

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes
Mestrado em Artes

**A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como
base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro**

Sara Maria Britto Mariano

Brasília DF, julho de 2013.

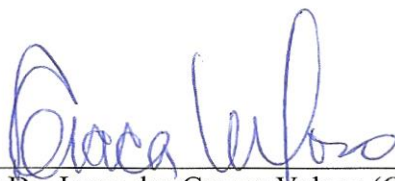
Sara Maria Britto Mariano

A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escritos no teatro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília-UnB, na linha de pesquisa “Processos Compositivos para a Cena” como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre, sob orientação do Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.

Brasília DF, julho de 2013.

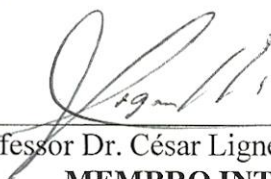
**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (CEN/UNB)
ORIENTADOR



Professor Dr. Ernani de Castro Maletta (UFMG)
MEMBRO EXTERNO



Professor Dr. César Lignelli (CEN/UNB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 19 de julho de 2013.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

os meus queridos pais Zazá e Joseph

- muito grata por tudo que fizeram e fazem por mim,

e

a Silvia Davini, *in memoriam*.

- saudades... agradeço pelo que compartilhou comigo.

RESUMO

Essa dissertação trata da presença de uma ou mais notações no campo das performances teatrais, limitando o espectro de estudo ao Ocidente. Desde a arte parietal, a título de mostrar os primeiros registros sobre cada área, com foco maior no século XX, no qual mais se desenvolvem e se debatem ideias, conceitos e teorias a respeito do tema – o confronto entre o texto falado e o escrito –, especialmente nas artes cênicas. Como referência para a argumentação, o mesmo processo de análise em relação à notação é realizado em quatro outros campos. Na iconografia, com suas formas, cores e materiais que designavam estilos e códigos de dominância social em favor de classes sócio-políticas. Na dança, especialmente a clássica, devido à necessidade de estruturação técnica e a possibilidade de transmissão e controle dos elementos relacionados com movimento. Na música, observa-se com mais clareza o processo de configuração de formas de transcrição, adequadas às demandas de estilos musicais, composicionais e de instrumentos e vozes diversas. E no código escritural, a letra e seus reflexos como elemento de influência nas camadas sócio-políticas e artísticas, em especial na dramaturgia teatral. O trabalho analisa a falta de um ou mais códigos específicos para a performance teatral (na qual haja predominância verbal) e – com base nos benefícios e especificidades do trabalho com um registro notatório nas áreas descritas e revisão bibliográfica – busca também que autores abordam o tema, a necessidade e a funcionalidade em pesquisa e transmissão, e como os treinamentos e as vocalidades são afetados por um registro específico.

Palavras-chave: notação, texto, dramaturgia, partitura, performance, teatro, vocalidade.

ABSTRACT

This dissertation deals with the presence of one or more notations in the field of theatrical performances, limiting the spectrum of study in the West. Since the parietal art, by way of showing the first records of each area, with greater focus on the twentieth century, in which further develop and discuss ideas, concepts and theories on the subject - the confrontation between the written and spoken word - especially in the performing arts. As a reference to the argument, the same process of analysis in relation to the rating is carried out in four other fields. In iconography, with its shapes, colors and materials that designated styles and codes of dominance in social class socio-political. In dance, especially classical, because of the need for structuring technique and the possibility of transmission and control of the elements related to movement. In music, we observe more clearly the process of setting up forms of transcription, appropriate to the demands of musical styles, compositional and various instruments and voices. And in the code entry, the letter and its effects as an element of influence in layers socio-political and artistic, especially in playwriting theater. The study analyzes the failure of one or more specific codes for theatrical performance (which there is predominantly verbal) and – based on the benefits and specifics of working with a record of notation areas described and literature review – the authors also seeks to address the theme, the necessity and functionality in research and transmission, and how the training and vocalities are affected by a specific record.

Keywords: notation, text, playwriting, musical scores, performance, theater, voicing.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, ao Instituto de Artes - professores e funcionários -, ao Departamento de Artes Cênicas, em especial aos professores Ms. Súlían Vieira, Dr. César Lignelli e à professora Dr^a. Silvia Davini (*in memorian*) que me incentivou e me ofereceu saberes importantes ao longo da minha trajetória de estudos.

Ao Departamento de Processos Psicológicos Básicos do Instituto de Psicologia da UnB, especialmente à Prof^a. Dr^a. Maria Ângela G. Feitosa.

Ao apoio incondicional e à compreensão do meu companheiro Marcus Ferreira.

Em especial ao incentivo e carinho de minha mãe Zaira, de meu pai José e de minha irmã Nathalia.

A Maria Christina Dale e Marcus Ferreira.

Às famílias Britto e Mariano, Dale e Ferreira.

Aos meus queridos amigos e alunos que de alguma forma foram tocados pela temática desenvolvida ao longo do trabalho.

À paciência de todos que estiveram por perto durante este percurso.

Agradeço aos meus mentores *d'en haut*, e aos companheiros da casa Vereda da Luz, que tanto suporte me ofereceram.

Por fim, um agradecimento particular ao mestre que com compreensão e paciência me incentivou a seguir esta caminhada até aqui, Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.

SUMÁRIO

Resumo	04
Abstract	05
Agradecimentos	06
Introdução	09
Capítulo 1 – CÓDIGOS DE NOTAÇÃO NA ICONOGRAFIA, DANÇA, MÚSICA E ESCRITA	14
1.1 – ICONOGRAFIA	14
1.1.1 – Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica	15
1.1.2 – Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)	19
1.1.3 – A Partir do Século XV	22
1.2 – DANÇA	28
1.2.1 – Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica	31
1.2.2 – Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)	32
1.2.3 – A Partir do Século XV	35
1.3 – MÚSICA	48
1.3.1 – Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica	49
1.3.2 – Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)	50
1.3.3 – A Partir do Século XV	57
1.4 – ESCRITA	63
1.4.1 – Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica	63
1.4.2 – Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)	68
1.4.3 – A Partir do Século XV	73
Capítulo 2 – A NOTAÇÃO NAS PERFORMANCES TEATRAIS	81
2.1 – PERFORMANCES TEATRAIS	81
2.1.1 – Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica	83
2.1.2 – Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)	84
2.1.3 – Do Século XV ao Século XIX	87
2.1.4 – A Partir do Século XX	90
A – Constantin Stanislavski	90
B – Bertolt Brecht	94
C – Antonin Artaud	96
2.2 – REFLEXÕES SOBRE NOTAÇÃO NAS PERFORMANCES TEATRAIS	101
2.2.1 – Recortes Científicos	101
2.2.2 – Linguagem Falada e Linguagem Escrita	103
2.2.3 – Considerando a Voz	107
2.2.4 – Texto e Obra	110
2.2.5 – Notação para Performance	111
Considerações Finais	117

Referências Bibliográficas	121
Apêndice A – Historiografia da Arte	129
Apêndice B – O Sistema de Notação Musical	132
Anexo I – Sobre a pantomima, a mimese, a mímica, o mimo e o mimodrama	138
Anexo II – Bertolt Brecht	143
A - Bertolt Brecht – Estudos Sobre Teatro I	143
B - Bertolt Brecht – Diário de trabalho I	146
Anexo III – Notas da encenação de Antonin Artaud para “Os Cenci”	147

INTRODUÇÃO

Em espetáculos que utilizam texto dramaturgicamente pré-concebido, o autor pode ser considerado (exceto em relação à construção colaborativa) o primeiro elo da sequência produtiva que desencadeia a encenação. A leitura textual é feita na perspectiva da espacialização dos elementos cênicos e dinâmicos do escrito, e da colocação em relevo do plano diretor da ação. Como a realidade cênica não corresponde à essência do material escritural, este aponta as diretrizes, e a montagem se apresenta como interpretação que sofre influências do diretor, do encenador, do intérprete, de estéticas atuais ou não, e de escolhas em face da temática proposta.

