tem um outro fator, que eu parei pra pensar agora, que se soma a esse [fator] prático de tu ter atenção e cuidar o teu colega. É o fato de fortalecer a união entre os componentes daquele exercício quanto mais tu vence junto com aquele grupo os teus pequenos objetivos, como “conseguir lançar [o bastão] em círculo todo mundo parado”. Está todo mundo bom nisso, lançando bem esse bastão em círculo? Aí tu passa para um novo estágio onde tu passa a fazer isso caminhando. Quando tu fica bom nesse novo estágio tu passa a fazer isso dando texto. E quando tu fica bom sempre em grupo, sempre em grupo, isso vai unindo as pessoas também. E isso é importante pra depois, pro *Jogo*, pra criação, pra convivência, pra tudo.

²⁷ Entrevista concedida por ZANINI, Celso, 06 jan. 2016. Entrevistador: Philippe França Philippsen. Porto Alegre, 2016.

A este comentário do ator Celso Zanini o ator Rodrigo Fiatt acrescenta: “É isso que só a prática do grupo, do organismo do grupo, permite. Esse caminhar junto”.

4.4.3 Corda

Além dos exercícios com bolinha e bastão, foram utilizados pré-jogos sobre a *técnica corporal de pular corda*. Esses exercícios entraram no repertório de trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco a partir da formação da diretora na École Philippe Gaulier, professor egresso da École Jacques Lecoq. Pessoalmente, incluo a *técnica corporal* de pular corda dentre as *técnicas corporais* das acrobacias, uma vez que identifico no pular corda o potencial de desenvolver no ator capacidades de decisão, atenção e prontidão. Desafios com a *técnica corporal* de pular corda são similares às acrobacias, no sentido de que estas, segundo Eugenio Barba (2006), podem ser consideradas variantes de uma luta e cuja dificuldade e relativo perigo não tem necessariamente a intenção de tornar o ator um acrobata, e sim

(...) ensinar [os atores] a reagir de um modo decidido, em prontidão de acordo com uma sucessão de impulso e contra-impulso a qual transforma continuamente o chão ou o objeto em um adversário capaz de atacar, e assim punindo a menor falta de precisão. Nesse sentido as acrobacias são uma ginástica de relações. Elas transformam peso, equilíbrio e objetos inanimados em parceiros críticos de um diálogo vivo de ações e reações. (BARBA, 2006, p.116).

Os jogos propostos começavam com a corda sendo trilhada (girada) em um andamento médio (≈ 55 bpm ou *Adagio*). Os alunos eram desafiados a atravessar correndo o espaço da corda girando sem que fosse necessário pular, ou seja, acompanhando o sentido da trajetória do giro da corda. Essa manobra da passagem pela corda pode parecer fácil a alguns e extremamente difícil para outros, por envolver uma sensação de resistência e medo. Pelo fato de o pular corda também ser uma *técnica corporal* da infância, a presença de memórias e traumas relativos a experiências com a corda em um primeiro momento se apresenta como uma dificuldade ou bloqueio na superação do desafio prático da passagem pela corda. Em um segundo momento, contudo, a vitória na execução desse desafio aparentemente banal, representa uma superação pessoal e perda de receios quanto ao “perigo” da corda.

Figura 5: Alunos de Philippe Gaulier durante um exercício sobre a técnica corporal de pular corda



Atividade realizada em uma *master class* em Los Angeles, EUA. FONTE: fotografia de Charles Ketchabaw (RAMPELL, 2013).

No trabalho com o Grupo Cerco, de fato, as *técnicas corporais* das acrobacias, e, portanto, também a *técnica corporal* de pular corda, foram tratadas como uma analogia da própria ação de entrar em cena. A capacidade de decisão da qual falava Stanislavski é experimentada na prática e em grupo. Se para Stanislavski (1997) o ator deveria desenvolver a sua capacidade de decisão através das acrobacias, para Lecoq (2001, 2006) é por meio da performance acrobática que o ator chega aos limites da expressão dramática. Similarmente, para Eugenio Barba e Nicola Savarese (2006), as acrobacias se relacionam à emergência do *corpo decidido*, que por sua vez está relacionado às *técnicas corporais extra-cotidianas*, à codificação. Barba (2006) argumenta que a sua expressão “ser decidido” vem do verbo “decidir”, que etimologicamente significa “cortar fora”²⁸, a expressão indica que a disponibilidade para a criação também inclui separar-se de práticas diárias:

O exercício acrobático dá ao performer a oportunidade de testar seu poder. No início, o exercício é utilizado para ajudá-lo a superar o medo e a

²⁸ Em inglês, “to cut away”. Do latim *de* (for a) + *caedere* (cortar). Similar a “cindir”, “cisão”.

resistência, para ajudá-lo a superar seus limites; depois, ele se torna um modo de controlar energias aparentemente incontroláveis, de encontrar, por exemplo, os contra-impulsos necessários para cair sem se machucar ou flutuar pelo ar desafiando a lei da gravidade. Acima e além do exercício, estas vitórias reasseguram o performer: mesmo que eu não faça, eu sou capaz de fazê-lo. E em cena, por causa desse conhecimento, o corpo se torna um corpo *decidido*. (BARBA; SAVARESE, 2006, p.284).

Esta vitória pessoal do ator, somada à evolução do nível de complexidade e dificuldade do exercício, trazia uma sensação de vitória coletiva para o grupo. Como é de praxe nos exercícios do Grupo Cerco, já a partir do primeiro desafio da passagem pela corda, o nível de dificuldade aumentava. Era exigido que os atores passassem um de cada vez, a cada giro da corda, sem que houvesse intervalos, fazendo com que o exercício tomasse uma dimensão coletiva baseada essencialmente no ritmo da corda. Nesse desafio, não há lugar para hesitações, existe a necessidade de um estado de alerta e do desenvolvimento de estados de atenção, prontidão e sintonia de grupo.

Corroborando a visão do ator Celso Zanini sobre os benefícios da evolução da complexidade do exercício para o fortalecimento de laços de grupo, o elenco inteiro se colocava no desafio de realizar essa ação em conjunto, um de cada vez, sem interrupções e observando o mesmo andamento baseado no mesmo pulso: o giro da corda. Quando alguém hesitava ou esbarrava na corda interrompendo seu giro, havia uma interrupção do exercício para todo o grupo.

A diretora exigia que o grupo executasse o exercício sem que houvesse “buracos”, isto é, sem que a corda girasse uma única vez sem que alguém estivesse passando. Somente depois de o grupo conseguir realizar a passagem de todos sem erros ou “buracos” é que cada ator deveria entrar, pular sobre a corda uma vez e sair, sem que houvesse “buracos” entre a ação de cada ator. Mais tarde, o número de pulos de cada ator também foi aumentando. Cada um deveria entrar, pular duas vezes e sair em seguida. Depois o mesmo com três pulos, e assim por diante, progressivamente, aumentando cada vez mais o nível de dificuldade do exercício.

Finalmente, após o grupo conseguir realizar essas tarefas sem erros ou “buracos”, nos foi proposto um desafio mais complexo que chamo de “pulos em cânone”. Cada ator deveria entrar, pular três vezes e sair. Porém, o ator seguinte, deveria entrar *durante* a sequência do colega. O segundo ator entraria e daria o seu primeiro pulo junto com o último pulo do colega anterior. Dessa forma, cada ator

executaria três pulos e sairia, e todos executariam suas células de três pulos em cânone, com dois giros da corda de diferença entre o início de cada pessoa.

Esse desafio resume e exemplifica a relação análoga entre as *técnicas corporais* das acrobacias, a *técnica corporal* do pular corda e o desenvolvimento de qualidades de prontidão e conectividade do grupo em cena, durante o espetáculo em si. Assim como Schechner (2011, p. 37) afirma que “os ensaios funcionam para construir uma partitura, e essa partitura é um ‘ritual por contrato’: comportamento estabelecido que todos participantes concordam em fazer”. Na partitura coletiva que é o produto final de um processo de criação em Teatro, ou seja, no espetáculo teatral, não há espaço para hesitações ou para deixar “buracos”, o grupo deve realizar essa “ação” em conjunto, cada um em seu papel, observando o mesmo pulso: o andamento-ritmo do espetáculo.

A ideia de que o ator, ao passar por complexos exercícios de acrobacia, torna-se apto a realizar ações mais simples em cena com decisão, prontidão e segurança foi descrita por Stanislavski (1997) e Lecoq (2001) e parece estar presente na raiz da palavra “acrobacia”. Historicamente, a palavra “acrobata” era utilizada para designar um equilibrista, aquele que anda na corda-bamba²⁹, tendo vindo etimologicamente do grego *akrobatéō* (ἀκροβατέω) “eu caminho no alto”, de *ákron* (ἄκρον) “topo, parte mais alta” + *baínō* (βαίνω) “eu caminho, eu vou”. A acrobacia seria, portanto, uma “caminhada mais alta”, uma caminhada extrema, separada do modo habitual de caminhar, extra-cotidiana e que exige diferentes níveis de tensão e atenção. A altura, o equilíbrio, o ritmo, e/ou a superfície do corpo em contato com o chão são alterados, modificando-se de maneira geral o nível de exigência do deslocamento.

Ao invés do caminhar sobre os pés e as pernas, por exemplo, outras partes do corpo são exploradas como superfície de apoio contra o chão no deslocamento, como sugeria Rudolf Laban (2011). Assim como Lecoq (2001, 2006), Peter Brook (2005) afirma que o objetivo das acrobacias não é desenvolver habilidade acrobática e sim sensibilidade. Segundo Brook (2005, p. 23), “Sensitivo significa que o ator está a todo instante em contato com seu corpo inteiro. Quando ele inicia um movimento, ele sabe a posição exata de cada membro”. Essa sensibilidade, mais fácil de ser

²⁹ Curiosamente, uma das expressões utilizadas pela diretora Inês Marocco ao falar sobre a necessidade de estados de atenção, alerta e dos níveis de tensão sobre o ator durante o processo criativo foi: “o ator deve andar numa corda-bamba”.

atingida na linguagem ou no rosto, é descoberta no corpo inteiro através do exercício acrobático a fim de possibilitar o ator a comunicar a totalidade da sua experiência no palco (BROOK, 2005). Essa abordagem do trabalho sobre as acrobacias relaciona-se diretamente à *Máscara Neutra*, como veremos a diante.

Os exercícios de acrobacia e os pré-jogos com bolinhas e bastões eram realizados concomitantemente com caminhadas, canto ou falas do texto do espetáculo, com o intuito de exigir um nível elevado de concentração e coordenação do grupo. Esse é um dos resultados fundamentais que o pesquisador Ernani Maletta (2005) encontrou em seus estudos sobre a Atuação Polifônica: É necessária a prática da “simultaneidade de ações cênicas através da combinação entre as diversas habilidades, de modo que o ator possa executá-las com consciência e qualidade” (MALETTA, 2005, p. 263).

Assim, é fundamental que [o ator] possa experimentar, no decorrer da sua formação, situações de representação que o levem a realizar várias ações simultaneamente e que envolvam o canto, a música instrumental, diversos movimentos, coordenação motora, desequilíbrio, noção espacial, tensão corporal, entre outros elementos das múltiplas linguagens artísticas, para que ele vivencie, continuamente, situações tão ou mais complexas quanto aquelas que vai encontrar na prática profissional [...] e, dessa forma, estabeleça uma memória sensório-motora dessas experiências e encontre, no contraponto entre as habilidades, as soluções para eliminar ou minimizar as dificuldades. (MALETTA, 2005, p. 263).

Quando questionados, durante as entrevistas, sobre o propósito dos exercícios de pré-jogo, os integrantes do Grupo Cerco foram unânimes em apontar o despertar de habilidades necessárias para a improvisação como foco e disponibilidade física, estados de atenção e alerta, além do fortalecimento de laços de confiança e união entre o grupo. Destes, os dois principais citados foram os estados de “Alerta para o *Jogo*” e “Alerta para a briga”. Durante a execução dos pré-jogos era visível a alteração das dinâmicas corporais dos participantes, que assumiam corporalmente uma posição típica do estado de *sats*: pernas afastadas e levemente flexionadas, coluna estendida, olhos abertos, mãos e dedos ativos. Quando os exercícios passavam a envolver deslocamentos em caminhadas pela sala, a diretora estimulava aos atores para que o estado de alerta proposto pelo pré-jogo fosse transformado entre um alerta lúdico, convidativo, chamado “Alerta para o *Jogo*” e um alerta com tons de ataque e defesa, chamado de “Alerta para a briga”.

Estes dois estados são parte de um trabalho que a professora Inês Marocco realizou com o grupo de sua pesquisa sobre o que Lecoq chamava de “As Sete Tensões da Ação”³⁰. Segundo a nomenclatura utilizada por Inês, são elas: Alerta para o *Jogo*, Alerta para a briga, Robô, Econômico, Contido, Leve e Pesado. Essas Sete Tensões são abordadas no exercício de caminhadas pela sala, no qual é dada a liberdade para os atores de explorar diferentes qualidades de movimento a partir do estímulo dado por cada Tensão. O Robô, com movimentos segmentados e tesos; o Econômico, com dimensão de movimentos reduzida; o Contido, onde as ações não são levadas a cabo, apresentando somente seu impulso inicial; o Leve, com movimentos mais suaves; o Pesado, com movimentos simulando uma força maior da gravidade; e os dois alertas: Alerta para o *Jogo* e Alerta para briga.

A atriz Elisa Heidrich explica:

Eu não sei se a Inês passou por todos [durante a montagem de “O Sobrado”], mas eu acredito que não tenha passado por todas essas energias. Mas com certeza ela passou pelo Alerta para o *Jogo* e Alerta para a briga. E transformar um no outro também. A gente estar no Alerta para o *Jogo* e ir transformando isso em Alerta para briga. E cruzar a sala e ter esse clima até ir internalizando, internalizando, deixar só no olho. Isso sim.

A noção de “internalizar” foi citada por Elisa como uma das “Palavras da Inês”, fazendo referência à diminuição da dimensão dos movimentos corporais os quais dado exercício estimulava. O objetivo era o de manter certas qualidades de tensão e intensão mesmo na imobilidade, sem movimentos ilustrativos. Esta noção aparece com maior predominância durante exercícios de *Máscara Neutra*, como veremos na seção dedicada a este tópico.

4.4.4 *Jogo*

Após os pré-jogos, entrávamos de fato no trabalho sobre o que o Grupo Cerco chama de *Jogo* e Lecoq (2001, 2006) chamava de *Jogo Psicológico*. As improvisações eram trabalhadas primeiramente sem tema e, por se tratar de improvisações silenciosas, sem fala. O corpo dos atores começava a tomar uma dimensão expressiva que seria explorada mais tarde, com o trabalho sobre a *Máscara Neutra*. Nas improvisações sem tema, fica claro que existe um certo tipo de

³⁰ “As Sete Tensões da Ação” são uma parte do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq que não consta em suas publicações. A professora Inês Marocco traz estes ensinamentos a partir de sua própria experiência como aluna de Lecoq.

construção de um senso coletivo do que Lecoq (2001, 2006) chamava de *justesse*, a qualidade do que é *juste*. No Grupo Cerco usa-se a expressão “funciona” ou “não funciona”. Há também algum tipo de evolução rítmica da improvisação, que se constrói entre os atores, na escuta, nas ações e nas reações naquele momento “aqui-e-agora”, como a diretora sempre lembrava aos alunos-atores.

O primeiro e mais lembrado exercício era chamado de “*Jogo do Banco*”. Uma improvisação sem tema pré-definido onde dois atores deveriam entrar, sentar em um longo banco de madeira e primeiramente apenas escutar suas ações e reações. Nas palavras de Kalisy Cabeda³¹:

A gente põe um banco em cena e duas pessoas entram em cena e sentam no banco, mas sem um tema, sem uma especificação de um tema ou de um conflito. E em silêncio, juntas, elas vão improvisando até criar uma situação. Sem fala. E aí disso sai muita coisa louca.