Ou seja, ler um texto dramático não consiste somente em fazê-lo ao ‘pé da letra’ como na poesia, romance ou artigo jornalístico, mas requer o exercício imaginário das circunstâncias que motivaram autores ou enunciadorees. Ocorre, ao menor, uma análise interpretativa – a observação da construção dramática, sua apresentação, seus conflitos e resoluções – mesmo que no plano inconsciente.

A escrita e a iconografia (também objetos deste trabalho), e suas formas de composição, mantêm relação de interdependência com as categorias sociais, políticas, culturais e econômicas predominantes em cada época. A estreita ligação entre a escrita e as sociedades organizadas, onde as necessidades administrativas e econômicas pressupõem perenidade na documentação, faz com que o estado de oralidade, outrora dominante, aos poucos abra espaço para a cultura da letra e do documento. Esses traços culturais estão presentes em inúmeras disciplinas e áreas de pesquisa, e cada uma delas busca suprir suas demandas com a criação de códigos de notação particulares.

Com foco no contexto ocidental, em particular na Europa, este trabalho pretende analisar a oportunidade e conveniência da notação na linguagem cênica, tendo como principais referências o papel do código escritural na transcrição da dança e da música e a representatividade da letra e da imagem para aproximar ‘texto’ e ‘obra’, avaliando as implicações daí decorrentes.

No universo do teatro, entende-se por texto a sequência linguística que constitui a mensagem cujo sentido não se reduz ao conjunto da produção de significados particulares de seus elementos. Obra, por sua vez, seria o elemento poeticamente comunicado aqui e agora. É termo, utilizado por inúmeros autores, que abarca a totalidade dos fatores da performance (texto, sonoridades, elementos visuais e situacionais) que produzem juntos o sentido global.

Dessa forma, a obra é, por natureza, teatral; o teatro, sua forma acabada. É de Paul Zumthor¹ (1915-1995), em “Introdução à Poesia Oral” e “Escritura e Nomadismo”, a observação que reflete a linha de pensamento nesta dissertação:

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar (ZUMTHOR, 2010, p.166). Do texto, a voz em performance extrai a obra. Ela se submete a este fim, ao funcionalizar todos os elementos aptos a sustentá-la, amplificá-la, a declarar sua autoridade, sua ação, sua intenção persuasiva (ZUMTHOR, 2005, p.142).

A palavra falada ultrapassa em muito a possibilidade dos sentidos quando submetidos a estímulos, o que sugere, então, pensar o código teatral de maneira a fornecer maiores subsídios para a encenação. Em sua forma literária, o texto pode não contribuir para a performance como uma notação própria tende a fazê-lo ao tirar do primeiro plano a questão dos estilos de interpretação e apontar alternativas técnicas mais precisas, com maior clareza da exigência de domínio e controle em cena. Pode-se observar como estão em extremos as duas notações, a análoga à literatura escrita ou a específica (sujeita às demandas do teatro). A apreciação da obra ao ser submetida ao diretor, ator, encenador etc., provavelmente também seria percebida de forma diferenciada.

Outras situações presentes no tema são as possibilidades oferecidas pelo registro escritural, como preservação da memória artística e análise e transmissão da obra em outros períodos, mantendo íntegras as versões e inspirações do original. Um sistema de notação pode ser referência: no aprendizado e memória, com mais precisão e livre de nuances históricas, estilísticas ou de interpretação pessoal de outros atores; no estudo ou na observação grupal ou individual como alternativa para a compreensão de movimentos corpóreos, sonoros e materiais no espaço; no auxílio a professores na leitura, estudo, registro e ensino de conceitos como espacialidade, ritmo, musicalidade; no planejamento da performance; na indústria, para prover registro sensível e sofisticado cênico; e, também, como ferramenta para antropólogos pela viabilidade de análise em diferentes ambientes sócio-culturais. Ou seja, a notação nas artes cênicas (um análogo visual da performance) permite a inclusão de sistemas formais entre dramaturgos, diretores, encenadores e performers, ultrapassa a área de estudos teatrais e faz ponte com outras disciplinas. Auxilia na mostra da intensidade entre o aspecto dialógico da obra e espectador.

¹ Paul Zumthor, medievalista que conduziu longa pesquisa sobre a “poesia oral” universal, na qual mostrou a predominância fundamental da “voz” sobre o código literário.

No teatro, a notação quase sempre é mencionada como ‘partitura’, sendo conveniente esclarecer que notação, no campo da música, é um análogo visual do som musical, um conjunto de instruções para executantes que irão imprimir marcas pessoais, mas de forma delimitada. ‘Partitura’ é uma das nomenclaturas particulares do registro notatório da música, que coexiste com outras como cifra, tablatura, notação numérica, e encerra diferentes elementos com regras e valores próprios. O “Dicionário Grove” (edição concisa) define partitura como “forma de música escrita ou impressa em que pentagramas são normalmente ligados por barras de compasso alinhadas na vertical, de maneira a representar visualmente a coordenação musical” (SADIE, 1994, p.702). O termo, de origem italiana (“partire” ou dividir), alude à distribuição das partes vocais e/ou instrumentais em pentagramas (ou pautas).

Como exemplo, no campo dos estudos teatrais, Patrice Pavis² (1947-), em “Dicionário de Teatro”, na parte intitulada “Impossível Partitura Cênica”, expõe as dificuldades de se estabelecer um sistema de códigos preciso, flexível e abrangente para o teatro utilizando o termo ‘partitura’:

1.A Impossível Partitura Cênica. Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter à sua disposição semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes. No entanto, periodicamente surge a reivindicação de uma linguagem de notação cênica entre encenadores e teóricos. [...] A Semiologia, preocupada em raciocinar sobre os dados da representação, pergunta-se a mesma coisa [se é possível uma partitura cênica], sem, no entanto, chegar a estabelecer uma metalinguagem suficientemente flexível e precisa. Isto também diz respeito à natureza do teatro, em particular ao vínculo bastante problemático entre texto e cena. [...] [O texto] sempre comporta um mínimo de indicações cênicas exteriores ou integradas ao corpo da peça. [...] Após o advento da encenação e de um teatro de imagens que tudo subordinam à colocação no espaço e ao discurso do encenador, observa-se um retorno ao teatro de texto e a uma exigência de constituição de uma partitura teatral comparável, em precisão e normatividade (para a futura realização cênica) a uma partitura musical. [...] Substituindo a notação de subtexto, limitada demais ao teatro psicológico e literário, há quem proponha usar a noção de subpartitura, que é um “esquema diretor cinestésico e emocional, articulado com base nos pontos de referência e de apoio do ator, esquema esse criado e representado por ele, com a ajuda do encenador, mas que só pode se manifestar através do espírito e do corpo do espectador” (PAVIS, 1999, p.279-280).