Mais tarde, seguindo a noção da evolução da complexidade dos exercícios típica do trabalho do grupo, os atores deveriam extrapolar a lógica real e utilizar o banco de uma maneira inventiva, inesperada, “transformando-o” durante a improvisação, até retornar para a lógica real no final da improvisação. Ao ser questionado sobre a natureza do *Jogo do Banco*, o ator e assistente de direção Rodrigo Fiatt afirmou:

Basicamente ação e reação entre os dois. Mas tinha sempre a intensão, tinha um dever de no desenvolver desse *Jogo* colocar, inserir o banco no meio dessa relação entre os dois atores e dar a esse banco uma dimensão não-real, transcender o uso dele. E aí que entrava a parte mais difícil. Porque é uma improvisação, tu tá na cena jogando com alguém e quando não há combinação a gente tem que estar disposto a estar 100% ali e brincar com as situações que surgem no momento, espontaneamente. É engraçado porque não há planejamento mas tu tá sempre pensando ali no momento “O que que eu posso fazer pra que isso possa ter uma dimensão interessante? Mas ele pode não entender também”. É uma comunicação no momento que a gente tem que estabelecer com o outro ator, que é de profunda dificuldade, interessante.

A atriz e assistente de direção Isandria Fermiano lembrou a dificuldade que era imposta pela dubiedade das indicações do exercício:

Tem um banco grande. A única indicação era: tu vai sentar ali, e tu vai entrar no papel em branco, no nada, e dali a tua criatividade vai fluir. Não importa o que seja. Importa é que tu acredite e que o espectador veja

³¹ Entrevista concedida por CABEDA, Kalisy, 04 jan. 2016. Entrevistador: Philippe França Philippsen. Piracanga, 2016.

alguma coisa acontecer. Sem nada. Não tem objeto. O único objeto que existe é o banco e ele vai ser banco até determinado momento. Ele pode se transformar. Eu acho que a primeira indicação era só fazer algo. Mas ao mesmo tempo tu não podia sentar ali e fazer algo, rapidamente. Tem que encontrar o nada pra daí alguma vontade, sei lá de onde que vem, vai criar.

Esta dubiedade da indicação do exercício sobre “fazer algo” e ao mesmo tempo “não fazer algo” apareceu também durante a entrevista com o ator e músico Celso Zanini:

Eu lembro de que tinha o banco e tu tinha que ir lá numa situação que era uma situação onde nada acontecia. Tu tinha que ir lá e sentar. E aí ficava todo mundo te olhando e aí existia dificuldade muito grande do ator de estar ali sem fazer nada. E ao mesmo tempo quando tu tá ali sem fazer nada – é uma coisa de puxar o tapete –, se tu realmente não faz nada, está errado. Mas se tu tenta fazer alguma coisa, também tá errado. Então é um exercício de reação, percepção e reação, e é isso que eu me lembro.

Seguindo o pensamento de Jacques Lecoq (2001, 2006), os exercícios de improvisação do Banco eram baseados puramente na escuta, por parte dos atores, de uma evolução rítmica das suas ações e reações em cena. O ator Filipe Rossato³², ao ser questionado sobre os objetivos dos pré-jogos em relação ao *Jogo*, trouxe uma reflexão interessante sobre escuta e aceitação:

[Nos *Jogos*] tu tem que estar muito atento, eu acho que isso se relaciona um pouco com essa etapa anterior [os pré-jogos]. Tu tem que estar muito ligado no que a outra pessoa vai propor e isso era uma coisa que eu achava muito legal, que foi regra pra vida, não só pro teatro. Tu não pode dizer “não”. Tu tem que dizer “sim”, tu tem que saber o que a pessoa vai fazer, tu tem que estar prestando atenção às pessoas ao teu redor, e se alguém propôs alguma coisa tu tem que dizer “sim” e botar algo em cima disso. Tu não pode cortar o *Jogo*. E isso acontecia né. Tu tá ali no banco, se a pessoa propôs uma coisa tu não pode ignorar, tu não pode dizer “não”. E várias pessoas ignoravam e escolhiam ir pelo “não” e a Inês dizia “ela propôs e tu disse ‘não’”. [...] Ela propôs um negócio e tu não foi”.

Esta fase de exercícios de *Jogo* simbolizou um aprendizado para o grupo sobre aspectos que seriam importantes mais tarde, na criação da dramaturgia do espetáculo. Sobre isso, Filipe comenta: “[O *Jogo*] é um trabalho que eu acho que aquece o ator porque ele te dá uma autonomia dramaturgica”. A atriz Martina Fröhlich concorda: “Os *Jogos* de improvisação já foram uma preparação pro nosso exercício de criação de dramaturgia, de ter uma noção global de uma história, que tem que ter um início meio e fim e tem que ser interessante” e ela complementa:

³² Entrevista concedida por ROSSATO, Filipe, 07 jan. 2016. Entrevistador: Philippe França Phillipsen. Berlim, 2016.

[Nas improvisações para a criação da dramaturgia] a gente utilizava esse vocabulário pré-expressivo que a gente tinha aprendido. E o Estado de *Jogo* era muito isso: escuta do colega. O que que o colega propõe? Eu tenho que aceitar o que o colega propõe, eu tenho que corresponder, eu tenho que propor também. Então o Estado de *Jogo* era pra isso, pra conseguir criar coletivamente, conseguir improvisar de forma eficiente.

Similarmente, a ideia de que os atores devem “comprar” a proposta de improvisação de um colega representou um aprendizado para o ator Rodrigo Fiatt. Segundo ele, a diretora tinha uma exigência de que toda ação de um ator tivesse uma reação corporal visível nos outros atores:

Uma coisa que foi muito importante nesse aprendizado com ela, que é uma coisa muito elementar, mas às vezes tu não... [...] Pra mim foi uma grande descoberta, mas é muito elementar. Foi a questão – que ela sempre fala – que é o reagir. “Reage! Reage! Reage!” Quer dizer, não é só no momento que tu fala, que tu tá falando o teu texto, reage ao que está acontecendo, reage à fala [do colega]. Até ter isso consciente em tudo que eu faço foi um ganho que eu trago dela. Essa cobrança do “Reage! Reage!”

A seguir, durante o trabalho sobre o *Jogo*, foram abordadas improvisações sobre situações com temas estabelecidos também provenientes do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq (2001, 2006). Por exemplo, “Comida envenenada”, onde várias pessoas se encontram em um evento no qual todas sabem que a comida está envenenada, mas ninguém pode mostrar isso aos outros. Ou ainda, “A *vernissage*”, onde todos encontram-se em uma *vernissage* e, em dado momento, percebem que as portas e janelas estão trancadas e não podem sair do local. Também havia “A piscina”, no qual as pessoas encontram-se em uma festa na piscina e uma delas é um ladrão, mas ninguém sabe quem é. Nessas situações, os atores entram em cena um de cada vez e devem construir uma escala rítmica em conjunto.

Nas anotações do caderno de ensaios da diretora referentes a esses exercícios, há a frase “surpresas o tempo todo!” que mostra a necessidade de uma constante evolução rítmica a fim de fugir da monotonia. Tais exercícios desenvolvem no grupo um sentido coletivo dessa escala rítmica também pelo fato de a diretora ter a liberdade de parar uma improvisação sempre que nota que ela deixou de “funcionar”. Como Lecoq (2001, p. 32) explica:

Os dois primeiros atores que entram estabelecem um andamento, que deve necessariamente ser quebrado pelo terceiro se a cena é para manter-se viva. Eles devem encontrar um *ritmo* ao invés de um *andamento*.

Andamento é geométrico, ritmo é orgânico. Andamento pode ser definido, enquanto o ritmo é difícil de pegar. Ritmo é o resultado da resposta de um ator a outro performer vivo. Ele pode ser encontrado em espera, mas também em ação. Entrar no ritmo é, precisamente, entrar na grande força motora da própria vida. Ritmo está na raiz de tudo, como um mistério. É claro que eu não digo isso para os alunos, ou eles não conseguiriam fazer nada. Eles devem descobrir isso por si mesmos.

A atriz Manoela Wunderlich³³ ao responder sobre as “Palavras da Inês”, citou: “*Jogo, Jogo, Jogo*”, “Vocês tem que jogar, cara, tu tá do lado dele, vocês não estão jogando, vocês não tão se vendo, vocês tem que se ver”. É recorrente no grupo a ideia de que os comentários da diretora eram, em sua maioria, negativos. Quando questionados sobre as “Palavras da Inês”, a maioria dos entrevistados lembrou de frases típicas do *feedback* da diretora sobre as improvisações: o polegar apontando para baixo, “não funcionou”, “não acredito”, “não tá legal”, “sai, cara, sai fora”. De fato, era comum que a diretora interrompesse a improvisação quando notava que o interesse do “público” caía. A atriz Martina Fröhlich lembra que no *Jogo*, as improvisações deveriam ser “interessantes de se ver. [...] A gente se sentia desafiado a conseguir conquistar o *Jogo*, conseguir conquistar algo crível e que fosse legal de os colegas assistirem. [...] Tentar vencer, conseguir improvisar bem”.

A ideia de que o *feedback* negativo funcionava como um motor para uma evolução do grupo parece clara para muitos dos participantes, inclusive para a própria diretora. Segundo o ator Filipe Rossato,

Ela ia pela via negativa mesmo, ela te detonava. Ao mesmo tempo isso te destrói... Tu vai fazer uma coisa, eu lembro de ela dizer “o que que é isso que tu tá fazendo? Sai.”, ao mesmo tempo que isso te destrói por dentro, a próxima vez que tu faz, tu faz com muita gana pra que seja bom, porque tu não quer ouvir aquilo de novo. Esse é um motor.

Após as entrevistas com o elenco, questionei a diretora Inês Marocco³⁴ sobre o *feedback* negativo. Nas palavras dela, “É pedagógico. É o obstáculo necessário para fazer a pessoa avançar”. O ator Rodrigo Fiatt acredita que este tipo de abordagem foi importante não apenas no início da trajetória do grupo, como também nas temporadas seguintes do espetáculo, nos ensaios e novos treinamentos do grupo:

³³ Entrevista concedida por WUNDERLICH, Manoela, 13 jan. 2016. Entrevistador: Philippe França Philippsen. Porto Alegre, 2016.

³⁴ Entrevista concedida por MAROCCO, Inês, 13 fev. 2016. Entrevistador: Philippe França Philippsen. Porto Alegre, 2016.

É um “puxar o tapete” constantemente. Duma não-acomodação. Até porque a gente está sempre ganhando. O nosso mínimo já é um mínimo muito maior do que era o mínimo antes. É normal que se queira [ouvir] de novo “não tá bem”, a gente pode mais sempre.

4.5 A MÁSCARA NEUTRA

Após a fase de seleção, composta exercícios de preparação corporal, de pré-jogo e de *Jogo*, iniciou-se a segunda etapa do trabalho pré-expressivo do espetáculo “O Sobrado”: o trabalho sobre a técnica da *Máscara Neutra*. Nessa etapa, a diretora do grupo realizou uma oficina sobre essa técnica com os alunos-atores segundo sua experiência como aluna da École Jacques Lecoq. Como vimos, a técnica da *Máscara Neutra* foi criada por Jacques Copeau nos anos 20 e desenvolvida por Jacques Lecoq (2001, 2006) dentro do Sistema Pedagógico de sua École Internationale de Théâtre. Os objetivos do trabalho com a *Máscara Neutra* são desenvolver a expressividade dos atores e remover vícios corporais através da instauração de um estado de neutralidade e ao privar o ator da expressividade facial.

Embora Lecoq não estabeleça uma linguagem cênica específica para o qual o trabalho com a técnica da *Máscara Neutra* prepare, especificamente, diversos integrantes do grupo acreditam que no caso de “O Sobrado”, a diretora realizou esta escolha visando uma atuação realista. Como o ator e músico Celso Zanini afirma:

A escolha de ter sido *Máscara Neutra* especificamente acho que foi porque a gente ia fazer um espetáculo realista. Eu acho que foi uma questão de excluir outras coisas. Não faria muito sentido trabalhar Bufão pra fazer “O Sobrado”, não faria muito sentido trabalhar *Commedia Dell’Arte* pra fazer “O Sobrado”, nada disso faria sentido. Então talvez tenha sido por exclusão que ela chegou na *Máscara Neutra*.

Figura 6: O ator Rodrigo Fiatt em um exercício com a Máscara Neutra.



Fonte: Acervo do Grupo Cerco (2008)

Segundo a diretora do grupo, poucas opções pedagógicas foram racionalizadas por ela durante o processo. Assim como Peter Brook (2005), Inês afirma contar com um tipo de “intuição” guiando suas escolhas: “É por acaso, mas não é por acaso”. Entretanto, a escolha de utilizar a técnica da *Máscara Neutra* foi uma das poucas opções concretas, baseadas em objetivos tangíveis. Em suas palavras, seu objetivo principal com a *Máscara Neutra* era instrumentalizar os atores para interpretarem papéis de muito mais idade do que nós tínhamos na época:

“Bom, pra começar” – foi o único momento que eu racionalizei – “eu tenho que dar *Máscara [Neutra]* para a máscara dar densidade suficiente para eles terem uma outra cara. Uma maturidade, um peso que eles não têm. Eles são leves, são jovens”. Só isso que eu pensei.

Acho interessante notar que as palavras “peso” e “densidade” aparecem com frequência nos discursos dos integrantes do grupo como uma contribuição do trabalho com a *Máscara Neutra*. Este tipo de linguagem poética (por exemplo, “movimento denso”) é um típico resultado do trabalho lecoquiano sobre as

“dinâmicas internas da natureza”, o qual, como vimos, está relacionado a um sentido pré-Socrático do ritmo. Embora hoje em dia os atores do grupo associem os elementos da natureza (Terra, Água, Ar ou Vento, e Fogo) trabalhados em improvisações com a *Máscara* com os elementos também presentes no imaginário do livro sobre o qual o espetáculo foi baseado, num primeiro momento esta não foi uma escolha consciente da diretora. Segundo ela, “os elementos fazem parte da *Máscara [Neutra]* como eu aprendi. E isso eu fiz porque é a técnica. Mas fechou”.

Como veremos a seguir, ao longo do processo criativo, os elementos trabalhados pela *Máscara Neutra* tornaram-se parte da linguagem de trabalho do grupo e influenciaram a criação das cenas e dos personagens do espetáculo. Hoje, é difícil distinguir onde terminam os elementos nas práticas pré-expressivas do grupo e onde começam os elementos trazidos pela narrativa de Erico Verissimo. Quando utilizei a palavra “sorte” para descrever esta coincidência, a diretora Inês Marocco corrigiu: “intuição”.

Conforme afirma Inês, “Uma coisa que é importante é essa coisa do não-dito. E a coisa da intuição. Em momento algum eu parei pra pensar o que que eu ia fazer. ‘Ah, vou trabalhar *Máscara* com os elementos porque O Sobrado tem os elementos’. Em momento algum”. E a seguir complementa:

Em momento nenhum eu escrevi as coisas, eu pensei. Eu só tinha claro pra mim que eu tinha que atacar com a *Máscara*. Por que? Também pra tirar todos os vícios de vocês. Por vocês serem jovens, também imaturos, vocês terem muito cacoete, muito vícios corporais e faciais. Então a ideia era limpar, dar densidade e os elementos vinham junto. De repente, fecha tudo.

Além deste objetivo, a atriz e assistente de direção Kalisy Cabeda identificou que o trabalho com a *Máscara Neutra* “é uma forma de equilibrar, equalizar o grupo. Porque são pessoas que vinham de experiências muito diferentes”. Ainda sobre este aspecto, o ator Filipe Rossato complementa: “a gente fazia esse trabalho pra nivelar os atores, pra que todos eles tivessem o mesmo *background*, tivessem pra onde recorrer que fosse comum a todos”. Desta forma, os integrantes do Grupo Cerco parecem demonstrar estar conscientes dos objetivos de um trabalho pré-expressivo quanto à geração de sentimentos de união e coesão do grupo. Ainda que a diretora do grupo tenha optado pela via do “não-dito”, deixando que os atores encontrassem seu caminho a partir das limitações e do *feedback* negativo quando faziam opções

que “não funcionavam”, ao que parece, no final do percurso o grupo entendeu a cultura teatral à qual vinham sendo silenciosamente introduzidos.