Como visto, partitura é uma notação de signo específico da música e não comportaria a simbologia técnica característica de outras áreas, em especial as demandas tão amplas e específicas teatrais. Usá-la para nomear registros notatórios diferentes soa como uma impropriedade. “Notação”, em si, determina o ato ou efeito de notar, independente da arte ou ciência a que se refira, daí porque designações como ‘notação musical’ ou ‘partitura’ pertencem ao ambiente da música. Não raro, as expressões ‘partitura cênica’ ou ‘partitura

² Patrice Pavis, professor de Estudos Teatrais da Universidade de Kent, em Canterbury. Ele tem escrito extensivamente sobre o desempenho, focando seu estudo e pesquisa, principalmente na semiologia e interculturalidade no teatro. Ele foi agraciado com o Prêmio Georges Jamati em 1986.

coreográfica⁴ são usadas – inadvertida e equivocadamente porque de outro espaço e domínio – nas atividades do teatro, quando o ideal seria um ou mais sistemas escriturais próprios e suficientes para a realização cênica.

A afirmativa de que o teatro “está longe de ter à sua disposição semelhante metalinguagem” remete à suposição de que a constituição ou desenvolvimento de um registro de signos, além de tarefa complexa, demandaria bastante tempo; no caso da música, séculos se passaram até que pelo menos três linguagens fossem estabelecidas. Embora Pavis veja como necessário um método “capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes”, ou seja, a criação de um código universal, pensa-se aqui, a exemplo da notação na dança e na música, que a questão não é construir um único modelo. Mas estabelecer exemplos que atendam com flexibilidade às demandas de gêneros e estilos teatrais diversos, ou que inspirem a constituição de codificações que tragam mais excelência à performance artística e técnica, e à pesquisa.

Quanto ao enunciado “observa-se um retorno ao teatro de texto e a uma exigência de constituição de uma partitura teatral comparável, em precisão e normatividade (para a futura realização cênica) a uma partitura musical”, não caberia neste trabalho apresentar a notação como uma ‘exigência’, mas sim como uma possibilidade concreta de enriquecer os estudos teatrais em diversificados planos, não só para a futura realização cênica. Também não se nega que precisão e normatividade sejam características importantes de um código notado, mas a comparação com a partitura musical parece um tanto impositiva, até porque na música há modelos de transcrição aplicáveis tanto à erudita quanto à popular, além de criações notadas para obras muito específicas.

Organizado em dois capítulos e com suporte em minuciosa pesquisa bibliográfica, esta dissertação trata do desenvolvimento da notação em suas variadas formas, no Ocidente, desde a Arte Parietal e Antiguidade Clássica até os dias presentes, em particular a criação de um sistema de códigos para a performance teatral.

No primeiro capítulo, em Iconografias, discute-se o simbolismo de imagens ou formas representadas em diversas artes, como a estrutura primária da escrita originou-se de formas iconográficas e como estas evoluem de código estrutural principal a estruturas escriturais; no tópico Dança, vê-se a estruturação da notação nessa área, as representações através de imagens, os tratados posturais para o bailarino no palco, as tentativas de representação utilizando desenhos de dançarinos e partituras de melodias para dança, a ampliação do pensamento em questões motoras, a consciência a respeito da ordem e do equilíbrio corporais e a tecnologia audiovisual em propostas de notação e escolas para notadores.

Ainda no primeiro capítulo, no tópico Música, estuda-se a notação musical especialmente na forma partitura e no tempo, o encadeamento de temas como a comunicação/transmissão, a altura das notas, a notação rítmica, a dinâmica, a influência da notação sobre a composição musical e vice versa, a música eletrônica e notações analógicas – em vez de compassos, segundos e minutos ditando a execução –, e a orquestra: notação para grandes grupos. Por último, na Escrita, examina-se o desenvolvimento dos sistemas de notação escritural, com foco na cultura ocidental, como: formas de imprimir um símbolo, o suporte desse símbolo, o surgimento dos copistas, os tratados a respeito da escrita e dos tipos (letras e formatos), a imprensa de tipos móveis, a individualização da leitura e a contraposição entre a cultura oral e a escrita.

No segundo capítulo, a discussão focaliza a presença da notação no teatro. Sob o ponto de vista histórico, percebe-se que inúmeros temas se superpõem às demandas técnicas do teatro durante séculos e a discussão de uma notação específica teatral surge praticamente no século XX. Em face das contribuições, nesse período, para o desenvolvimento de uma linguagem de notação cênica, são comentadas as influências de Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Antonin Artaud. No tópico final, debate-se a oportunidade de uma notação própria para as performances teatrais, aprofundando-se a discussão teórica a propósito do texto e da obra encenada e das abordagens científicas relacionadas com o visual e o auditivo, o vocal e o visual, além de dicotomias referentes ao corpo, que permeiam a discussão e estudo de uma notação.

O Apêndice ‘A’ é uma historiografia indicativa do período histórico em que se baseia o trabalho e o ‘B’ esclarece de forma mais pontual e técnica a estrutura simbólica gerada pela notação musical. O Anexo I trata da pantomima, mimese, mímica, mimo e mimodrama que representam um código formal de expressão reconhecido socialmente em diversas sociedades há vários séculos. O Anexo II traz registros do “gesto” brechtiniano pelo próprio autor, e o Anexo III, notas da encenação de Antonin Artaud para “Os Cenci”.

A opção por referir os autores consultados em notas de rodapé pretende conferir estrutura mais dinâmica à dissertação. A escolha da bibliografia pesquisada obedeceu aos seguintes critérios: a história e a teoria – foco nos aspectos sócio-políticos, culturais e históricos em cada período estudado; a notação e seus significantes – as ideias e conceitos de autores e teóricos engajados em estabelecer métodos escriturais para o teatro, com o cuidado para que a pesquisa não fosse formatada como uma determinante, mas tão somente como um norte para pensar a notação nas artes cênicas.

CAPÍTULO 1:

CÓDIGOS DE NOTAÇÃO NA ICONOGRAFIA, DANÇA, MÚSICA E ESCRITA

A origem do sistema de notações escritas, incluindo a escrita alfabética, pode ser associada tanto às “notações orais – sistemas de memorização e ensino com sílabas faladas, palavras ou frases”, quanto às formas iconográficas – referentes ao simbolismo das imagens e obras de arte (SADIE, 2001, p.73). O conceito de notação pode ser entendido como a inclusão de sistemas formais de significado entre músicos, bailarinos, atores, arquitetos ou profissionais de áreas diversas que necessitem de um código específico – que identifique, descreva, classifique e interprete – para a realização de um trabalho técnico que atenda à necessidade do autor ou da proposta artística.

Representações artísticas afinadas com o fazer teatral, como a música e a dança, desenvolveram uma codificação própria sistematizada e consistente no Ocidente, ao contrário do pouco discurso à propósito da notação no teatro, isto é, os pontos positivos e negativos de um código notativo na área cênica e as possibilidades de sua adoção.

Este capítulo analisa as traduções iconográficas e a formação do código escrito em função das representações artísticas notadas, bem como das notações na dança e na música, base imagética e argumentativa para o tema a Notação nas Performances Teatrais, no capítulo segundo deste trabalho.