4.5.1 As caminhadas

O trabalho sobre a técnica da *Máscara Neutra* contou com uma fase de exercícios preparatórios que tinham por objetivo despertar o sentido da condensação do tempo e do espaço cênicos, necessário para o trabalho com a *Máscara*. Os exercícios preparatórios envolviam principalmente a *técnica corporal* da caminhada. Trabalhou-se inicialmente sobre a postura da coluna durante a caminhada (fazendo referência ao “fio de prumo” imaginário, que se projeta pelo topo da cabeça do ator) e sobre a economia dos movimentos.

A ideia de economia de movimento é essencial no trabalho com a *Máscara Neutra* e está ligada aos princípios do *Mimo Corpóreo*, de “limpeza”, isto é, eliminação de movimentos “parasitas”. Tal noção é similar às ideias de Stanislavski (1997) e Jaques-Dalcroze (1921) sobre os “ritmos impróprios” que deveriam ser eliminados a fim de otimizar as capacidades rítmicas expressivas do aluno. Após, vieram os exercícios que envolviam exploração de diferentes velocidades de caminhada. Segundo a terminologia musical aplicada ao movimento do corpo proposta por Jaques-Dalcroze (1921), esses exercícios seriam exercícios de diferentes andamentos de caminhada.

O grupo todo se colocava de um lado da sala, lado-a-lado e olhando na mesma direção à parede oposta. Ao sinal da diretora, todos deviam caminhar de maneira regular em linha reta até a outra parede em 5 minutos. A seguir, o exercício era repetido em 1 minuto e por fim em 30 segundos. Foram realizadas duas vezes as caminhadas de cada duração, a cada dia antes do trabalho com a *Máscara*. Outros exercícios preparatórios envolviam corridas com a mesma distância dos exercícios de caminhada (de uma parede a outra da sala) e corridas com distâncias variadas impostas rapidamente pela diretora com os braços estendidos no ponto escolhido por ela no centro da sala. Aos alunos era exigido que corressem instantaneamente até a linha descrita pela diretora e parassem subitamente, e a seguir, ao estalar de dedos da diretora, todos deviam correr de volta ao ponto inicial e prepararem-se instantaneamente para a próxima corrida cuja distância já havia sido delimitada novamente pela diretora.

Figura 7: Atores iniciam o exercício de caminhada.



Do fundo para a frente: Manoela Wunderlich, Celso Zanini, Philippe Philippsen, Elisa Heidrich e Rita Maurício. Fonte: Acervo do Grupo Cerco (2008)

Nas palavras da atriz Isandria Fermiano, as caminhadas antes do trabalho com a *Máscara Neutra* servem “pra ti apreender o tempo. [...] É pra controlar a ansiedade, é um exercício que tu começa num ritmo e tu tem que manter esse ritmo”. Quando questionei a atriz Manoela Wunderlich sobre o propósito dos exercícios preparatórios para a *Máscara Neutra*, ela afirmou que as caminhadas e corridas levavam os atores aos extremos da não-cotidianidade: “Caminhar num ritmo cotidiano te traz um estado, e caminhas em 5 minutos por 2 metros te dá outro estado, respiração, corpo, atenção”. Além disso, Manoela complementou:

Pra mim essa coisa do porque fazer antes é quase como cantar uma música, se a gente ficar cantando uma música aqui antes, eu vou ficar com ela na cabeça depois. É isso. Se a gente vai fazer as caminhadas de 5 minutos, se a gente mudar o nosso ritmo cotidiano, eu vou entrar num outro registro, porque eu vou ter caminhado por 5 minutos. Então eu vou ir com outro ritmo pras coisas, eu vou ter mudado o registro.

Pessoalmente, tenho muito vívida a lembrança da alteração da percepção temporal que os exercícios de caminhada lenta traziam. Da mesma forma, me recordo de sentir uma euforia muito grande ao realizar a corrida de um lado a outro

da sala, colocar-me em estado de prontidão para correr novamente ao som do estalo dos dedos da diretora e o estalo não acontecer. Como o aluno de Tortsov esperando o rato sair do buraco. Aqueles breves segundos de expectativa, de estado de *sats*, “estar prestes a...” eram de uma intensidade incrível e isso se refletia mais tarde nas nossas atitudes de trabalho. A atriz Martina Fröhlich lembra:

[O estado de alerta] estava presente em tudo. A Inês cobrava a nossa disponibilidade de estar dentro do trabalho. Assim que uma proposta era lançada a gente [som de estalo] tinha que entrar e mergulhar. Isso era disponibilidade que a gente trabalhava. Disponibilidade para o *Jogo*.

Numa última parte da fase de preparação para a *Máscara Neutra* foram exploradas imagens a partir de ações concretas simples. Exemplos destas ações são o sinal de despedida para um navio ao longe no horizonte ou o lançamento de uma pedra e o acompanhar com o olhar o trajeto da pedra. Esses exercícios estão descritos nos livros de Jacques Lecoq (2001, 2006) e com maior detalhamento nos diários da diretora do grupo durante o curso na École Jacques Lecoq. Seu objetivo é despertar no aluno a sensibilidade para o desenho dos movimentos no espaço, sua dilatação e a condensação do espaço e do tempo instaurada pela *Máscara Neutra*.

Muitas vezes, durante as entrevistas, os atores faziam referência à limpeza de movimentos que o trabalho com a *Máscara Neutra* trouxe para os corpos dos atores. Quando questionei a atriz Martina Fröhlich sobre o significado de limpeza corporal, ela explicou:

É uma ação que é inquestionável. Tu enxerga ela de forma muito clara, porque o essencial da ação está ali presente. Não tem outras pequenas ações, outras informações que desviam da ação principal. Por exemplo, jogar uma pedra. Tu enxerga o ator pegando a pedra. É isso que ele fez. Tu enxerga ele se preparando, tu enxerga ele lançando, tu enxerga *aquilo*. Tu pode, aí, fazer isso de formas diferentes. Ele pegou a pedra com receio, porque ele foi devagar. Ele se lançou com energia, jogou essa pedra com raiva, porque ele jogou forte. Pode ter alguma interpretação nesse sentido dependendo de como é feito isso. Mas a ação é inquestionável: ele pegou a pedra, ele se preparou, ele lançou.

4.5.2 Portando a *Máscara*

Assim como na jornada dos estudantes na École Jacques Lecoq, o trabalho com a *Máscara Neutra* de fato iniciou com um momento de familiarização de cada aluno com a *Máscara*. Este momento de solenidade e respeito com o objeto é carregado de significado e possibilidades. A seguir, coloca-se a *Máscara* a fim de ter

um primeiro contato do rosto com o objeto. No livro “O Corpo Poético” (2001), Lecoq descreve as primeiras reações comuns dos alunos com relação à *Máscara*. Desde sensações de sufocamento à descoberta do próprio corpo, incluindo a percepção de que “as coisas se movem mais devagar” (LECOQ, 2001, p. 38-39). De fato, após os exercícios preparatórios envolvendo caminhadas, uma das primeiras ações realizadas com a *Máscara* é o caminhar. É comum que tanto os alunos que assistem quanto os que vestem a *Máscara* percebam que os movimentos assumem uma amplitude diferente, a partir da ausência da expressão facial.

Como o diretor Peter Brook afirma, utilizar inicialmente uma máscara em branco ou simplesmente esconder o rosto de um ator é um exercício primordial utilizado em diversas escolas de Teatro que usam máscaras. Segundo Brook (1994), isso se dá pelo fato de esta prática contribuir imensamente para o sentido cinestésico do ator:

É um dos grandes exercícios que quem quer que o faça pela primeira vez conta como um grande momento: de repente encontrar-se imediatamente liberto da sua própria subjetividade por um certo tempo. E o despertar de uma consciência corporal é imediatamente presente, irresistivelmente; de forma que se você qui-ser tornar um ator consciente de seu corpo, ao invés de explicar para ele e dizer “Você tem um corpo e você precisa ser consciente dele”, apenas ponha um pe-daço de papel branco no seu rosto e diga, “Agora olhe em volta”. Ele não vai dei-xar de estar instantaneamente consciente de tudo que ele normalmente esquece, porque toda a atenção foi liberada desse grande ímã lá em cima. (BROOK, 1994, p. 219).

Após este primeiro contato com a *Máscara*, começam os primeiros exercícios, chamados por Lecoq (2001, 2006) de *essencialização*. Estes, são realizados sempre por alguns alunos (dois, três ou quatro) em frente a uma plateia formada pela diretora e seus colegas. Os primeiros são tentativas de essencialização de temas como “O Acordar”, “Do raiar do dia ao cair da noite”. Como Lecoq (2001, p. 39) explica, “É longe de ser uma improvisação realista: ao especificar um acordar pela primeira vez, nós estamos *essencializando* o tema, tornando-o algo genérico”. Da mesma forma, um exercício como “A Despedida do Navio”, realizado anteriormente sem *Máscara*, afirma Lecoq (2001), pode se situar em um cais mas também poderia ser uma estação de trem: “Não são os detalhes incidentais do exercício mas sim o motor da despedida que estamos tentando trazer à tona. Desta maneira podemos ver como a despedida funciona, quais são suas dinâmicas. Uma despedida não é só dizer adeus, é um ato de separação” (LECOQ, 2001, p. 40).

Segundo Lecoq (2001), o motor da ação não está ligado a um personagem e é apenas através da *Máscara Neutra* que se pode alcançar a dinâmica subjacente da situação. Ele afirma que nesse exercício, pode-se observar o ator, “sua presença, seu senso de espaço, notar se seus movimentos e seu corpo pertencem a todos, se ele consegue encontrar o denominador comum de um gesto, um que qualquer pessoa poderia reconhecer: a despedida de todas as despedidas” (LECOQ, 2001, p.40-41). Lecoq (2001) afirma, ainda, que a *Máscara*, ao colocar-nos em contato com aquilo que pertence a todos nós, faz com que as nuances apareçam com mais força: “Estas não são nuances de personagem, já que não há personagem, mas todas as pequenas diferenças que separam um performer do outro. Todos os corpos são diferentes mas eles se parecem um ao outro através do que os une: a despedida” (LECOQ, 2001, p. 41).

O autor Guy Freixe, no livro “*La Filiation: Copeau, Lecoq, Mnouchkine*” (2014), afirma que esta qualidade do Sistema Pedagógico de Lecoq de aguçar a percepção para algo que está subjacente e transformar esta percepção em movimento se relaciona com o conceito de *mimismo*. Este conceito encontrava-se presente no discurso de Lecoq a partir de Marcel Jousse (LECOQ, 2006) e está ligado à *essencialização* dos primeiros temas improvisados com a *Máscara* assim como ao trabalho de *identificação* com os elementos da natureza, que veio a seguir:

Lecoq fazia diferença entre o “mimetismo”, que é a representação exterior da forma, e o “mimismo”³⁵, que revela a dinâmica interior do mundo. Graças ao “mimismo”, pode-se mimar tudo, o visível e o invisível, uma paisagem, o nascer do sol, a dinâmica de uma montanha, sem recorrer forçadamente à figuração ilustrativa, mas deixando o corpo-mimo se impregnar do peso das coisas, de maneira que se sente mais que a forma, a dinâmica interior. (FREIXE, 2014, p.108).

É interessante notar que o que Lecoq chamava de “dinâmica interior” aproxima-se, conforme a nomenclatura proposta por Morris (2013), ao sentido pré-Socrático do ritmo no que tange à forma mutável do movimento, daquilo que “flui” e caracteriza um elemento. Esta abordagem pré-Socrática também estaria presente quando Stanislavski (1997) afirma que pode-se definir um andamento-ritmo para cada coisa. De fato, Lecoq (2006) afirma que no trabalho de *identificação* e *transposição* com a *Máscara Neutra*, o ator deve “tornar-se o que vê e reconhecer

³⁵ O conceito de “mimismo” já se encontrava presente no discurso de Lecoq a partir de Marcel Jousse (LECOQ, 2006).

seus ritmos” (LECOQ, 2006, p. 105). Assim, ambas abordagens pedagógicas do trabalho do ator se aproximam em torno de uma sensibilidade para algo que caracteriza uma coisa, um momento, uma pessoa, etc., e podem ser utilizadas de maneiras criativas pelo ator.

No Grupo Cerco, a fase de *identificação*, isto é, o trabalho sobre os elementos da natureza (Terra, Água, Ar ou Vento, e Fogo) contou com o aprendizado do que Lecoq (2001, 2006) chama de *transposição*: o exercício de dar uma forma humana à dinâmica interior do elemento. Além dos elementos, também foram propostas improvisações em que o ator deveria encontrar-se em uma floresta e ao mesmo tempo ser a floresta. Mais tarde, este tema é repetido transformando-se em “a floresta em chamas”. Segundo Freixe (2014, p. 101), esse *método analógico* no Sistema Pedagógico de Lecoq torna-se “central nos seus ensinamentos, transferindo o que se pode observar das dinâmicas da natureza para o registro do corpo humano”.

Figura 8, Figura 9: Figura 10 e Figura 11: Sequência de exercícios sobre o elemento água.



Nas figuras 8 e 9, o ator Rodrigo Fiatt é conduzido pelas colegas Elisa Heidrich e Martina Fröhlich. Na figura 10, os atores Philipe Philippsen e Celso Zanini reproduzem os impulsos trazidos pelos colegas que conduziram. Na figura 11, as atrizes Kalisy Cabeda e Martina Fröhlich improvisam os movimentos baseados nos estímulos anteriores. Fonte: Acervo do Grupo Cerco (2008)

O ator, durante a improvisação, transita entre movimentos concretos como “cavar a encosta de uma montanha”, “moldar a argila” e momentos de transposição onde ele se torna a própria Terra, seu corpo se torna a argila sendo moldada ou a árvore que se projeta da Terra. No caso do elemento Água, a ação inicia com o ator segurando um bastão como quem flutua no mar agarrado à uma prancha. Dois outros atores puxam e empurram o bastão fazendo o ator que está com a *Máscara* sentir os movimentos da água e como eles reverberam no seu corpo, para, a seguir, sem bastão e sem os colegas comandando o movimento, partir para a improvisação sobre o elemento água.

No caso do elemento Ar, ou Vento, um ator tenta caminhar enquanto os colegas o puxam para trás, fazendo resistência contra diversas partes do seu corpo até a liberação no final do exercício. Mais do que improvisações sobre as *formas*, esses exercícios praticam um certo tipo de escuta e a percepção da dinâmica interior dos elementos, além da ideia de condensação do espaço e do tempo e de escrita cênica.

A atriz Elisa Heidrich relata que a transição entre “agir sobre o elemento” e “ser agido como elemento” era constante:

[...] era sempre isso: eu interajo com esse meio, essa coisa, esse elemento, até que ele vai se tornando parte do meu corpo. E mesmo propriamente quando a gente colocava a *Máscara* era isso: eu interajo com isso, eu sou isso, eu interajo com isso, eu sou isso. Era uma coisa muito louca.

Esta constante transição da forma ativa para a forma passiva está relacionada ao estudo dos vetores de forças durante os exercícios de puxar-empurrar, os quais contavam com os verbos “eu puxo”, “eu empurro”, assim como “eu sou puxado”, “eu sou empurrado”, “eu me puxo” e “eu me empurro”.

Nas anotações do caderno da diretora estão registradas suas recomendações para os atores durante os exercícios: “menos movimento”, “só vi a floresta, e eu na floresta?”, “reagir à natureza”, “usar a imaginação”, “se eles não enxergarem eu não enxergo também”, “não precisa ser lento, a floresta não é lenta”, “tédio”, “não tem surpresas”, “não quero ver o que sentem ou pensam, quero ver a floresta”. Nesse trabalho, assim como nos exercícios de *Jogo*, a diretora interrompia uma improvisação sempre que notava que algo “não funcionava”. O *feedback* negativo também se fazia muito presente no trabalho com a *Máscara Neutra*, e assim como

no *Jogo*, despertava uma vontade muito grande nos atores de alcançar uma improvisação que “funcionasse”.

Parece ser um consenso entre os atores do grupo que na maioria das improvisações sobre a *transposição* dos elementos eles não conseguiram alcançar este objetivo. Segundo o grupo, a diretora constantemente afirmava “não vi”, querendo dizer que o ator não havia conseguido transpor o elemento de uma forma *juste*, conforme Lecoq (2001, 2006). Conforme explica a atriz Isandria Fermiano, o objetivo do trabalho não se trata de conseguir transpor o elemento e sim do próprio exercício de buscar esse nível transcendente de representação: “Eu acho que é uma das coisas mais importantes no trabalho [com a *Máscara Neutra*], tu está na busca de algo, sensorial e corporal, tudo entrelaçado”. A diretora Inês Marocco justifica: “[O trabalho com a *Máscara Neutra*] não é pela facilidade. Tu vai ter que te entregar de tal forma que seja uma coisa surpreendente”. Isandria complementa:

Quando funciona é quando [tu alcança] a tua expressão mais singela daquilo que tu entende corporalmente por ser terra. A tua sensação. [...] E aí tu vai utilizar essas... porque isso vai se transformar em impressões musculares, em tipo de respiração, como tu vai olhar.

As entrevistas com os participantes do Grupo Cerco trouxeram luz a um novo aspecto do trabalho: o fato de o trabalho com a *Máscara Neutra* ser não apenas um aprendizado sobre expressão corporal, mas também uma educação do olhar dos artistas. Esta noção da “educação do olhar” está presente nos escritos de Lecoq (2001, p. 20), no qual o autor afirma que a sua École provê uma educação para o olhar quando as improvisações são analisadas como uma estrutura viva que emerge do movimento que sobe e desce e tem seu próprio ritmo.

Sobre o despertar da percepção dos alunos-atores para o que “funciona” no trabalho com a *Máscara Neutra*, a atriz Manoela Wunderlich aponta:

Eu lembro da gente muito mais perguntar coisas pra ela, a gente não tinha tanta opinião quanto a gente tem hoje em dia. A gente não saia comentando um exercício. De ela dizer “não vi” e alguém dizer “eu vi”. Porque a gente não sabia ainda o que era a Floresta. Mas eu lembro de um momento em que começaram a acontecer coisas e que aí sim era muito mais fácil identificar. Eu lembro que quando acontecia eu mesmo sabia “ah, aconteceu” começou a ficar mais claro. Não que tenha ficado mais fácil. Mas ficou mais claro de identificar e entender o que era.

Questionei-a sobre o fato de a diretora ter criado esta autonomia no elenco e, assim, torná-lo capaz de identificar as improvisações que “funcionavam”. Entretanto,

Manoela foi categórica em afirmar que o trabalho com a *Máscara Neutra* nunca deixou de basear-se na visão crítica da diretora, embora ela tenha despertado uma certa sensibilidade nos atores:

Era meio unânime. As poucas vezes que aconteceram era meio unânime. E tiveram outras que era quase. E eu lembro de a gente chegar a essas conclusões juntos. Discutir sobre isso. Todo mundo comentar um pouco. Lembro da palavra final ser sempre dela.

O ator Rodrigo Fiatt também afirma que ao longo do trabalho com a *Máscara Neutra* os atores desenvolvem a sua percepção daquilo que “funciona” ou “não funciona”: “Eu acho que ao longo de tanto tempo de trabalho chega um momento que mais ou menos tu vê. [...] Às vezes tu vê alguém na cena e daí tu já imagina ‘ela vai dizer isso, isso, e isso’”. Segundo a diretora Inês Marocco, “Aprender a ver te ajuda a fazer. Como é que tu aprende a *Máscara*? Vendo. Quase 50%, mais até. Tu fica vendo, tu não vai imitar. Mas tu vê quando funciona. Tu vê a transcendência do cara no fazer. Não é qualquer coisinha. É bem puxado”. Ela se refere ao fato de que na maior parte do tempo de uma oficina de *Máscara Neutra* o aluno assiste às improvisações dos colegas, em comparação ao tempo que o aluno passa em cena, de fato improvisando com a *Máscara*. Porém, o ator Filipe Rossato acredita que a educação do olhar não é o suficiente para garantir uma boa execução do exercício:

Eu acho que ela aguçava a nossa sensibilidade, certamente. Mas entre tu estar sentado olhando, entender algumas coisas e tu estar ali fazendo é um abismo. Porque tu ali com a *Máscara Neutra* fazer o fogo acontecer é muito diferente de tu estar sentado ali. Aí a questão é que a gente não é espectador, a gente é ator, então a gente tem que atravessar esse abismo. Tem que dar um jeito de chegar lá.

Em seus escritos, Lecoq (2001) afirma que não é papel do professor entregar as respostas para os alunos e sim estimulá-los para que descubram sozinhos seus próprios mecanismos expressivos. Nas palavras de Lecoq (2001, p. 39): “Não é o nosso trabalho dizer como alguém deve agir com a *Máscara Neutra*. Um técnico poderia explicar, mas um professor deve conter-se. Dizer aos alunos como fazê-lo seria privá-los de usar a máscara” A atriz Isandria Fermiano lembra de a diretora do Grupo Cerco expor este posicionamento em seu *feedback* para os atores na *Máscara Neutra* e também mais tarde, durante a criação das cenas: “Não, isso eu não quero. Eu não vou dizer pra vocês o que eu quero, eu só vou dizer o que não

está bom”. O ator Filipe Rossato também recorda esta postura pedagógica vinda da diretora:

A gente dependia muito do olhar da Inês. Porque ninguém entendia muito bem o que que tinha que fazer. Ou o que a gente estava fazendo. Aí a gente dizia “porque tu não vai fazer?” e ela dizia “eu não posso fazer, porque vocês tem que encontrar dentro de vocês isso. [...] Eu tenho o meu jeito, vocês não podem copiar o que eu vou fazer, vocês tem que encontrar o jeito de vocês, cada um aqui vai ter o seu jeito de fazer a floresta pegando fogo”.

Em diversos momentos das entrevistas, os atores recordam os ensinamentos da diretora sobre a particularidade de cada ator para que cada um pudesse encontrar a sua forma de transpor um elemento. Ainda nas palavras de Filipe Rossato:

A Inês dizia e eu acho que é real até hoje, cada um vai ter o seu jeito de mostrar o fogo, cada um vai ter a sua forma.... Eu lembro da Kalisy falando: assim como um desenhista tem o seu traço cada ator vai ter o seu gesto, cada ator vai ter a sua forma, vai ter o seu tempo, vai ter a sua facilidade, a sua dificuldade, a amplitude dos seus movimentos, vai ter o seu tempo, o seu ritmo. A Mirah tem um tempo muito diferente do meu tempo, então o nosso fogo nunca vai ser o mesmo fogo. Por isso que eu digo, não basta que eu veja o que a Mirah fez agora, então eu entendi o que eu tenho que fazer. Eu ainda tenho que encontrar dentro de mim o que eu tenho que fazer porque o meu fogo está aqui e eu tenho que encontrar ele.

Ainda sobre esse aspecto da particularidade de cada ator na sua própria *transposição* dos elementos, a atriz Manoela Wunderlich comenta:

A coisa que ela [Inês] sempre insistia nos elementos. Era essa pluralidade, ao mesmo tempo que se trabalha uma unidade do grupo, ela sempre exigia a Terra. Mas a tua terra não é a mesma terra. A terra tem areia, tem o barro, tem a terra mais rochosa, tem a vermelha, tem a preta... e exigir, de ver isso, de a gente ter claro o que é que a gente está fazendo, a gente criar a imagem pra gente. Eu acho importante no trabalho quanto tu vê. Ter claro pra ti o que é que tu está fazendo.

Imediatamente, Manoela complementou, lembrando um outro aspecto importante do trabalho com o *Jogo* e com a *Máscara Neutra* trazido pela diretora:

Mas sem ficar no “cabeção”. Não é essa visualização de planejar. Todo o contrário que a Inês brigava: “não pensa, faz, não pensa, faz”. É tu ter claro, mas não tu ter claro antes. É tu não pensar, mas no momento que tu tá fazendo, tu tomar consciência do que tu está fazendo. Sem controlar com a cabeça. Saber o que tu gera, o que tu reverbera, o que vai pra fora.

Diversos atores lembraram a indicação da diretora para que eles escutassem seu corpo com atenção e não racionalizassem. Em suas palavras, para que não “ficassem no cabeção”. Esta noção da não-racionalização está ligada à geração de estados como o “Alerta para o *Jogo*” e “Alerta para a briga” e está presente também nos escritos de Stanislavski (1997), como vimos. Nos exercícios pré-jogos, uma das exigências constantes era a de estarmos sempre prontos para reagir, à flor da pele, não dar tempo para que o racional interferisse. Muitos exercícios sobre os estados de “Alerta para o *Jogo*” e “Alerta para briga” envolviam um estímulo – por exemplo, um estalo dos dedos da diretora, ou um toque com um bastão contra o chão – que resultava em uma reação de um ator e por conseguinte reações nos outros atores.

4.5.3 Tirando a *Máscara*

Em algumas improvisações com a *Máscara Neutra*, especialmente naquelas que “funcionavam”, a diretora pedia, em dado momento, para que os atores fixassem os pés no chão e parassem de se deslocar. Neste momento duas coisas aconteciam: ou a diretora levantava-se de sua cadeira e passava a empurrar os atores, verificando a sua capacidade de resistir na posição estática, ou ela indicava aos colegas que assistiam que se levantassem e tirassem as *Máscaras* dos rostos dos colegas em cena.

Como a atriz Martina Fröhlich relatou anteriormente, aos atores era cobrada uma atitude de alerta e prontidão para acatar este tipo de indicação da diretora. Ao som de um estalo, diversos alunos levantavam-se e corriam para retirar a *Máscara* dos colegas. Havia um sentido de urgência, de apreço pelo tempo, pela respiração e os estados psicofísicos os quais os atores com a *Máscara* não poderiam perder. Ao terem suas *Máscaras* retiradas, era pedido que os atores falassem frases de algum texto. Nestes momentos, o grupo estava realizando o trabalho de *transposição* dos elementos para a ação vocal dos atores – falar como a Terra, como o Fogo, etc.

É importante ressaltar que nem sempre que um ator realizava um exercício sobre algum elemento que “funcionava” ele necessariamente era capaz de repeti-lo no dia seguinte. O ator Filipe Rossato lembra uma crítica da diretora Inês Marocco nesse sentido. Segundo ele, Marocco dizia:

Por que vocês não têm memória corporal? Vocês têm que ter memória corporal, se vocês conseguiram fazer tão bem ontem, por que não

conseguem fazer hoje? Ator tem que saber fazer, não tem que receber o espírito santo pra saber fazer. Vocês têm que saber repetir. Vocês têm que saber acessar isso. Se vocês conseguiram acessar ontem, vocês têm que conseguir acessar hoje. Vocês vão ter que encontrar esse caminho dentro de vocês.

Com o tempo, o trabalho sobre a *identificação* com os elementos e a *transposição* tornou-se não apenas parte do trabalho pré-expressivo do Grupo, como também vocabulário recorrente na linguagem de trabalho e de criação. Tal como Stanislavski (1997) afirmava que cada personagem, cada cena, tinha seu andamento-ritmo, o Grupo Cerco passou a apoiar-se nas experiências práticas com os elementos para se expressar. Frases como “esse personagem é Terra” e “esse movimento está muito Ar, precisa ser mais Água” passaram a ter uso corrente no dia-a-dia do grupo.

Quando questionado sobre esta utilização dos elementos como linguagem de trabalho, o ator e músico Celso Zanini afirmou que este tipo de linguagem ajuda a trazer um repertório sensorial cinestésico para a atuação, em detrimento de um repertório racional:

Acho que são essas correspondências que se cria entre o elemento, o corpo e a sensação e como essa sensação pode ser representada através desse elemento. Ao invés de eu dizer pro cara “fica mais firme”, “não te mexe tanto” ou “te mexe de forma mais dura”, tu não diz isso pra ele, tu diz “cara, faz mais terra”.

Segundo o ator Filipe Rossato:

Por isso que a gente faz esses exercícios, nesse sentido as palavras nos davam esse “atalho”, mas é [só] um atalho [...]. A gente tinha que estar sempre com aquilo que a gente exercitou, com aquilo que a gente elaborou vivo dentro de nós. E não perder isso. Não deixar isso se dissipar.

Este recurso de linguagem é previsto por Lecoq no livro “O Corpo Poético” (2001). Embora ele faça referencia ao trabalho seguinte do currículo da escola, de *identificação e transposição com a Máscara Neutra* de matérias (madeira, metal, óleo, etc.), é evidente que o caminho encontrado pelo Grupo Cerco é o mesmo durante o nosso trabalho com os elementos:

Ao fim destes exercícios os alunos terão experienciado cada nuance possível, tanto entre diferentes matérias e dentro de cada uma delas: as propriedades especiais dos diferentes óleos, vapores, papéis, metais, madeiras, etc. As dinâmicas das matérias tornam-se uma linguagem que pode ser útil para eles ao longo de suas carreiras artísticas. Eles serão

capazes de dizer: “Você está muito oleoso; você não está Aço o suficiente; seja um diamante!”. Esta linguagem de analogia é tanto rica quanto precisa e vai além de qualquer abordagem psicológica (LECOQ, 2001, p.87).

4.5.4 Preparando a criação das cenas: Terra e Vento

Após o fim da etapa de trabalho com a técnica da *Máscara Neutra*, foi iniciado o trabalho de criação do espetáculo através da adaptação da obra literária “O Tempo e o Vento”, de Erico Verissimo. Todo o trabalho de criação foi realizado partindo das improvisações dos atores após a leitura e análise das ações físicas presentes no texto. Todos os atores improvisavam todos os personagens durante a criação das cenas. Os personagens foram definidos na segunda metade do processo criativo, após a criação de diversas cenas. A definição dos personagens se deu a partir dos atores que “funcionavam” em determinados papéis, conforme o olhar da diretora. Os atores e atrizes que tinham interesse em determinados papéis foram desafiados a “convencer” a diretora dessa escolha através do desempenho nas improvisações. Antes de cada ensaio, após o aquecimento corporal, eram retomados exercícios de pré-jogo com o intuito de instaurar o estado de alerta e, por último, eram realizados novamente exercícios de transposição de elementos trabalhados na *Máscara Neutra*.

Como vimos, os atores do Grupo Cerco associam, hoje em dia, os elementos trabalhados na *Máscara Neutra* aos elementos presentes na narrativa da obra literária sobre a qual o espetáculo “O Sobrado” é baseado. No livro, é narrada a história da Família Terra, cujos integrantes são pessoas de convicções fortes, “pé-no-chão”, que demonstram um temperamento que beira a teimosia. Em dado momento da história, a Família Terra mistura-se à Família Cambará, tornando-se a Família Terra Cambará. Da mesma forma, os descendentes dos Cambará também demonstram um temperamento forte, impassível, associado à coragem e à bravura. Indo ao encontro da analogia lecoquiana da Árvore como parte do elemento Terra, Erico Verissimo criou uma linhagem de personagens que incorporam elementos próprios das dinâmicas internas do elemento Terra, incluindo as suas variações associadas à Árvore.

Figura 12: Cena de embate entre Licurgo Cambará e Maria Valéria Terra.



Em cena o ator Rodrigo Fiatt e a atriz Isandria Fermiano. Fonte: XXXX (ANO).

Para os integrantes do Grupo Cerco, o elemento Terra é o elemento que rege todo o espetáculo “O Sobrado”, seguindo a lógica do paralelo entre as dinâmicas internas dos elementos no trabalho lecoquiano e o andamento-ritmo de cada espetáculo no trabalho stanislavskiano proposto por esta pesquisa. O elemento Terra, tem um ritmo pré-Socrático, segundo a nomenclatura proposta por Morris (2013), que evoca certas qualidades de movimentos durante os exercícios de *identificação e transposição com a Máscara Neutra*. Assim, nas improvisações que “funcionam” sobre este elemento, são registradas pelos corpos dos atores, certas qualidades de movimento que são associadas com este elemento.

Em inúmeros momentos das entrevistas, os integrantes do Grupo Cerco afirmaram enxergar uma relação entre o elemento Terra e uma certa “densidade” evocada nos movimentos dos atores. Outras palavras relacionadas aos movimentos associados a Terra são “peso”, “força”, clima “de guerra”, “de cerco” e “de sítio”. Acho importante lembrar que um dos objetivos da diretora com o trabalho sobre a técnica da *Máscara Neutra* foi o de trazer “densidade” para os corpos jovens dos atores que iriam interpretar papéis de sujeitos com mais idade. É compreensível que o elemento Terra, o qual rege o espetáculo “O Sobrado”, tenha contribuído para esta densidade, este peso.