1.1 – Iconografia

O desenvolvimento dos sistemas de representação gráfica em algumas expressões artísticas e sua proximidade com sistemas de notação, com foco na cultura ocidental

Iconografia (do grego “eikon”, imagem, e “graphia”, descrição, escrita) é um vocábulo utilizado para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas em obras de arte (PEREIRA, 1984, p.898). A disciplina iconografia se dedica a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas; estuda sua origem e formação. Na indústria editorial, é a pesquisa e seleção das imagens que serão publicadas em um livro, seja como tema principal da obra ou como seu complemento. A pesquisa iconográfica pode enriquecer um texto sobre determinado período histórico com imagens de esculturas, obras arquitetônicas, quadros ou fotografias de pessoas. A iconografia de uma obra editorial é o

conjunto das imagens que integram essa obra, seja um livro, série ou coleção. Até fins do século XVI, era associada à simbologia de imagens inseridas num contexto religioso. Atualmente, refere-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático.

Neste tópico estão descritas de forma sucinta modelos e fontes iconográficas que originaram a escrita, e inspiraram movimentos nas artes plásticas e como, através delas, se estabeleciam referências entre dominante e dominado. Características como o significado de uma cor ou a recorrência de um tema, ao serem mostradas ao passar do tempo, salientam as possibilidades de codificação e transmissão de significado, como as escolhas de materiais e formas na construção de uma referência visual, notada ou não. Observar-se-á que da Alta Idade Média à fase final do período Gótico, ou seja, do século IV ao XV, as transformações iconográficas são lentas e marcantes para um período considerado longo, se comparadas à velocidade das mudanças e possibilidades coexistentes a partir de então.

1.1.1 – Representação Gráfica e Notação

Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica

As representações figurativas contemplam desde imagens encontradas em cavernas de diversas regiões do planeta aos primórdios da representação gráfica escrita registrada na Mesopotâmia e no Egito antigo. Horst Woldemar Janson³ (1913-1982), em “História da Arte”, descreve-as como “fora do alcance de eventuais intrusos” e supõe-se que obedeciam “a um propósito muito mais sério que o simples gosto de decorar”. Sugerem que foram executadas para servir um rito mágico destinado, por exemplo, a assegurar o êxito da caça.

Depois, entre 3300 e 3000 a.C., na região mesopotâmica registram-se as escritas cuneiforme e hieroglífica. Suas fases iniciais são desconhecidas e supõem-se que devam ter exigido centenas de anos de aperfeiçoamento. A história já se ia avançada quando foi possível utilizar a escrita como registro. Janson reforça que sem a invenção da escrita, “uma das primeiras e indispensáveis conquistas da Mesopotâmia e do Egito antigos, seria impossível o desenvolvimento que nós alcançamos” (JANSON, 1992, p.54). Cabe lembrar que a escrita era complexa e a capacidade de ler e escrever limitava-se a uma minoria. Até a difusão da escrita alfabética, a sociedade não pôde explorar todo o potencial que a escrita admitia. John Baines⁴

³ Horst W. Janson, pesquisador da História da Arte, foi professor da Of Fine Arts at New York University.

⁴ John Baines é professor titular de Egiptologia da Universidade de Oxford e membro do The Queen's College. É autor de artigos acadêmicos e publicações relativas à antiga civilização egípcia.

(1946-) e Jaromír Málek⁵ em “A Civilização Egípcia” descrevem que a possibilidade de ler e escrever abriu caminhos na organização social, bem como na transmissão, e às vezes na crítica, do conjunto cada vez maior do conhecimento recebido.

A forma inicial da escrita é uma importante fonte iconográfica por se assemelhar a imagens do que se pretendia expressar, diferentemente dos dias atuais onde a referência da escrita é alfabética. Até certo ponto, as diversas formas ou fontes da escrita passaram por processo evolutivo. Tome-se como exemplo, os hieróglifos – pinturas ou desenhos – que evoluíram com o estilo artístico das várias épocas. O pesquisador Michael Roaf⁶ destaca como a escrita é fundamentalmente pictográfica, baseada em figuras reconhecíveis de objetos reais e não em símbolos. Curiosamente, um mesmo texto pode ser escrito uma vez da direita para a esquerda e outra, da esquerda para a direita. Assim, a direção da escrita determina a direção da leitura. Pode-se chamar atenção para como a escrita e conseqüentemente a leitura desenvolveu-se numa direção variada da escrita, com relação às possibilidades de significantes e significados amparados sonoramente.



















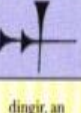
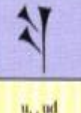
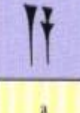
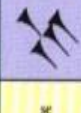
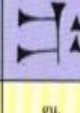

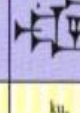

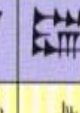
SINAL PICTOGRÁFICO de cerca de 3100 a.C.									
INTERPRETAÇÃO	estrela	o sol no horizonte?	arroio?	espiga de cevada	cabeça de touro	bacia	cabeça + bacia	parte baixa de uma perna	corpo amortalhado?
SINAL CUNEIFORME de cerca de 2400 a.C.									
SINAL CUNEIFORME de cerca de 700 a.C. (giro de 90°)									
VALOR FONÉTICO*	dingir, an	u, ul	a	se	gu	nig, ninda	ku ₁	du, gin, gub	lu ₁
SIGNIFICADO	deus, céu	dia, sol	água, semente, filho	cevada	boi	comida, pão	comer	andar, estar de pé	homem
* Alguns sinais têm mais de um valor fonético, e alguns sons são representados por mais de um sinal. U ₁ significa o quarto sinal com o valor fonético de u.									

Figura 1.

Neste quadro resume-se o desenvolvimento da escrita cuneiforme⁷. Os últimos sinais são abstratos, combinações quase arbitrárias de cunhas verticais, horizontais e diagonais. O exame de inscrições mais antigas demonstra que a maioria dos sinais deriva de figuras identificadas como objetos reais (ROAF, 2006, p.68).

⁵ Jaromír Málek é professor aposentado da Faculdade de Estudos Orientais da Universidades de Oxford. Seu principal interesse de pesquisa foi o Egito Antigo, com foco nos textos e monumentos. Não foi encontrada sua data de nascimento.

⁶ Michael Roaf foi diretor da Escola Britânica de Arqueologia no Iraque (1981-1985) e catedrático adjunto do Departamento de Estudos do Oriente Próximo da Universidade da Califórnia, em Berkeley.

⁷ Escrita cuneiforme: escritas feitas com auxílio de objeto em formato de cunha.

O Período Tardio (712 a.C. – 332 a.C.) e o Greco-Romano (332 a.C. – 395 d.C.) do Egito Antigo testemunharam a expansão do código escritural. Ao longo dos séculos a quantidade de símbolos e suas combinações cresceram de tal forma, que a escrita se afasta cada vez mais do domínio comum e os hieróglifos perdem a conexão com a escrita cotidiana. Já somente podem ser escritos por uma pequena minoria – principalmente sacerdotes – desejosa de cultivar a complexidade e favorecer uma relação de poder através de atividade que exigia especialidade restrita a um grupo específico.



Figura 2.
Reprodução de um selo cilíndrico do período de Uruk final. O tamanho dos selos (este tem 4cm de altura) permitia imprimir facilmente grandes superfícies (ROAF, 2008, p.68).

Com a escrita coexistia outro tipo de registro feito com contas (pecinhas) de argila de diferentes formatos e tamanhos: cones, discos, esferas, cilindros etc. É provável que representassem quantidades ou produtos diferentes, como grãos ou ovelhas. Eram depositadas em esferas ocas, marcadas e envoltas por selos cilíndricos.

Estes sinais (selos) são muitas vezes simples figuras de significado evidente: a cabeça de um touro representa o gado e uma espiga de cevada, a cevada. Com o tempo, adaptou-se a forma dos sinais para escrevê-los com um punção retangular de junco. Como resultado, todas as incisões tinham a forma de cunha, razão pela qual a escrita se conhece como cuneiforme. No Período Dinástico (3200 a.C.- 1085 a.C.), terceira etapa da escrita mesopotâmica, a escrita mudou do sentido vertical para o horizontal.

Na antiguidade greco-romana (séc. VI a.C. – IV d.C.) os artistas já dominavam os problemas da perspectiva, com modos de construção específicos – segundo Frédéric Barbier⁸, em um espaço curvo e segundo uma representação agregadora –, como mostram os mosaicos, pinturas e rolos ilustrados que sobreviveram ao tempo. Nesse período, a totalidade do mundo “permanece uma realidade essencialmente descontínua, de maneira que o espaço não é suscetível de uma representação sistemática” (BARBIER, 2008, p.88).

⁸ Frédéric Barbier, arquivista-paleólogo, doutor em História e doutor em Letras e Ciências Humanas. Orientador de pesquisas na CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e na Escola Prática de Altos Estudos, é professor de História do Livro na Escola Nacional Superior de Ciências da Informação e das Bibliotecas de Lyon.



Figura 3. Músicos de rua romanos. Mosaico em Pompéia (cerca de 15 a.C. a 60 d.C.). Uma mulher mascarada tocando um aulo acompanha dois dançarinos que usam “castanholas” e um pandeiro (LEVY, 1983, prancha 3).

Dáí a importância de se revisitarem, mesmo que sem maiores compromissos, as referências orientais antigas que deram impulso tanto ao desenvolvimento da notação em várias áreas de pesquisa do Ocidente, quanto à constituição de estruturas sociais. Percebe-se, como dito acima e repetindo Málek, que a possibilidade de ler e escrever realmente abre caminhos na organização social, ou seja, na transmissão e na crítica do conjunto cada vez maior do conhecimento recebido. Essa percepção pode ser estendida ao conceito de notação em todas as áreas que pesquisam registros próprios e não só à escrita e à pesquisa iconográfica. É que um código particular não atende apenas à demanda de uma historiografia, mas também, cabe ressaltar, à organização e transmissão do conhecimento em tempo real, estabelecendo relações de poder e funções específicas, o que favorece o surgimento de estruturas dominantes devido à complexidade e especialidade para lidar com ele.

Essas estruturas podem ser vistas de forma positiva ou negativa, sem que o mérito da notação se perca. Outras observações relevantes relacionam-se com o formato desse código e com as experimentações feitas até que se estabeleça um senso comum. Ou seja, a possibilidade de pesquisa de modelo de notação pela faculdade de um conjunto de símbolos em um mesmo texto poder ser escrito uma vez da direita para a esquerda e outra da esquerda para a direita; ou que a notação pode se constituir de forma pictográfica utilizando simples figuras de significado evidente.

É importante salientar que tanto no Oriente Antigo quanto na Grécia e em Roma, até o período medieval, o espaço não era visto como uma representação sistemática, mas sim como

uma realidade descontínua. Essa representação sistemática do espaço, não só em formas iconográficas mas em código escritural, apenas se dará como possível após avanços sociais tecnológicos ao final da idade média.

1.1.2 – Representação Gráfica e Notação

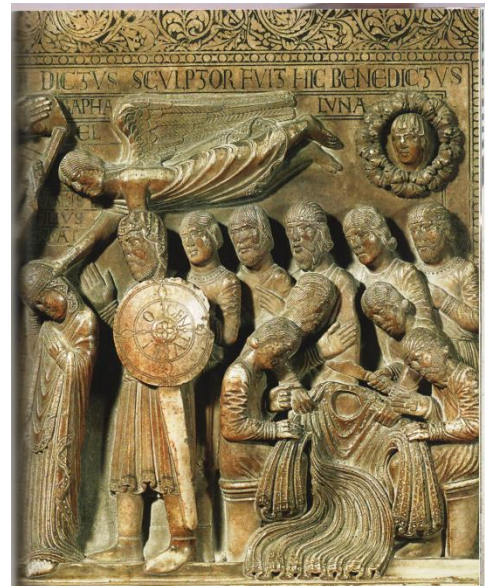
Idade média (IV d.C. – XIV d.C.)

Na Alta Idade Média (séc. IV – X) a “destruição da perspectiva” nas pinturas corresponde a uma inversão mais profunda: com o cristianismo, o mundo é a materialização da fala de Deus e forma um contínuo que o artista reduz pela representação de simples superfícies planas e do jogo de linhas e de cores (BARBIER, 2008, p.88). No século X, entra-se no período Românico (séc. X – XIII) em cuja gênese “a escultura exerce o papel de elemento matriarcal” (PANOFSKY⁹, 1975 apud BARBIER, 2008, p.88).

A arte românica tem como temática a representação de cenas religiosas. As Sagradas Escrituras, em versões manuscritas elaboradas pelo trabalho paciente de monges copistas, eram encadernadas em sólidas capas de ouro, pedras preciosas e pérolas. Texto e imagem serão ligados de uma forma condensada e abreviada.



Figura 4, acima. Figura 5, à direita. Assinada por Antelami, esta obra fazia parte de um púlpito, entretanto, destruído. No relevo os elementos clássicos são reinventados e adaptados aos cânones cristãos, tanto assim, que sol e lua, símbolos do bem e do mal, servem para referenciar o mundo cristão e pagão, respectivamente (Visual Encyclopedia of Art – Românico, 2009, p.148).



Nos séculos XIII – XV, o estilo Gótico, muitas vezes identificado como o período das grandes catedrais, implicava renovação das formas e técnicas de toda a arte. Apoiava-se nos princípios de um forte simbolismo teológico, fruto do pensamento escolástico: as paredes

⁹ E. Panofsky, “La perspective comme forme symbolique”, trad. Fr., Paris, 1975.

eram a base espiritual da Igreja, os pilares representavam os santos, e os arcos e os nervos eram o caminho para Deus. Estabelecia-se com essas fontes icônicas uma forte estrutura de poder da cúpula religiosa e governamental sobre a população.

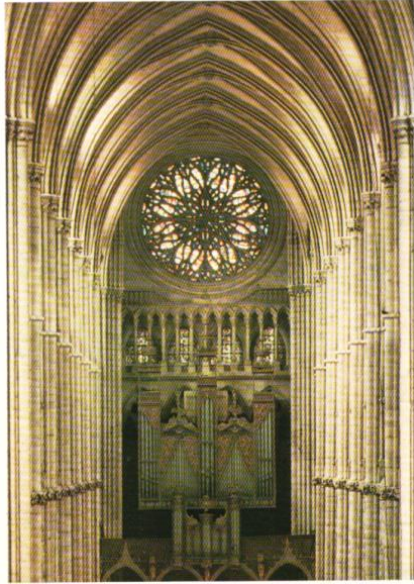


Figura 7. Chartres. Catedral. Seus mais antigos vitrais remontam do século XII (Visual Encyclopedia of Art – Românico, 2009, p.148).