Figura 13: O coro de mulheres-vento, durante a cena do parto de Alice Terra.



Em cima, da esquerda para a direita, as atrizes Isandria Fermiano, Marina Kerber, Martina Fröhlich, Kalisy Cabeda e Elisa Heidrich. Embaixo, as atrizes Mirah Laline (de costas) e Manoela Wunderlich. Fonte: XXXX (Ano)

Outro elemento trabalhado com a *Máscara Neutra*, e que permaneceu no repertório dos exercícios retomados pelo grupo antes dos ensaios e no pré-cena, foi o Ar – ou Vento. O próprio título da trilogia, “O Tempo e o Vento”, contém o elemento Vento, que ao longo dos sete tomos da obra é associado à força arrebatadora e silenciosa daquilo que carrega o ser humano, como o próprio destino.

Em dado momento da criação das cenas, o grupo introduziu um coro de mulheres-vento, as quais conduziam certas transições entre as cenas,

acompanhadas da música – que passou a ser chamada de “Tema do Vento” – composta pela respectiva Equipe de Música do espetáculo. Assim, ao longo do processo criativo e das apresentações do espetáculo, tornou-se parte da rotina do Grupo Cerco a retomada de exercícios de *transposição* dos elementos Terra e Vento pelo grupo, sempre acompanhados por improvisações da Equipe de Música sobre o “Tema do Vento” ou de outras composições do espetáculo.

Já foi dito que a diretora Inês Marocco não tinha como objetivo introduzir os elementos no trabalho pré-expressivo do grupo necessariamente por conta da presença dos elementos na narrativa do espetáculo. Segundo ela, isso se deu a partir de um certo tipo de intuição, que em dado momento “fechou”: “À medida que eu fui me dando conta a gente reforçou [o trabalho sobre os elementos] nos aquecimentos. [...] intuitivamente eu devia saber. É difícil explicar.” Dessa forma, o processo criativo foi permeado pelos estados corporais sugeridos pelo trabalho de *identificação* e *transposição* dos elementos, levando o elenco a manter o hábito de retomar este trabalho mais tarde, também nos momentos pré-cena, como veremos.

4.5.5 Preparando a Criação das Cenas: Dois Estados de Alerta

Assim como no caso dos elementos na *Máscara Neutra* e os elementos na obra de Erico Verissimo, há outro aspecto do trabalho pré-expressivo que hoje em dia encontra-se em uma situação híbrida no imaginário do grupo: o estado de alerta. Embora este seja uma qualidade inerente ao trabalho do ator no nível pré-expressivo, trabalhado em inúmeros exercícios anteriores à criação das cenas, muitos dos atores associam o estado de alerta, especialmente o “Alerta para briga”, com a situação dramática em que os personagens se encontram: em meio à guerra, à casa sitiada, à iminência de tiroteios a qualquer momento, etc.

Ao analisar os comentários dos entrevistados sobre este duplo papel do estado alerta, concluí que no caso de “O Sobrado” há mais de um tipo de alerta sendo trabalhado: chamei-os inicialmente de alerta *pré-expressivo* e alerta *expressivo*. O primeiro seria um princípio básico do trabalho do ator, especialmente em equipe, sempre presente no corpo dos atores em situação de trabalho. O segundo seria específico da situação dramática sendo representada neste espetáculo. Uma situação de perigo iminente que instaura um nível de tensão nos personagens. Embora num primeiro momento os atores associem o alerta somente

à narrativa da peça, quando questionados sobre a utilidade pré-expressiva do estado de alerta todos parecem entender o duplo papel desta qualidade.

Acredito que a simbiose ocorrida entre estes dois tipos de alerta tenha advindo do fato de os exercícios preparatórios, tanto nos ensaios quanto no pré-cena, terem deslocado o seu papel do extremo do pré-expressivo em direção ao expressivo. Ou seja, o estado de alerta deixou de ser trabalhado apenas como preparação, passando a ser trabalhado em situações de improvisação que colocavam os atores já em atuação durante o aquecimento.

Questionei a diretora Inês Marocco sobre esta escolha dos exercícios pré-expressivos que foram repetidos no início dos ensaios e no pré-cena. Por exemplo, o exercício sobre a técnica do pular corda rendeu ótimos resultados na disponibilidade física e na instauração de estados de atenção e alerta no grupo, mas deixou de ser utilizado logo após a fase de pré-jogos e *Jogo*. Segundo a diretora, os exercícios que permaneceram foram aqueles que evocavam a atmosfera específica necessária para o espetáculo. Ela afirma, também, que a hibridização dos exercícios preparatórios com nuances das situações dramáticas a serem representadas a seguir não foi uma escolha consciente, mas reconhece os benefícios da combinação do pré-expressivo e do expressivo: “O ideal é já entrar direto. Unindo as coisas. Porque aí o ator já vai entrando na atmosfera”, disse ela.

Por exemplo, o exercício de pré-jogo envolvendo lançamento de bastões foi mantido no início dos ensaios e também nas práticas pré-cena, por ter tido os melhores resultados nos corpos dos atores e de certa forma se relacionar com a narrativa da peça. Segundo a diretora, a escolha dos exercícios pode facilitar a instauração de um “clima” ou de uma “atmosfera” que sejam mais propícios para o espetáculo em questão: “Tem a ver com o que tu quer. Qual é o objetivo que tu quer? [...] A corda é lúdica, é *up*. Já o bastão é uma coisa... é, sim, dependendo de como tu faz é *up* ou não, mas é mais tenso, denso, tenso. Depende do que tu quer, eu acho que são opções”.

Os bastões foram usados pelos atores durante a criação das cenas para simular as armas que os personagens manuseiam. Assim, durante os aquecimentos, os atores já reagiam aos colegas que lançavam e recebiam os bastões como personagens em situação de representação. Segundo a atriz Martina Fröhlich,

Parece que a gente ficou mais com os exercícios que tinham uma ligação mais direta com a obra. Pular corda era um exercício que auxiliava pré-expressivamente a entrar em cena, mas esse dos bastões a gente já conseguia se colocar dentro da casa. Dentro da cena. Então era o [personagem] Fandango ali me perseguindo pra jogar um bastão pra mim. A gente já conseguia enxergar com mais clareza as figuras e a situação do Sobrado sitiado com aquele exercício. Por isso ele permaneceu muito.

Figura 14: Ensaio de uma das cenas de tiroteio.



Da esquerda para a direita: o ator Philippe Philippsen, e as atrizes Elisa Heidrich, Marina Kerber e Manoela Wunderlich. Fonte: Acervo do Grupo Cerco (2008).

Enquanto a maior parte das entrevistas com os integrantes do grupo evocavam uma reflexão sobre dois tipos diferentes de alerta, que inicialmente chamei de alerta expressivo e alerta pré-expressivo, a atriz Kalisy Cabeda levantou outra questão importante sobre a caracterização daquilo que o Grupo Cerco chama de estado de alerta. Kalisy expressou uma opinião que me intrigou e, por isso, mais tarde eu compartilhei este questionamento com o restante dos entrevistados. A partir do questionamento levantado por Kalisy, pude aprofundar a análise sobre a instauração deste estado no trabalho desenvolvido pelo grupo. Seu comentário foi sobre a diferença entre o estado de alerta e a rapidez das reações.

Para Kalisy, na época da criação de “O Sobrado”, o estado de alerta se caracterizava como um estado onde o ator deveria reagir com rapidez a qualquer

estímulo. De fato, diversos exercícios realizados nessa época exigiam rápida reação, como comenta o ator Filipe Rossato:

Tu está sempre como uma faísca, pronto pra pegar fogo. As coisas estão muito à flor da pele. Tu te coloca nesse estado e interage. A partir do momento que um reage, todos reagem. Sempre tem que ter uma reverberação. Se tu faz um movimento, tem que ter um movimento em escala nas outras pessoas. Isso tem que reverberar dentro desse contexto de Terra ou de faísca, de Fogo, de briga ou do Vento.

Entretanto, Kalisy reconhece que ao longo de sua trajetória artística, o estado de alerta passou a representar uma abertura e uma escuta do grupo que não necessariamente exigiam rápida reação: “É uma coisa de escutar o grupo, escutar o outro, estar aberta para ouvir. Aí sim, pode ser que eu tenha que responder rápido ou pode ser que o outro vá fazer alguma coisa. Mas eu acho que traz essa atmosfera de escuta pro grupo e pro próprio ator”. Intrigado com este ponto levantado por ela, questionei os outros integrantes do grupo sobre a associação do alerta com rápida reação. O diálogo gerado com o grupo sobre este assunto, trouxe a luz a um fator interessante sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo: a diferença entre os ritmos internos e os ritmos externos.

Stanislavski (1997), ao falar sobre seus objetivos e metodologias de abordagem do andamento-ritmo no trabalho do ator, afirma que este deve ser capaz de estabelecer andamento-ritmos internos que não necessariamente são expressos externamente. Assim como Lecoq (2001) afirma que o ritmo está presente no trabalho do ator tanto no movimento quanto na inatividade ou na espera. Neste momento é importante lembrar que uma das “Palavras da Inês” trazidas pelos integrantes do grupo durante as entrevistas foi “internalizar”, fazendo referência à capacidade do ator de diminuir a dimensão dos movimentos evocados pelos exercícios de “Alerta para *Jogo*” e “Alerta para briga” ou pelas improvisações sobre *identificação* e *transposição* dos elementos com a *Máscara Neutra*. Ao internalizar, os atores do Grupo Cerco cessavam movimentos externos e mantinham internamente impulsos ou estados que os exercícios haviam instaurado.

Portanto, pude concluir, a partir do questionamento trazido por Kalisy, em combinação com as opiniões dos outros integrantes do grupo, que o estado de alerta trabalhado pelo Grupo Cerco está diretamente ligado a esta diferença descrita por Stanislavski e Lecoq entre os ritmos internos e externos. Como explica o ator

Rodrigo Fiatt: “Tu tem que reagir rápido. Tu, ator, pra resolver a questão. Mas não necessariamente imprimir na cena essa reação”.

Assim, a minha pesquisa permitiu uma definição sobre o que o Grupo Cerco chama de estado de alerta, que na verdade abrange mais de um conceito. São eles:

- Alerta interno: o qual se configura como um princípio pré-expressivo básico do trabalho do ator, necessário para o desenvolvimento de capacidades de improvisação e criação, especialmente em grupo. É treinado em exercícios preparatórios que exigem rápida reação por parte dos indivíduos e manifesta-se na cena de maneira interna nos atores.
- Alerta externo: configura-se como um dos elementos regidos pela atuação e encenação do espetáculo “O Sobrado”, a partir da narrativa do texto dramático. É treinado em exercícios preparatórios de ação e reação que instauram uma certa densidade de movimento entre os atores a qual pode ser rápida ou lenta. Esta velocidade é manifestada na cena de maneira externa por cada ator de acordo com a situação dramática sendo representada.

Esta conclusão faz jus aos dados levantados a cerca do trabalho sobre andamento-ritmo para Stanislavski (1997) e sobre as possibilidades de utilização do trabalho sobre as dinâmicas internas da natureza para a atuação, segundo Lecoq (2001, 2006). Além disso, o fato de essa reflexão ter permanecido no campo tácito durante muito tempo, está diretamente relacionado ao que a diretora do grupo chama de “não-dito”. Ou seja, ao fato de alguns aspectos do trabalho do grupo serem vivenciados de maneira tácita, na prática, sem necessariamente serem abordados teoricamente com os seus integrantes, permitindo que cada um construa o seu entendimento a partir da sua vivência do processo.

4.6 O PRÉ-CENA

Antes de entrar em cena o Grupo Cerco realiza em conjunto um trabalho de preparação que tem por objetivo instaurar um estado psicofísico coletivo de atenção, economia de movimento e cooperação. Ao longo das 103 apresentações do espetáculo, o trabalho passou por diferentes “momentos”, nos quais os exercícios

foram sendo alterados em vista das especificidades de cada temporada ou até mesmo de cada apresentação.

Figura 15: Os atores e atrizes do Grupo Cerco no momento pré-cena.



Fonte: Camila Fontes para o FILO em Londrina (2010)

4.6.1 Aquecimento corporal e vocal

No início, tentou-se estabelecer um aquecimento corporal em conjunto. Porém, o grupo entendeu que seus integrantes precisavam de maior liberdade para que cada um pudesse dar atenção às suas necessidades específicas. De fato, Eugenio Barba (2006) também reconhece, a partir de suas pesquisas com o Odin Teatret e a ISTA, que o treinamento corporal deva ser individualizado em decorrência da individualidade dos corpos dos performers. Entretanto, diversas vezes houve a formação de pequenos grupos de atores que decidiam compartilhar algum exercício físico, o que evidencia que possa haver alguma preferência pela sincronia ou mesmo pela companhia durante certas partes do trabalho corporal. No caso do Grupo Cerco, o trabalho corporal no pré-cena iniciou de maneira coletiva e individualizou-se, mais ou menos, ao longo do tempo. Inversamente, o trabalho vocal iniciou de maneira mais ou menos livre e estabeleceu-se de maneira coletiva a

partir da adaptação da peça do espaço alternativo do Memorial do Rio Grande do Sul para o palco italiano tradicional em 2010.

O aquecimento vocal feito coletivamente sempre foi conduzido por um dos integrantes do grupo, em geral a atriz Elisa Heidrich, a partir da sua experiência com a fonoaudióloga e preparadora vocal, a Dr.^a Ligia Motta, durante a preparação para o espetáculo “Solos Trágicos” (2010) da companhia Depósito de Teatro. Os exercícios vocais eram realizados no formato “pergunta-e-reposta”, isto é, a atriz propunha o exercício e os outros atores respondiam imitando. Este formato estabelece uma ritmicidade bem clara entre os atores, além de um estado de escuta do outro e escuta de si. A seguir, depois do aquecimento vocal, o grupo sempre realizou exercícios de canto coletivo.

4.6.2 Canto coletivo

Acho interessante notar a manutenção desse hábito, pois o trabalho com canto não foi algo que partiu da diretora do grupo e sim dos próprios atores. Entretanto, essa abordagem musical vai ao encontro da filosofia de trabalho de Jacques Copeau, na qual “a música e o canto tinham um lugar de importância na criação. [...] Cantos e danças traziam ao jogo uma harmonia necessária que vinha reforçar a força e a unidade da jovem trupe [*Les Copiaus*]” (FREIXE, 2014, p. 74). Embora houvesse a utilização de canto durante certas partes do espetáculo, não eram todos os atores que o faziam. Entretanto, o trabalho vocal e de canto era feito por todos os integrantes do grupo – salvo algumas exceções que serão abordadas a seguir – e representa uma busca por um certo tipo de sintonia entre os atores antes do espetáculo.

Um ponto muito importante sobre este aspecto do trabalho do Grupo Cerco foi o fato de alguns integrantes do grupo decidirem não participar do aquecimento vocal com os colegas, em especial da parte de canto coletivo. Desde o início do desenvolvimento desta pesquisa, quando confrontei as práticas do grupo com a pesquisa sobre o ritmo no trabalho do ator, sempre me questionei sobre o papel que esta dissidência exerceria sobre minha questão de pesquisa. O exemplo mais notável desde acontecimento é o ator e músico Celso Zanini.

Antes de inúmeras apresentações Celso optou por não participar dos exercícios de canto com o grupo. Ao meu ver, isso sempre se deu por conta do

repertório das músicas que porventura eram escolhidas para serem cantadas. Muitas vezes, estas canções eram parte do repertório popular brasileiro de cantigas como “Alecrim Dourado” ou a ciranda “Casa de Farinha”, às quais Celso havia expresso certas críticas. A minha visão era de que estas críticas tinham raízes em um gosto pessoal, uma preferência estilística. Porém, Celso trouxe um argumento para esta reflexão que foi de extrema importância para esta pesquisa:

O fato de eu não participar naquela fase em que tinha essas músicas mais “bicho-grilo” está menos ligado ao fato de eu não gostar dessas músicas (eu não gosto mesmo, algumas até ouvia feliz em outras situações, cantar junto ia ser difícil)... essas músicas me atrapalhavam pra entrar no estado do Sobrado. É como se elas vivessem num estado que era muito ruim, que era muito diferente do estado do que a gente precisava ter pra estar dentro de uma casa morrendo, com um cara gangrenando num quarto, aquilo para mim era muito conflitante.