Figura 6. “Bruges”, catedral gótica, interior (PISCHEL, 1966, p.85).

Na pintura, em estreito contato com a iconografia cristã, a linguagem das cores era completamente definida: o azul, por exemplo, era a cor da Virgem Maria, e o marrom, a de São João Batista. A finalidade primordial da pintura gótica era ensinar a criação divina e, num sentido mais didático, narrar as Escrituras para o maior número de pessoas, quase sempre analfabetas. A informação e a estética caminhavam lado a lado no sentido de assegurar a dominação e o exercício do poder.

Nos séculos XIII e XIV¹⁰, a ilustração e a encadernação tendem a se impor como atividades artesanais ou artísticas. A figura do pintor se individualiza e o iluminador é responsável pela decoração secundária no caso do escrito. No início do século XIV, o poeta alemão Hans Sachs (1494-1576) zomba dos “tolos camponeses”, que não sabem ler nem escrever, contrariamente aos habitantes das cidades. O lugar da iconografia nas “Horas”¹¹

¹⁰ A virada destes séculos foi marcada também pelo desenvolvimento de poderosas correntes místicas em estreita ligação com a escrita, gerando, entre outras coisas, a necessidade da solidão tendo a leitura como um meio para a meditação (BARBIER, 2008, p.108).

¹¹ As Horas: livro de preces privadas sucessivamente recitadas ao longo do dia. O livro de Horas contém, em geral, desde o século XIV: o calendário, o pequeno ofício da Virgem, salmos de penitência, as litanias, os sufrágios e ofício dos mortos. Acrescenta-se aí frequentemente certo número de elementos secundários: fragmentos de evangelhos, Paixão de São João, preces à Virgem, Horas e Ofícios da Cruz etc.; enfim, entre os elementos acessórios pode-se destacar Horas específicas, orações, as preces do dia e as da missa, o livro de salmos de São Jerônimo, os Dez Mandamentos, além de textos devotos de vários tipos.

remete provavelmente ao fato de que os proprietários desses livros não eram de todo alfabetizados:

Pois esse entendimento que as letras ocasionam aos doutos, as imagens asseguram aos ignorantes e aos simples, de acordo com a famosa frase: a pintura é a escrita dos leigos, é na verdade por intermédio dela que aqueles que não conhecem as letras podem ler e compreender o segredo das coisas (KEVER, 1533 apud BARBIER, 2008, p.157).

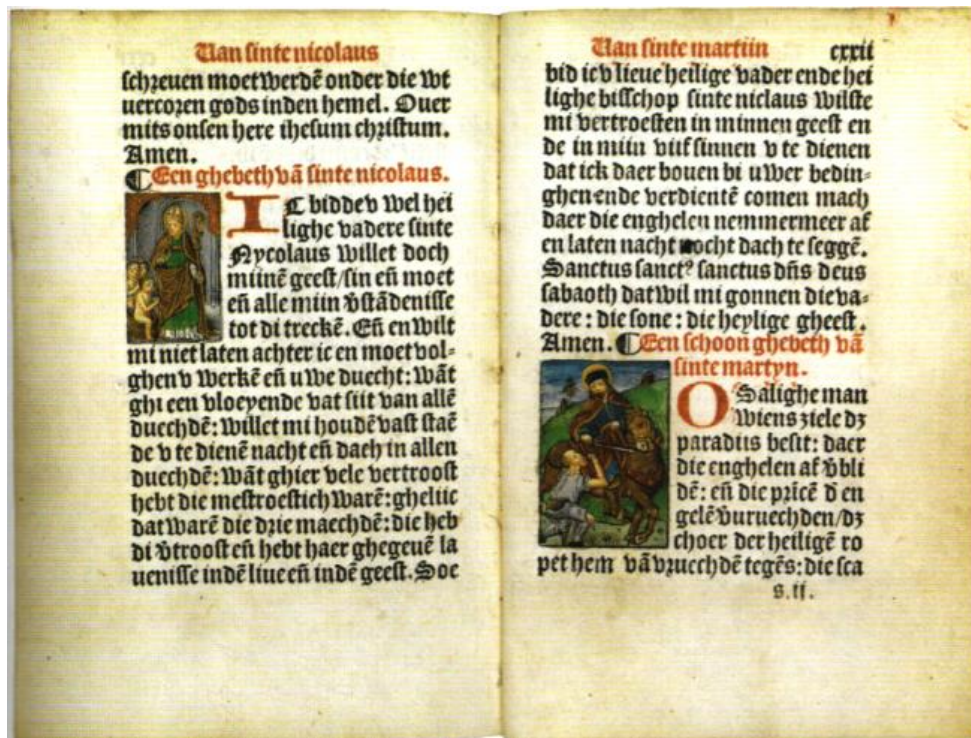


Figura 8.
Livro das Horas
do ano de 1500
(HEITLINGER,
2010, p.153).

A ilustração também está presente nas impressões destinadas a um público maior a partir de 1450. Por exemplo, os calendários (uma simples folha ornada por uma xilografia¹² – técnica de gravura conhecida desde o século VI, que se afirma no fim da Idade Média –, destinada a ser afixada) são uma especialidade de certos copistas alemães da época do incunábulo¹³ (BARBIER, 2008, p.153).

No fim da Idade Média, o Renascimento, que buscava criar através da arte um mundo de formas idealizadas, purificadas de imperfeições e idiosincrasias individuais, dentro de uma concepção fixa do universo, manifestou-se primeiro na região italiana da Toscana por volta do século XIV. Difundiu-se em praticamente todos os países da Europa Ocidental até meados do século XVII, impulsionado pela expansão da imprensa após a criação do tipo

¹² É a técnica de gravura na qual se utiliza madeira como matriz e possibilita a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado. É um processo muito parecido com um carimbo.

¹³ Incunábulo: os livros publicados de 1450 a 1500 levam o nome de incunábulos. Trata-se de livros impressos nos primeiros tempos da imprensa de tipos móveis, que imitavam o manuscrito. Assim, demorou-se 50 anos para que o livro impresso passasse a ter suas próprias características, abandonando, paulatinamente, as características do livro manuscrito.

móvel pelo gráfico Johannes Gutenberg. Áreas como a da escultura e da pintura desenvolveram uma perspectiva rigorosa e científica, suportada por princípios matemáticos, no que diz respeito à sistematização e à representação cada vez mais fiel da imagem visualmente observada.



Figura 9.
Xilogravura de Guillaume Le Signerre, representando Francesco Tornielo da Novara, na obra “Opera del modo de fare le littere maiuscole antique”, impressa por Gotardo da Ponte, em Milão, no ano de 1517 (Heitlinger, 2010, p.449).

1.1.3 – Representação Gráfica e Notação

A Partir do Século XV

As mudanças técnicas e o aparecimento de movimentos artísticos relacionados não só à presença da Igreja começam a se destacar a partir desse período. A sociedade, em face do progresso tecnológico, toma contato com informações diversas e os movimentos políticos, sociais e culturais que se seguem ocupam espaço. É o período da Contra-Reforma, mais à frente a ascensão da burguesia, do período realista e do racionalismo (doutrina que defende que a filosofia começa pela reflexão, isto é, pela volta do pensamento sobre si mesmo para conhecer sua capacidade de conhecer). Após essa fase verifica-se que as iconografias acompanham estilisticamente, em muito, movimentos sócio-culturais que, de algum modo, reagirão à procura pelo ‘racional’ por acreditarem que tal doutrina enrijece, a realidade humana no que concerne à percepção, aos sentimentos, às diferentes formas culturais e suas características, ou mesmo à educação e à religião.

O período Barroco (séc. XVI — XVIII), com claras diferenças de expressão artística em relação ao Renascimento, tornou evidentes no tratamento de temas a mutabilidade das formas, maior dramaticidade, exuberância e realismo, além do dinamismo de seus elementos. A Contra-Reforma (séc. XVI) tratou com atenção redobrada a imaginária sacra, na linha de antiga tradição que afirmava que as imagens de santos, pintadas ou esculpidas, eram elementos intermediários na comunicação dos homens com as esferas espirituais. Isso desencadeou grandes movimentos iconoclastas em regiões protestantes que provocaram a destruição de incontáveis obras de arte. A imaginária sacra, então, voltou a ser vista como elemento central no culto católico. Fazia parte de um conjunto de instrumentos usados pela Igreja para invocar emoções específicas nos fiéis e levá-los à meditação espiritual (PISCHEL, 1966, p.22-27).



Figura 10.
Andrea Pozzo: A glória de Santo Inácio – Roma, Igreja de Santo Inácio (PISCHEL, 1966, p.24).

Ainda nos séculos XVI – XVII, mudanças de técnicas dominavam a ilustração (exemplo: abandono da madeira em proveito do cobre) a qual, desde então, torna-se mais individualizada e se refere ao conteúdo de cada volume de maneira mais explícita.

Do século XVIII a meados do XIX, o neoclassicismo busca inspiração no equilíbrio e na simplicidade, bases da criação na Antiguidade. A arte neoclássica nasceu na Europa como reação ao Barroco e ao Rococó. Acima de meramente artístico, foi um movimento cultural que refletiu as mudanças que ocorriam numa época marcada pela ascensão da burguesia.

Nesse mesmo período duas inovações revolucionaram a xilogravura. A chegada à Europa das gravuras japonesas a cores, de grande influência nas artes do século XIX, e a técnica da gravura de topo criada por Thomas Bewick (1753-1828). No final do século XVIII, Bewick teve a ideia de usar madeira mais dura como matriz e marcar os desenhos com o buril, instrumento usado para gravar em metal e que dava maior definição ao traço. Dessa maneira Bewick diminuiu os custos de produção de livros ilustrados e abriu caminho para a produção em massa de imagens pictóricas.

O Neoclássico e o Romantismo estão interligados pela idealização da realidade, o primeiro objetivando o mundo e o segundo subjetivando-o. O Romantismo, nascido nas últimas décadas do século XVIII na Europa, atravessou grande parte do século XIX. Aliás, é no século XIX que a presença da imagem é cada vez maior a partir da rápida evolução das tecnologias de produção e reprodução (litografia, zincografia¹⁴, offset¹⁵) que levam à fidelidade da reprodução e maior facilidade de utilização. Aparece a primeira fotografia reconhecida que remonta ao ano de 1826 e é atribuída ao francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833).

O Realismo é uma escola artística do século XIX, em reação ao Romantismo, que se desenvolve baseado na observação da realidade, na razão e na ciência. Essa corrente aparece no momento em que ocorrem as primeiras lutas de classes contra o socialismo, progressivamente mais dominador, ao mesmo tempo em que há um crescente respeito pelo fato empiricamente averiguado, pelas ciências exatas e experimentais e pelo progresso técnico. A passagem do Romantismo para o Realismo corresponde uma mudança do ‘belo’ e ‘ideal’ para o ‘real’ e ‘objetivo’.

Nas cidades, em lugar de ricos palácios surgem fábricas, moradias de caráter popular, hospitais, visando atender tanto à nova burguesia quanto aos operários. Na pintura, as figuras têm contorno nítido, as sombras são luminosas e coloridas tal qual impressão visual real.

¹⁴ Transferência de uma imagem litográfica sobre uma placa de zinco para obter um clichê em relevo.

¹⁵ Amplamente empregado a partir de 1904, evita o desgaste excessivo da forma de imprimir e permite imprimir dos dois lados ao mesmo tempo.



Figura 11.
Realismo:
Mulheres
Peneirando
Trigo
(1855), de
Gustavo
Courbet
(1819-
1877)
(PISCHEL,
1966,
p.148).

Em contraposição ao Realismo, no século XIX sobressaem o Simbolismo com suas formas alegóricas e o Impressionismo que não se preocupava mais com os preceitos realistas. O século XIX também abriga o movimento chamado Art Nouveau, estilo que se destaca nos estudos do design e da arquitetura e se relaciona especialmente com a exploração de novos materiais, como o ferro e o vidro, e com os avanços tecnológicos na área gráfica, como a técnica da litografia colorida que teve grande influência nos cartazes. O Art Nouveau influenciou as artes plásticas, a moda, o design editorial, a tipografia e o design de marcas comerciais, além de se destacar pelo desenvolvimento dos cartazes modernos (HEITLINGER, 2010, p.571-588).

A litografia colorida tornou-se disponível no final do século XIX possibilitando aos designers da época não só trabalhar direto na pedra, sem as restrições da impressão tipográfica, mas também produzir um desenho mais livre. Esse avanço tecnológico foi responsável pelo florescimento e difusão dos cartazes impressos.

As vanguardas europeias ou os movimentos europeus de vanguarda do fim do século XIX e início do século XX eram aqueles que, segundo seus próprios autores, guiavam a cultura de seu tempo, estando de certa forma à frente deles. Muitos acabaram por assumir um comportamento próximo ao dos movimentos políticos: possuíam militantes, lançavam manifestos e acreditavam que a verdade se encontrava com eles. Entre aqueles que se

destacaram estão o Expressionismo (a partir de 1890), o Cubismo (a partir de 1907), o Dadaísmo (a partir de 1916) e o Surrealismo (a partir de 1924).



Figura 12.

“Uncle Sam Supplying the World with Berry Brothers Hard Oil Finish”. Cromolitografia datada de 1880 (HEITLINGER, 2010, p.465).

No movimento expressionista a obra de arte é reflexo direto do mundo interior do artista. Costuma ser entendido como a deformação da realidade para expressar mais subjetivamente a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão dos sentimentos mais que à descrição objetiva da realidade. No Cubismo os artistas tratavam as formas da natureza por meio de figuras geométricas representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. A representação do mundo passava a não ter compromisso com a aparência real das coisas. O Dadaísmo tinha caráter antirracional e manifestava-se contrário à Primeira Guerra Mundial e aos padrões de arte estabelecidos na época. O Surrealismo destacou-se nas artes, principalmente por quadros, esculturas ou produções literárias que procuravam expressar o inconsciente do artista, tentando driblar as amarras do pensamento racional. Entre seus métodos de composição está a escrita automática (processo de produção de material escrito que objetiva evitar os pensamentos conscientes do autor, através do fluxo do inconsciente).