De fato, as músicas tendiam a ter harmonias e estruturas rítmicas que evocavam sentimentos alegres e leves (apresentando, por exemplo, acordes maiores), portanto conflitantes com o que o grupo tende a chamar de “clima” ou “atmosfera” de “O Sobrado” (cujas composições tendem a se basear na estrutura harmônica da Música gaúcha, em especial, a escala menor harmônica). Como vimos, “O Sobrado”, para o Grupo Cerco, é regido pelo Terra, traz em sua essência um “peso” e uma “densidade” que são característicos do “clima” ou “atmosfera” da cena. Estas palavras estão diretamente relacionadas a esta pesquisa pois tratam-se de termos análogos ao entendimento pré-Socrático do ritmo.

Stanislavski (1997) optou por utilizar o termo “andamento-ritmo” para substituir palavras vagas utilizadas para se referir a aspectos do fazer teatral como “o tom do espetáculo”, “subir o tom do personagem”. Minha pesquisa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco trouxe à tona o entendimento de que aquilo que o Grupo Cerco identifica como sendo o “clima”, “atmosfera”, “registro” ou “estado” necessário para a apresentação de “O Sobrado” também pode ser visto como rítmico. Inclusive no que tange às músicas que o grupo escolhe cantar antes do espetáculo.

Em oposição às músicas de “clima” ou “atmosfera” mais alegre e leve, o grupo também experimentou outras músicas ao longo dos exercícios de preparação para os ensaios de criação e posteriormente nos exercícios pré-cena. Uma das canções era um trecho de uma composição tradicional macedônia “Што ми

омилело” (“Sto mi omilelo”). Esta canção apresenta aspetos de repetição ou pouca variação em sua melodia. Ela contém apenas três notas com intervalos de tom-semitom, ou uma tríade menor ascendente, conforme a nomenclatura utilizada em aulas de Rítmica Dalcroze. Atualmente, esta é a música mais utilizada para os exercícios de canto coletivo, por se aproximar do que o grupo entende como “clima” ou “atmosfera” de “O Sobrado”.

Outra canção que foi utilizada em alguns exercícios de preparação antes dos ensaios e algumas vezes no pré-cena, foi o Hino do Estado do Rio Grande do Sul. Muitos integrantes do grupo relataram em suas respectivas entrevistas que os exercícios envolvendo o grupo marchando e cantando o hino em coro foram excelentes em evocar certos aspectos do “clima” do espetáculo, além de sintonia coletiva. Conforme o ator Rodrigo Fiatt relembra: “tinha uma coisa de uma batida, do coro, que pra mim ajudava muito. E eu achava que aquilo sintonizava muito”. Contudo, este exercício não foi utilizado mais vezes por ter gerado sentimentos contrários dentro do grupo, principalmente sobre o conteúdo da letra do hino.

Além da presença de frases de teor racista³⁶ que causaram incômodo entre integrantes do grupo, a exaltação de valores belicistas na música ia justamente contra o argumento do espetáculo. Na peça, o maior conflito se desenrola entre Licurgo Cambará e Maria Valéria Terra, primos. Ele, chefe político republicano que resiste ao cerco dos inimigos federalistas pondo em risco a vida de sua família e seus correligionários, e ela, uma mulher de convicções fortes que se confronta com o autoritarismo de Licurgo ao exigir que ele ceda, abra a casa e chame ajuda para a sua irmã Alice, mulher de Licurgo, que está grávida.

No enredo do espetáculo, Maria Valéria se confronta com os valores machistas e belicistas de Licurgo, enquanto a sua preocupação gira em torno do bem-estar de sua família. Assim, o grupo deixou de lado os exercícios com marcha e músicas militares para dar lugar aos exercícios com caminhadas e canto coletivo, mantendo apenas a atenção para que a “atmosfera” evocada pela música fosse condizente com a “atmosfera” do espetáculo.

³⁶ “Mas não basta pra ser livre/ Ser forte aguerrido e bravo/ Povo que não tem virtude/ Acaba por ser escravo”.

4.6.3 Pré-jogos no pré-cena

Além do canto, o elenco manteve, desde a primeira temporada do espetáculo, o hábito de realizar no palco breves exercícios de pré-jogo, especialmente o pré-jogo com bastões. Assim como no caso da preparação para os ensaios, os exercícios escolhidos para serem realizados no pré-cena foram aqueles que evocavam o estado de alerta pré-expressivo entre os atores e que permitiam, também, a instauração de um “clima” ou “atmosfera” condizente com o estado de alerta expressivo, trazido pela situação dramática que seria representada.

Segundo a atriz e assistente de direção Kalisy Cabeda, o objetivo da retomada destes exercícios era não apenas ativar estados de alerta, mas “afinar” o corpo e a voz dos atores para o trabalho em cena. Na palavras de Kalisy, os pré-jogos no pré-cena iniciam trazendo um estado de alerta que é extra-cotidiano:

Esse estado de alerta, de prontidão, de presença. Que nos tire do cotidiano e nos traga uma atenção e uma escuta para a criação. Acho que os jogos servem muito para isso. Além de a gente também disponibilizar o corpo para o trabalho. Esse é o nosso material de criação: o corpo e a voz. Então é afinar esses instrumentos para jogar, para criar.

Outro aspecto importante levantado pelas entrevistas com os integrantes do grupo foi a manutenção da indicação da direção para evitar a racionalização durante os exercícios também no pré-cena, assim como havia sido indicado durante os exercícios de *Jogo*. A atriz Martina Fröhlich, por exemplo, propôs, em algumas oportunidades, exercícios em que o grupo se deslocava pelo espaço enquanto ela estimulava os atores falando sobre a situação em que os personagens se encontravam, citando elementos da narrativa como fome, frio, guerra, etc. Sobre este tipo de exercício, a atriz Elisa Heidrich comentou:

Tinha alguns dias em que eu lembro da Martina propor tentando retomar aquela coisa de “a casa está cercada”, às vezes pra mim até era um pouco forçado, porque eu gostava mais da... não do psicologismo da coisa, quando a gente entrava nisso, e que eu acho que nunca foi o que a Inês propôs, e sim na coisa do ritmo, mesmo, do ritmo, de estar junto, e fazer uma coisa juntos, e estar num estado juntos.

Podemos perceber que além das palavras “clima” e “atmosfera”, a palavra “ritmo” também é utilizada para definir o estado psicofísico específico que seria necessário instaurar entre os atores para uma boa execução do espetáculo.

Exemplos como esse foram o principal motivo de, durante as entrevistas, eu permitir que os atores expusessem suas memórias e reflexões sobre o processo criativo sem necessariamente abordar o conteúdo desta pesquisa diretamente. Desta forma, os termos utilizados pelo grupo puderam ser analisados com o mínimo de influência e o máximo de espontaneidade.

Como vimos, os pré-jogos com bastões e bolinhas foram eficientes em exercitar o foco e visão periférica nos atores, além de estados de atenção e escuta do grupo. Também foi concluído que o exercício com bastões atingia melhores resultados do que aquele com bolinhas por conter um maior perigo por conta do formato, peso e densidade dos bastões de madeira em relação às bolinhas de borracha. A atriz e assistente de direção Isandria Fermiano, que passou a ser responsável pela condução dos aquecimentos durante as temporadas que seguiram à estreia do espetáculo, afirma que no trabalho pré-expressivo ao longo dos ensaios, a tensão do perigo do bastão gera por si só um *Jogo*. Segundo ela, “é tudo um aprendizado pra depois tu utilizar esses movimentos, essa tensão lá na preparação do ator para entrar em cena”.

Além disso, Isandria também associa este momento pré-cena ao desenvolvimento de capacidades necessárias não apenas para a atuação dos atores durante o espetáculo no palco, mas também para o trabalho no *backstage*. No Grupo Cerco, todos os atores, quando se encontram fora de cena, são responsáveis pelo trabalho de contrarregragem e sonoplastia. A forma como o espetáculo foi construído permitiu que todos os atores desenvolvessem não apenas um espetáculo complexo no palco, como também o que o grupo chama de “engrenagem”, atrás do palco.

As trocas de roupas, a retirada de objetos cênicos da cena, a sonoplastia do vento constante fora da casa, dos tiros, efeitos de sombras chinesas, são todos feitos pelos próprios atores e exigem a manutenção de um estado de alerta, coordenação física e conectividade fora da cena. Acredito que alguns aspectos do trabalho pré-expressivo na criação de “O Sobrado” tenham contribuído para a criação desta “engrenagem”.

Como vimos, era exigido que os atores reagissem instantaneamente ao som de um estalar de dedos quando a diretora lançava uma proposta. Os colegas que assistiam às improvisações com a *Máscara Neutra* muitas vezes deviam levantar-se e estimular os atores que improvisavam aplicando resistência contra seus

movimentos, por exemplo. Quando alguns atores terminavam uma improvisação com a *Máscara Neutra* a diretora estalava os dedos e os atores que assistiam levantavam-se prontamente para retirar a *Máscara* do rosto dos colegas para dar lugar aos exercícios vocais. Assim, todos os atores transitavam entre os papéis de ator e contrarregista durante todo o processo criativo. Similarmente, a atriz Elisa Heidrich afirma que “as coxias”, isto é, a “engrenagem” no *backstage*, contém um sentido de urgência e um estado de alerta que são necessários para que o espetáculo se complete.

Sobre a importância dos exercícios pré-cena e sua contribuição também para esta “engrenagem”, Isandria comenta:

[...] ter esse tempo pro ator estar consigo, estar com o grupo, eu acho que é importante. Porque tu aprende lá na bolinha que eu tenho que ver o cara e o cara tem que me ver. Estamos em cena. E não é um espetáculo só na cena. É um espetáculo atrás. Uma coisa que eu acho muito bonito, eu acho que é importante, não tem ator menor, o ator do papel menor, não, é tudo... se alguém tiver um problema, o grupo todo tem um problema.

A diretora Inês Marocco também afirmou, durante a sua entrevista, que os exercícios pré-cena sobre a técnica do bastão, por exemplo, quando mesclados com situações da narrativa do espetáculo, ajudam a trazer aspectos inovadores para a atuação. Estes exercícios permitem que os atores explorem novas nuances de movimento e intensão, impedindo que o espetáculo caia na “mesmice”:

INÊS – Tu torna ele vivo, esse pré-aquecimento. Porque tu não vai jogar [o bastão] pras mesmas pessoas, ou da mesma forma. Na mesma circunstância. Tu pode jogar pelo chão, etc.

PHILIPPE – Tu extrapola de um jeito que tu não extrapola em cena.

INÊS – Exato. Aí em cena tu vai ter outra qualidade. Tu explora. Explora possibilidades.

4.6.4 Os Elementos

Além do aquecimento corporal, do aquecimento vocal, dos exercícios de canto e dos pré-jogos, o Grupo Cerco manteve no pré-cena a retomada do exercício de *transposição* dos elementos como na *Máscara Neutra*. Especialmente, são retomados os dois elementos principais cujas dinâmicas interiores serviam ao espetáculo: A Terra e o Ar (ou Vento).

O primeiro elemento retomado sempre foi a Terra. Na maioria das vezes, a condução do exercício pedia aos atores que se deslocassem pelo espaço

retomando as impressões corporais das improvisações sobre a *transposição* da Terra. Embora não fosse uma exigência, muitas vezes algum ator fazia uso dos instrumentos musicais utilizados na trilha sonora do espetáculo para estimular os colegas durante a retomada da Terra, em especial o bumbo-legueiro. Neste deslocamento é perceptível que os corpos dos atores passam a executar ações com um peso maior, uma maior densidade de movimento.

Como vimos, o elenco associa “O Sobrado” com o elemento Terra, fato que evoca certas tensões e qualidades de movimento que são associados com as palavras “denso” e “pesado”, por exemplo. Embora essa associação esteja relacionada a um ritmo pré-Socrático, o espetáculo nasceu sob um signo que também evoca uma certa temporalidade, um ritmo pós-Socrático. Esta temporalidade de “O Sobrado” é mais lenta e isso é perceptível já nos movimentos dos atores durante esta retomada no pré-cena.

A diretora do grupo acredita que a retomada do elemento Terra e, portanto, dessa temporalidade mais lenta nos movimentos dos atores, é importante para a manutenção de uma temporalidade específica de “O Sobrado”. Segundo ela, a retomada destes exercícios no pré-cena se deu a partir da boa resposta do grupo nos exercícios de retomada antes dos ensaios. Em suas palavras:

Como eu tive uma resposta boa, eu achei importante retomar sempre... porque o Sobrado é um espetáculo fechadinho, ele fica no limite, ele pode resvalar. Ele tem um tempo dele. Se não tiver aquele tempo... tu percebe isso? Ele tem um tempo de atuação. Por exemplo, quando o Rodrigo [Fiatt] entra, primeira cena. Tu percebe o tempo do Rodrigo, na resposta para a Nana³⁷? Bah, cara, é um tempo enorme, mas é maravilhoso. É aquele tempo ali, nem mais nem menos. E é um tempão. Em qualquer espetáculo aquilo seria demais, mas como as ações que são feitas pelos dois são tão legais, enfim, fecha. Tudo fecha. Eu acho que esse aquecimento ajuda a manter tudo isso vivo. Qualquer espetáculo precisa sempre estar vivo, cada dia, cada noite. Tu sabe disso. E fazer esse tipo de treinamento ajuda muito O Sobrado a ficar vivo.

Em um segundo momento era retomado o elemento Ar, através do Vento. Assim como nos exercícios com a *Máscara Neutra*, nos quais os colegas exerciam resistência aos movimentos de caminhada do ator com a *Máscara* para depois liberá-lo, a retomada do Vento começa transformando a caminhada da Terra em uma caminhada do Vento em resistência. Diferente da retomada da Terra, na qual a trilha sonora não era uma exigência, todos os atores concordam que o Vento exige a

³⁷ A atriz Isandria Fermiano.

execução da música “Tema do Vento”, executada por mim no acordeom. Os movimentos pesados e densos de repente dão lugar a qualidades de suspensão, e a uma volatilidade que se inicia presa, mas que é liberada em dado momento, soltando um turbilhão de movimentos pelo espaço do palco.

Figura 16: Os movimentos frenéticos do Vento



Utilizados durante o espetáculo, os movimentos são retomados pelo grupo no pré-cena.
Fonte: Betânia Dutra (2010).

Ao final do exercício, o Vento se acalma. Nas palavras da atriz Martina Fröhlich, o Vento era “internalizado”: “tentando não perder ele do corpo, ficava menos expansivo”, relatou ela. A partir deste momento o elemento permanecia presente na respiração dos atores, aguçando sua percepção de que o exterior não está mais em movimento, mas o interior ainda se move.

A atriz e assistente de direção Isandria Fermiano lembra que o tempo dedicado para a retomada destes exercícios pré-jogos e dos elementos não foi sempre o mesmo. Segundo ela, cada temporada, e até mesmo cada apresentação, demandava um tempo específico para que o grupo acessasse as qualidades necessárias para a execução de “O Sobrado”:

Já foi maior esse tempo, já foi menor. Era maior porque precisava de mais tempo pra acessar o peso e toda a densidade que tem O Sobrado. Já foi menor porque a gente acessava rápido. Eu conduzi vários exercícios de início. Todos da Inês. Todos são coisas que eu aprendi vendo ela trabalhar.

Porém, Isandria afirma que nem sempre estes hábitos do grupo no pré-cena foram frutíferos. Segundo a atriz, foi necessário que ela abrisse oportunidade para que os atores propusessem exercícios em um dado momento, a fim de diversificar as práticas do grupo, que vinha se fixando em uma rotina previsível:

Às vezes enchia o saco. Os atores cansam um pouco dos mesmos exercícios... eu acho que agente chegou num momento, um pouco antes da centésima apresentação. Lá pela 80 e tantas. A galera já estava "Ah, que saco fazer isso de novo". E eu já não tinha... Eu disse "Olha, não sei o que fazer. Então vamos abrir para [vocês] proporem. E agora vamos ver como é que vai ser". É que cansa, porque o ator já sabe onde... ele já não está mais na busca. Ele já está no momento certo "ah, eu tenho que acessar aqui, então pronto, acessei". Então agora seria o ponto de chegar com uma novidade. E ver: e agora, como é que vocês acessam?

Esta diversificação dos exercícios propostos trouxe novas possibilidades de experimentação. Algumas tiveram sucesso, outras, como o exemplo trazido por Elisa sobre o psicologismo proposto por Martina, não tiveram tanto êxito. Foi neste momento que o grupo passou a tornar-se mais consciente das suas escolhas no pré-cena, discutindo quais os exercícios que melhor atendiam às suas necessidades. Foi também observando e participando dessa tomada de consciência que comecei a questionar o que diferenciava cada proposta de exercício, levando ao início desta pesquisa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo do grupo.

O exercício de pular corda, por exemplo, foi retomado e logo rechaçado. As canções que evocavam um "clima" alegre e "leve" deram lugar às canções mais sombrias e "pesadas". Nesta época o grupo passou a realizar exercícios simulando um confronto em que eram formadas duas filas paralelas, nas quais os atores se colocavam frente a frente em duplas e executavam caminhadas mantendo o contato olho-no-olho, às vezes cantando canções, às vezes trazendo o texto do espetáculo, sempre batendo os pés, de maneira similar aos exercícios de marcha.

No entanto, após algumas experimentações, o grupo pareceu perceber que os elementos eram de fato os exercícios que melhor atendiam às necessidades do elenco para o espetáculo. Assim como as fronteiras entre o alerta pré-expressivo e o alerta expressivo parecem ter sido borradas no imaginário do grupo, como vimos, as fronteiras entre os exercícios sobre os elementos e o que o grupo chama de o

“clima” ou “atmosfera” da peça também sofreram uma simbiose. Nas palavras da atriz Kalisy Cabeda:

Eu acho que [retomar os elementos no pré-cena] é uma forma de voltar, sim, para uma atmosfera, para a atmosfera do Sobrado, para a atmosfera desses personagens, para esse clima que a gente construiu. E claro, como grupo a gente criou isso. Criou essa linguagem. Talvez um outro grupo possa adentrar outros elementos, ou outra linguagem porque produziu outra coisa. Mas o que a gente enquanto grupo criou, e o que a gente se identificou, foi com esses elementos. Eu acho que eles são usados, sim, pra gente adentrar de novo essa história. Pra gente enquanto ator ou atriz sentir de novo essa energia no nosso corpo, essa vibração, essa força, essa atmosfera, e pode então ir pra cena e trazer isso, concretizar isso.

No exemplo de Kalisy, é perceptível a analogia entre as palavras “clima”, “atmosfera” e, agora também, “energia” e “vibração”. Isso mostra que a minha premissa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo do ator não me leva à abertura de um novo termo guarda-chuva que poderia substituir todas essas expressões, como Stanislavski (1997) propôs com “andamento-ritmo”. Minha pesquisa me leva a uma lista de diferentes expressões que os artistas utilizam para se referir a uma qualidade que pertence à execução do espetáculo, ao imaginário dos atores e atrizes, aos estados psicofísicos que o grupo exercita antes de entrar em cena. Enquanto Stanislavski (1997) diria que o trabalho está acessando o andamento-ritmo do espetáculo, Lecoq (2001, 2006) diria que estamos aplicando as dinâmicas internas dos elementos na cena. Todos estes termos se relacionam com um sentido pré-Socrático do ritmo, ou seja, daquilo que caracteriza imaterialmente ou em movimento de alguma coisa.

O músico e ator Celso Zanini traz ainda outros termos para essa lista. Ele afirma que todos os procedimentos pré-cena convergem para “chegar num estado de... como se fosse uma vibração, chegar na mesma ressonância sempre, que é aquela ressonância do espetáculo, o grupo tem que soar em conjunto”. Quando ao final da entrevista eu discuti com ele especificamente sobre o conteúdo desta pesquisa, Celso concordou sobre a diferença entre a retomada dos elementos e os exercícios com metrônomo propostos por Stanislavski (1997): “A *Máscara Neutra* apela mais pros teus instintos e pra tua memória emocional e física do que um estudo pragmático em cima da matemática do tempo e do andamento”, disse o ator.

Mas para Celso o termo mais importante dessa lista é “atmosfera”. Segundo ele este termo foi usado com predominância pela diretora do espetáculo:

A Arte te tira de um momento presente, do momento que tu realmente está e te transporta pra outro lugar. Seja ouvindo uma música, seja vendo um filme, seja indo ao teatro, qualquer coisa, ou até olhando um quadro. Aquilo te suga, te coloca numa outra atmosfera. Então acho que essa palavra que ela fala sempre que é a mais forte pra mim. A atmosfera é um mundo inteiro. É um mundo inteiro que tu tá inserido e tu tem que buscar. E isso tem a ver com esse momento [pré-cena] que a gente comentou antes, de colocar todo mundo em ressonância, porque todos aqueles personagens têm que estar na mesma atmosfera, todos os atores tem que estar na mesma atmosfera pra fazer com que o público entre naquela atmosfera. Junto com a luz, e a música e os outros elementos.

Para o ator Filipe Rossato, esta “ressonância” comum entre os atores, citada por Celso, garante uma unidade no elenco em cena. Nas entrevistas, os integrantes do Grupo Cerco concordaram que o “ritmo” de “O Sobrado” não é o mesmo dos outros espetáculos do grupo. Enquanto para todos é claro que “O Sobrado” é regido pelo elemento Terra, o espetáculo “Incidente em Antares” (2013) seria regido pelo Vento ou pelo Fogo, por contar com uma atuação mais “para cima”, mais “volátil” e “explosiva”. Em sua entrevista, Filipe descreveu um exemplo de um espetáculo que ele havia assistido, no qual os atores pareciam estar atuando em peças diferentes, pois pareciam não estar na mesma “ressonância”. Em sua descrição, Filipe acrescentou mais alguns termos à lista de palavras que caracterizam essa sintonia:

Por exemplo, eu lembro de estar assistindo uma peça em Minas Gerais no FIT e eu pensei “cada ator está fazendo uma peça diferente”. Parecia que eles estavam em registros diferentes, uma estava num registro melodramático, poses, a forma como se colocava, e outros atores estavam em uma coisa muito mais realista, um realismo até cinematográfico. E isso é uma coisa que esses exercícios nos colocam todos num mesmo compasso, na mesma *vibe*. Pra gente não estar eu aqui fazendo Incidente [em Antares] e tu fazendo O Sobrado. Eu acho isso superperceptível.

4.6.5 “Merda!”

Ao final do pré-cena, após a retomada dos elementos Terra e Vento e suas internalizações, o grupo se junta em um círculo para o ritual final de preparação para o espetáculo. Neste momento, a diretora do grupo também se junta aos atores, diferente das situações anteriores, nas quais ela apenas conduzia os exercícios ou deixava a condução nas mãos da assistente de direção Isandria Fermiano. No círculo, o grupo fazia um último exercício ensinado por Jacques Lecoq à Inês, quando ela foi sua aluna.

O grupo dá as mãos e mantém o contato olho-no-olho entre os atores e atrizes enquanto uma única pulsação é passada de uma pessoa para a outra

através de uma pressão no aperto de mãos. A diretora inicia, apertando a mão do ator ao seu lado, que aperta a mão do próximo colega, que, por sua vez, passa adianta este pulso. É possível acompanhar a trajetória do pulso entre os atores ao longo do círculo, com pequenos movimentos das mãos que se apertam. Neste momento a diretora pede que os atores apertem a mão do colega seguinte mais rapidamente, assim que sentirem a sua mão sendo apertada pelo colega anterior. A seguir, são introduzidos mais pulsos, fazendo com que o círculo seja tomado por uma corrente de pulsos constantes que viajam entre os atores.

Figura 17: Grupo Cerco executa ritual de “Merda!”



Logo antes de entrar em cena, o Grupo Cerco se reúne uma última vez em círculo para o ritual de “Merda!”. Fonte: XXXX (ANO).

Este é um exercício bastante simples, mas que colabora para a instauração de estados de atenção, alerta e prontidão dos atores, além de estabelecer mais uma conexão entre o elenco. Após este exercício, a diretora normalmente dá os últimos recados antes de iniciar o espetáculo, lembra algumas correções anotadas por ela a partir da apresentação anterior e estimula os atores a projetarem sua voz, a manterem estados de escuta entre si, entre outras indicações específicas. Alguns

atores também fazem comentários breves sobre apresentações passadas ou de estímulo aos colegas para a apresentação que está para começar.

Por último, o grupo repete algumas frases juntamente com movimentos corporais do grupo todo, enquanto mantêm o círculo com as mãos dadas. Uma das frases mais típicas é o canto de “Vai ser do caralho!”, fazendo alusão à boa apresentação que está para começar. Os atores começam repetindo a frase de maneira mais lenta e silenciosa, até acelerar e tornar isso um grito de guerra. A frase, em dado momento, dá lugar à repetição da palavra “cerco”, fazendo alusão ao nome do grupo e ao estado de sítio sob o qual a casa encontra-se no enredo do espetáculo. O grupo repete “cerco, cerco, cerco” diversas vezes em uma escala rítmica que acelera e aumenta em intensidade até o clímax onde todos gritam a tradicional expressão “Merda!”. Algumas vezes certos atores também exclamam “Evoé!”, saudação típica dos cultos gregos ao deus do Teatro Dionísio.

5 O QUE LEVAMOS D'O SOBRADO

Além das perguntas sobre o trabalho pré-expressivo do espetáculo “O Sobrado”, as entrevistas contiveram uma pergunta sobre as contribuições desse processo criativo para os outros trabalhos desenvolvidos pelo grupo desde a sua formação. As respostas dos atores para esta questão foram variadas.

Alguns fizeram alusão ao *modus operandi* do grupo, no qual todos os atores e atrizes trabalham coletivamente na criação do espetáculo e nas diferentes equipes paralelas à criação: Assistência de Direção, Dramaturgia, Música, Produção, etc. A atriz Martina Fröhlich, por exemplo, citou o “trabalho em grupo” como contribuição de “O Sobrado” para o legado do Grupo Cerco. A atriz e assistente de direção Kalisy Cabeda também trouxe este aspecto em resposta a esta questão, afirmando que uma das maiores contribuições foi o formato da *criação coletiva*. Embora haja divergências entre os integrantes do grupo sobre esta nomenclatura, esse foi o termo utilizado por Kalisy em sua reflexão. Esta foi sua resposta quando perguntei quais foram as contribuições de “O Sobrado” para os outros trabalhos do Grupo Cerco:

Criação coletiva. Existe direção, e isso é bem claro. Mas ao mesmo tempo é uma criação coletiva. Não existe um roteiro pré-definido, não existe um cenário pré-definido, personagens pré-definidos. Tudo é criado junto, na sala de ensaio, com orientação dela, mas todo mundo colabora, todo mundo opina, todo mundo improvisa, todo mundo cria junto. Acho que isso é uma característica bem forte dessa questão do teatro de grupo. Várias pessoas, com todo mundo podendo criar junto, colaborar neste processo.

Além da coletividade do trabalho do Grupo Cerco, outro fator citado nas entrevistas como contribuição de “O Sobrado” para o legado do grupo foi um aspecto corporal, ou psicofísico, específico. A atriz Martina Fröhlich, em resposta à pergunta, citou a “consciência de uma escolha de que corpo a gente quer em cena”. Quando a questioneei sobre o que ela quis dizer com “corpo que a gente quer em cena”, ela explicou: “um corpo preciso, um corpo dilatado, um corpo pronto pro jogo. Um corpo que escuta e que propõe e que consegue demonstrar com clareza as ações, com precisão, com potência”. Similarmente, a atriz Elisa Heidrich acredita que o trabalho continuado permite o desenvolvimento de um repertório de conhecimento compartilhado entre o grupo que permanece entre seus integrantes a partir da sua formação. Segundo ela, uma das contribuições d’o “Sobrado” para os

outros trabalhos do Grupo Cerco é que “a linguagem é a mesma, as palavras que a Inês usa já estão na gente”.

De fato, ainda que a diretora Inês Marocco afirme que o trabalho seja baseado em aspectos “não-ditos”, percebo que há termos que são recorrentes e consensuais entre os integrantes do grupo. As “Palavras da Inês” trouxeram à tona uma série de princípios do trabalho do Grupo Cerco que permeiam também os seus trabalhos seguintes, ainda que indiretamente. Estado de alerta, *Jogo*, economia de movimento, impulso, internalizar, “não funcionou”, atmosfera e “Reage! Reage!” são exemplos trazidos pelos integrantes do grupo.

Por ter tido o cuidado de não estimular os entrevistados a usar necessariamente as palavras “ritmo”, “andamento” ou “tempo”, pude perceber quando estes termos emergiam de maneira autêntica. O ator Filipe Rossato lembra de um episódio específico onde a diretora Inês Marocco trouxe uma lição sobre esses termos:

As coisas tinham o seu tempo, que não era o um tempo rápido. Eu lembro de a Inês falando assim, “o espetáculo [“O Sobrado”] não é um espetáculo para ser rápido, a gente tem que ganhar ritmo, a gente não tem que ganhar velocidade. O espetáculo tem que ter ritmo, não é pra ser correndo”. Eu lembro da gente nessa noia: “a gente tem que dar mais ritmo” e a Inês “não, não, não tem que fazer correndo, porque o espetáculo pede um tempo mais devagar”. [...] A gente tinha que respeitar o tempo do Sobrado. Que era um outro tempo, era um tempo pesado, era um tempo lento, tinha um vagar, o vagar daquela casa sitiada.

Outro momento em que esse tipo de terminologia apareceu durante as entrevistas, foi quando a atriz Martina Fröhlich comentou sobre contribuições da *Máscara Neutra* na construção das cenas do espetáculo. Martina fez referência à limpeza de movimentos que o trabalho com a técnica da *Máscara Neutra* rendeu aos atores e atrizes do grupo, no qual as ações passaram a ser mais precisas e a comunicar as situações em sua totalidade. Nas palavras da diretora Inês Marocco, uma ação “tem que ser precisa. Tem que ser eficaz. Ela tem que passar o que está acontecendo”. Martina lembrou de um episódio no qual um ator improvisava a cena do personagem Liroca, que subia os degraus da torre de uma igreja com muito frio e medo. Segundo Martina, a diretora interrompeu a improvisação para comentar: “Liroca sobe na torre. Olha o ritmo que tu está subindo na torre. Tu está com medo. Como é que é a cadência dessa caminhada?”. Mais tarde, por saber que Martina é musicista, questionei-a sobre estes termos – ritmo e cadência – que ela afirmava ter

ouvido da diretora. Minha dúvida era se estes haviam sido termos que vinham dela mesma ou da diretora do espetáculo. Martina admitiu serem provavelmente vindos da sua própria experiência como musicista. E complementou:

A gente tentou introduzir no [espetáculo musical “Trago Sorte Mentira e Morte”], a gente tentou fazer um avanço nesse sentido de incorporar um vocabulário musical mais tradicional, do universo da música e não funcionou tanto. Assim, enquanto terminologia e conceitos. A gente entendeu coisas na prática. Como geralmente acontece no universo do teatro. O ator é muito musical, mas o vocabulário que ele domina é o de teatro não é o de música.

O próprio trabalho sobre a *identificação e transposição* dos elementos na *Máscara Neutra* representa uma educação do olhar, o despertar de uma sensibilidade e uma linguagem de trabalho que têm origens na prática e hoje fazem parte da poética do Grupo Cerco. No livro “O Corpo Poético” (2001), Jacques Lecoq reconhece que este é um dos objetivos deste trabalho, o despertar de uma sensibilidade do olhar e do corpo dos atores que não tem prazo de validade. Segundo o autor, os benefícios deste tipo de trabalho permanecem para sempre com o performer:

Os principais resultados deste trabalho de identificação são os *traços* que permanecem inscritos em cada ator, circuitos estabelecidos no corpo, através dos quais as emoções dramáticas também circulam, encontrando seu caminho para a expressão. Estas experiências, indo desde o silêncio e imobilidade até o movimento máximo, assumindo inúmeros estágios dinâmicos intermediários, permanecem para sempre encravados no corpo do ator. Elas são reativadas nele no momento da interpretação. Pode ser muitos anos mais tarde, quando um ator se encontra com um texto para interpretar. O texto vai estabelecer ressonâncias no seu corpo, encontrando ricos depósitos esperando formulação expressiva. O ator pode então falar a partir de plena consciência física. Pois na verdade a natureza é a nossa primeira linguagem. Nossos corpos se lembram! (LECOQ, 2001, p. 45).

Mesmo o trabalho com a *identificação e a transposição* tendo sido exclusivo do processo criativo de “O Sobrado”, os integrantes do grupo são capazes de perceber a presença dos elementos em outros trabalhos do grupo. Como vimos, “O Sobrado” é regido pelo elemento Terra, enquanto “Incidente em Antares” seria regido pelo Vento ou Fogo – por ser um trabalho com uma energia mais leve, “para cima”, “volátil”. Contudo, questioneei a diretora do grupo sobre o fato de nunca termos feito exercícios de retomada dos elementos Vento ou Fogo antes de entrar em cena com “Incidente em Antares”. Nosso diálogo trouxe à tona um último princípio que emerge desta pesquisa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco: a

especificidade de cada espetáculo e a necessidade de uma escolha consciente sobre as práticas pré-expressivas adequadas para cada pré-cena.

Assim como utilizamos a técnica da *Máscara Neutra* no trabalho pré-expressivo de “O Sobrado”, outras técnicas foram utilizadas nos processos criativos que vieram a seguir. Em “Trago Sorte Mentira e Morte” (2010), a diretora do grupo ministrou uma oficina sobre a técnica da *Commedia Dell’arte* para o elenco. Embora o grupo não tenha mantido exercícios sobre *Commedia Dell’arte* no aquecimento de “Trago Sorte Mentira e Morte”, é notável que esta técnica influenciou a construção das cenas do espetáculo, inclusive ritmicamente, com diálogos rápidos, triangulações, acrobacias em cena, etc.

Em “Incidente em Antares” (2013), baseado no livro homônimo de Erico Verissimo, Inês ministrou uma oficina sobre a técnica do Bufão. Esta técnica também influenciou o processo criativo da montagem em questão, seja na construção dos personagens mortos-vivos em decomposição que o livro de Erico Verissimo apresentava ou na composição do coro dos cidadãos da cidade fictícia de Antares. Segundo o Sistema Pedagógico de Jaques Lecoq (2001, 2006), o Bufão tende a andar em família, em grupo, e seus integrantes tendem a se posicionar de maneira composta usando diferentes níveis e direções.

No pré-cena do espetáculo “Incidente em Antares”, o Grupo Cerco não definiu num primeiro momento um hábito de quais exercícios seriam retomados. Um dos exemplos era a cena chamada “A Cidade”, onde os cidadãos de Antares entravam em cena correndo ao som da música tema do espetáculo, em uma grande espiral que terminava no centro do palco, até pararem subitamente em uma formação de coro, usando diferentes níveis e direções, tal como os bufões. Esta cena foi retomada diversas vezes no pré-cena. Outros exercícios retomados tratavam do deslocamento desse coro, em pequenos passos laterais, mantendo o foco dos atores para frente, em direção à plateia. Porém, a retomada de exercícios em conjunto no pré-cena de “Incidente em Antares” caiu em desuso durante um certo período e isso representou uma queda na qualidade do espetáculo.

Figura 18: O coro da cena “A Cidade” de “Incidente em Antares”.



Ao fundo, da esquerda para a direita: Rodrigo Fiatt, Martina Fröhlich, Rita Maurício, Mirah Laline, Elielto Rocha, Anildo Michelotto e Kalisy Cabeda. À frente, da esquerda para a direita: Natália Souza, Marina Kerber e Filipe Rossato. Fonte: Daniel Fontana (2012).

Nessa época, eu estava iniciando minha pesquisa sobre o ritmo no trabalho pré-expressivo e já identificava a necessidade da realização de exercícios que colocassem o grupo em sintonia antes de entrar em cena. Chamei a atenção do grupo para este fator e desde então passamos a retomar “A Cidade” antes de entrar em cena com “Incidente em Antares”, além de experimentar outros exercícios que pudessem instaurar o “clima” ou “atmosfera” propício para este espetáculo.

Durante a entrevista com a diretora Inês Marocco, abordei este assunto dos exercícios pré-cena de “O Sobrado” e “Incidente em Antares”. E, a partir da minha reflexão sobre o pré-cena em “O Sobrado”, concluímos que o Grupo Cerco caminha na direção de um *modus operandi* que consiste em identificar quais exercícios são os que “funcionam” para cada espetáculo. Conforme Inês afirma, nunca trabalhamos sobre a *Máscara Neutra* antes de “Incidente em Antares”, mas fazemos “A Cidade”, exercícios de coro ou pulamos corda, porque o Incidente é mais frenético, é mais brincado: “É outro estilo. É outra atmosfera. Outro clima”, disse a diretora.

Além disso, Inês reconhece que o pré-cena não exige que o trabalho seja complexo ou aprofundado em demasia. Nunca foi retomado todo o trabalho com a *Máscara Neutra* antes de “O Sobrado”, somente os elementos. Nunca fizemos todo o Bufão em “Incidente em Antares”, fazemos exercícios de coro. Segundo ela, “É porque a ideia é reativar uma coisa que já está ali. Não precisa passar, fazer uma aula, é reativar. É tocar no ponto que interessa”.

No caso do espetáculo “Puli-Pulá”, o trabalho pré-expressivo do processo criativo contou com uma oficina sobre princípios de Rítmica ministrada por mim, uma oficina sobre a técnica do *Match Improvisation* ministrada pela atriz Elisa Heidrich a partir da sua experiência com o grupo Depósito de Teatro, de Porto Alegre, e uma oficina sobre o Método *Viewpoints*, ministrada pela atriz Martina Fröhlich, a partir de sua experiência como aluna da SITI Company, em Nova Iorque (Estados Unidos). Além disso, o grupo realizava, diariamente antes do espetáculo, uma sequência de aquecimento e treinamento muscular envolvendo a sequência de movimentos da Yoga chamada “Saudação ao Sol”, exercícios abdominais, de apoio e uma variação do exercício grotowskiano chamado de “O Gato”.

O grupo também manteve – ao longo do processo criativo – antes dos ensaios, a repetição de uma sequência de caminhadas ao som de música que tinha por objetivo estimular diferentes associações dos passos dos atores com as subdivisões e agrupamentos dos pulsos da música. Esta sequência de caminhadas também pretendia aquecer os músculos e a respiração do elenco para a intensa atividade física do ensaio.

“Puli-Pulá” é o primeiro espetáculo infanto-juvenil do Grupo Cerco, assim como o seu primeiro trabalho de Teatro de rua. A dramaturgia da peça foi criada a partir da técnica de pular corda e conta com intensa atividade física dos atores, além de Música e canto. O pré-cena de “Puli-Pulá” moldou-se de forma a instaurar estados psicofísicos específicos que os atores necessitavam para a execução do espetáculo. O grupo inicia fazendo repetições da “Saudação ao Sol”, cujo objetivo, segundo Anne Bogart (2005, pp. 23-25) é o de ser realizada em sincronia entre os indivíduos, com uma variação de velocidade lenta nas primeiras para velocidade rápida nas últimas repetições.

A seguir, o grupo executa um aquecimento vocal coletivo, assim como exercícios de canto coletivo. Após, é retomada a sequência de caminhadas com música realizada antes dos ensaios, porém incluindo a presença da plateia, a qual,

por se tratar de um espetáculo de rua, já começa a se aproximar durante o aquecimento. Desta forma, o pré-cena de “Puli-Pulá” também conta com a consciência da necessidade de manter o contato visual dos atores com o público. O espetáculo necessita do olho-no-olho. Algumas vezes alguns atores retomam alguns números acrobáticos com a técnica de pular corda, a fim de ensaiar algum trecho mais exigente do espetáculo.

Todos os espetáculos contam com um último momento, no qual o grupo se reúne em círculo para respirar junto, olhar nos olhos uns dos outros, realizar últimos pequenos rituais (frases e/ou movimentos repetidos e em sincronia, etc.) e gritar “Merda!” – exceto no espetáculo infanto-juvenil, onde o grupo sussurra o grito entre si.

Nos dias em que, por algum motivo, o grupo é impedido de realizar alguns dos procedimentos de aquecimento coletivo, é possível notar que o espetáculo perde certas qualidades de conectividade entre os atores e atrizes. Essas raras exceções, nas quais algo se perde na retomada antes dos espetáculos, representam para o grupo a perda de algo intangível: uma qualidade inominável de cada espetáculo. Por conta disso, o grupo procura organizar os momentos pré-cena para que todas as etapas do trabalho sejam respeitadas, de modo que o trabalho pré-expressivo seja visto como uma extensão do espetáculo que não deve ser negligenciada.

5.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu da noção de “ritmo” e procurou perceber onde e como este conceito atua nas práticas pré-expressivas do Grupo Cerco em relação ao espetáculo “O Sobrado”. Estas práticas foram postas em paralelo aos objetivos e a metodologia de Konstantin Stanislavski (1997) sobre o andamento-ritmo, o que evidenciou diferentes influências do ritmo sobre os atores e atrizes enquanto indivíduos e enquanto *ensemble*. Hoje, esta pesquisa continua observando as práticas pré-expressivas do Grupo Cerco com relação ao espetáculo “O Sobrado” e se permite o cruzamento dos seus levantamentos com as práticas relativas aos outros trabalhos do grupo.

O conceito de ritmo é intrínseco a diversas partes do trabalho de atuação, inclusive ao desenvolvimento de estados psicofísicos que são essenciais para o

comportamento humano espetacular organizado. A noção de ritmo está presente em exercícios pré-expressivos que compartilham certos princípios como o desenvolvimento de estados de atenção e alerta, coordenação física e limpeza de movimento, qualidades de conectividade e estados emocionais.

Ainda que esta pesquisa tenha se limitado ao escopo do termo “ritmo”, o paralelo entre as práticas do grupo e os exercícios sobre andamento-ritmo em Stanislavski (1997) permitiu que a investigação fosse de encontro a uma vasta terminologia utilizada pelos artistas envolvidos e que se relaciona ao sentido pré-Socrático do ritmo, conforme a nomenclatura proposta por Morris (2013). O “clima”, “atmosfera”, “registro”, “*vibe*”, “compasso”, “vibração”, “ressonância” e “estado”, ou seja, o andamento-ritmo de cada espetáculo, segundo Stanislavski (1997), passou a ser observado com maior atenção.

Acredito que a partir da continuidade desta pesquisa, o Grupo Cerco passa a fazer escolhas mais conscientes sobre as práticas pré-expressivas no início dos processos criativos, no começo de cada ensaio e no pré-cena de cada espetáculo respeitando este aspecto intangível de muitos nomes característico de cada obra. Tenho certeza que não somente esta investigação sobre o ritmo continuará reverberando no grupo, como também outros temas de pesquisa poderão vir a ressoar a partir da continuidade do nosso trabalho.

O fato desta pesquisa partir do ponto de vista de um ator do grupo e contar com as vozes dos atores, das atrizes e da direção do grupo – além de ser orientada pela sua diretora –, caracteriza esta investigação como mais um passo no desenvolvimento de um conhecimento compartilhado entre os integrantes do Grupo Cerco.

Nós, a diretora, os atores e as atrizes, embarcamos juntos na descoberta dos princípios que regem o nosso trabalho, guiados por algo não-dito, uma intuição, a criação de um vocabulário comum, um aguçamento da sensibilidade e a educação de um olhar para o que “funciona”, aqui-e-agora.

A inserção, no âmbito acadêmico da pesquisa em Artes Cênicas, deste conhecimento compartilhado do Grupo Cerco, caracteriza uma contribuição nossa para os campos da etnocenologia, do trabalho do ator, da pedagogia teatral e do teatro de grupo.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Dictionnaire d'anthropologie théâtrale**: traduction d'éliane deschamps-pria. Holstebro: Bouffonneries Contrastes, 1986.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A dictionary of theatre anthropology**: the secret art of the performer. 2nd ed. London: Routledge, 2006.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Revisão Prof. Isaac Nicolau Salum, 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: Washington University Press, 2000.

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

BOYER, Pascal; LIENARD, Pierre. **Why ritualized behavior?** precaution systems and action parsing in developmental, pathological and cultural rituals. Disponível em: <<http://artsci.wustl.edu/~pboyer/CEwebsite/Archive/BoyerLienardPsychRitual6.pdf>>. Acesso em 09 jul. 2014.

BROOK, Peter. **The shifting point**: theatre, film, opera, 1946-1987. New York: Theatre Communications Group, 1994.

_____. **The open door**: thoughts on acting and theatre. New York: Anchor Books, 2005.

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Trad. Helena Mello. In: **Revista Cena**, nº 7. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>>. Acesso em 09 fev. 2015.

FREIXE, Guy. **La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine**: une lignée du jeu de l'acteur. Lavérune: L'Entretemps editions, 2014.

HUXLEY, Julian. **Ritualization of behavior in animals and man**. Paris: UNESCO, 1966. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001560/156054eb.pdf>>. Acesso em 09 abr. 2014.

ICLE, Gilberto. Da antropologia teatral à etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular. In: **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**, Ano 12, nº 12. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Rhythm, music and education**. London: Chatto & Windus, 1921

KETCHABAW, Charles. Students jump rope in the master class. In: RAMPELL, Ed. **Clown Prince Gaulier exits the LA 'motorway' to teach at inner-city arts**. Los Angeles: Stage Times, 2013. Disponível em: <<http://lastagestimes.com/2013/08/clown-prince-gaulierexits-the-la-motorway-to-teach-at-inner-city-arts/>>. Acesso em 08 ago. 2014.

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement**. Alton: Dance Books Ltd, 2011.

LECOQ, Jacques. **The moving body**. New York: Routledge, 2001.

_____. **Theatre of movement and gesture**. New York: Routledge, 2006.

LEVITIN, Daniel. **This is your brain on music: the science of a human obsession**. New York: Plume, 2006.

_____. **The world in six songs: how the musical brain created human nature**. New York: Plume, 2009.

MAROCCO, Inês. **Aventuras na academia: reflexões sobre uma prática artística/pedagógica**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2015 (no prelo).

MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Tese de doutorado em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

_____. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. In: **Revista Polifonia**. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 2015. (no prelo)

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: EPU, 1974.

MEAD, Virginia. **Dalcroze eurhythmics in today's music classroom**. New York: Schott Music Co., 1994.

MORRIS, Eilon. **Via Rhythμός: an investigation of rhythm in psychophysical actor training**. Tese de Doutorado. University of Huddersfield, 2013. Disponível em: <<http://eprints.hud.ac.uk/17541/>>. Acesso em 16 jun. 2014.

PAVIS, Patrice. **Analyzing performance: theater, dance, and film**. Trad. David Williams. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

PRADIER, Jean-Marie. Towards a biological theory of the body in performance. In: **New Theatre Quarterly**. Volume VI, n. 21. Ed. Clive Barker et Simon Trussler. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. Etnocenologia: A carne do espírito. Trad. Armino Bião. In: **REPERTÓRIO: Teatro & Dança**. Ano 1, nº 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1998.

_____. Etnocenologia. Trad. Nadja Miranda. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armino (Org). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

RENAUD, Lissa Tyler. Stanislavsky on voice and movement: context, concepts and content. In: WHITE, Andrew (ed.) **The routledge companion to Stanislavsky**. New York: Routledge, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

_____. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre si mismo en el processo creador de la encarnación**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

_____. **Building a character**. New York: Routledge, 2003.

VERISSIMO, Erico. **O Continente I**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. **O Continente II**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

ZALTRON, Michele Almeida. Reflexões acerca do “trabalho do ator sobre si mesmo” proposto ‘por K. Stanislavski a partir do estudo das noções “perejivânie”, “voplochtchênie” e “vtoráia natura”. In: **Anais da VI Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais**. Blumenau: julho de 2013. Disponível em: <<http://www.atuarproducoes.com.br/jornada2013/includes/artigos/artigos.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2014.