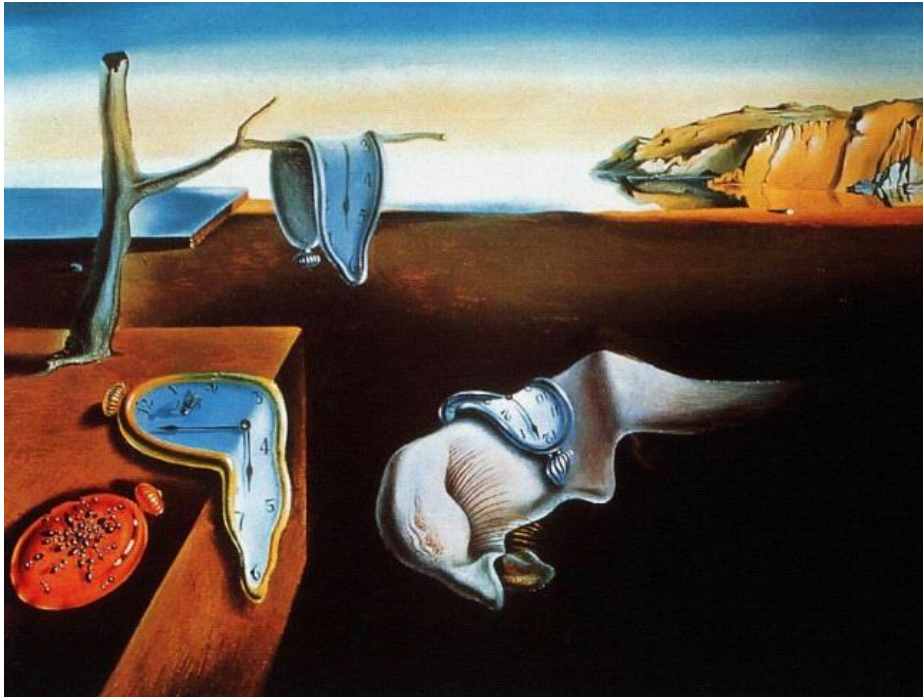


Figura 13.
Surrealismo:
“A persistência da
memória”,
Salvador Dalí -
1931
(BECKETT, 1997,
p.364).

Em relação à Arte Contemporânea destacam-se conceitos como o Pop Art, movimento artístico surgido no final da década de 1950 no Reino Unido e nos Estados Unidos. Sua proposta filosófica: demonstrar, com suas obras, a massificação da cultura popular capitalista. Outro movimento, o Minimalismo teve grande influência nas artes visuais, no design, na música e na própria tecnologia, fazendo uso de poucos elementos fundamentais como base de expressão, entre eles, Arte Conceitual, Happening, Performance, Instalações, Land Art, Hiper-realismo.

Observa-se que a cada novo conceito artístico forma-se um conjunto conceitual com sua própria representação iconográfica. Essa representação é tão específica que se pode, com um breve olhar, identificar a que período ou a que conjunto conceitual se refere a obra.

Adiante, tratar-se-á da notação na dança. Assim como as demais formas iconográficas expostas neste primeiro tópico, a questão do código escritural na dança também está altamente identificada com as classes sociais, políticas, culturais e econômicas dominantes em cada época. Segundo registros a partir do século XIX, também na dança a notação submeteu-se aos humores ora da Igreja, ora das classes econômicas e políticas de maior influência. As variadas possibilidades de emprego da notação pelas sociedades mais organizadas, nas quais as necessidades administrativas e econômicas pressupõem perenidade na documentação, fizeram com que o estado de oralidade, outrora dominante, aos poucos abrisse espaço para o registro ‘escrito’, ou seja, documentado.

1.2 – Dança

O desenvolvimento dos sistemas de notação na dança clássica, com foco na cultura ocidental

O registro notatório através do tempo e em compasso histórico passa por transformações sucessivas condicionadas, entre outros fatores, por necessidades sócio-políticas. Mas a importância de uma notação não se prende tão só a demandas dessa ordem, mesmo porque entre seus objetivos funcionais desponta a tarefa de registrar os elementos distintivos de uma época ou de um estilo, no campo da cultura e das artes, como a arte cênica, a música e, no particular, a dança clássica, propiciando um legado para as novas gerações de estudiosos, atores, bailarinos, dançarinos, coreógrafos e compositores.

É importante ressaltar que as alterações técnicas e interpretativas na dança clássica séculos afora acompanham de perto o desenvolvimento estilístico e cultural de cada período histórico. Em inúmeras situações as alterações coreográficas ou diferenças de interpretação e estilo são impressas pelo intérprete da obra — o bailarino — influenciado pelas marcas e tendências de sua geração. Tal fato, de certa forma pode contaminar propostas de movimento e transformá-las ao longo do tempo, a ponto de anular o que foi inicialmente idealizado. Não se trata de rotular esse procedimento como ‘bom’ ou ‘ruim’. Mas sim, de observar que ‘peças’ históricas importantes podem ser perdidas, esquecidas ou que sua construção temática seja simplesmente distorcida. Ou que estudos que proporcionem avanço estrutural – na dança ou em outras disciplinas, como na arte cênica – sejam retardados ou não aconteçam.

Na dança, bailarinos e coreógrafos acabam por reforçar a capacidade cinestésica¹⁶ e a memória visual e auditiva (através da música), devido a demandas do trabalho coreográfico (quantidade e qualidade de movimentos diversos ao longo dos estudos e da carreira), e formar bancos de memória ligados à arte de dançar ou ao balé. Ex-bailarinos podem resgatar da memória variações, danças ou um repertório considerável de trabalhos encenados. Segundo Kassing¹⁷, em “History of Dance”, “em tempos passados, estes bancos de memória, junto com as notas do coreógrafo, foram repositório das companhias de dança de repertório” (KASSING, 2007, p.16).

¹⁶ Cinestesia: sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros.

¹⁷ Gayle Kassing, PhD, ensina história da dança há mais de 25 anos em quatro universidades diferentes. Kassing ganhou um BFA em ballet e teatro, um mestrado em dança moderna, um PhD em dança e artes afins e um tapete no K-12.

No campo da dança clássica pode-se constatar um movimento semelhante, mais tardio, no entanto de grande importância para essa arte e para a análise de processos de notação. A imagem em suas variadas formas, o desenho de linha ou a fotografia são ferramentas visuais que captam um momento especial do bailarino em ação. Mas a dança fotografada só aparece com o advento da fotografia nos séculos XIX e XX, no entanto há registros em séculos anteriores e em fontes iconográficas – pinturas, litografias, desenhos, mosaicos, arte rupestre – de dançarinos executando peças as mais diversas. “Dança e bailarinos foram os temas de obras de artistas visuais através dos séculos. Os artistas visuais têm mostrado dança dentro dos contextos do teatro e da sociedade” (KASSING, 2007, p.16). Representações visuais, neste caso, fornecem evidências valiosas sobre as danças, o que os dançarinos usavam e o ambiente em que eles se apresentavam.

A evidência iconográfica por vezes não é realista nem representacional, mas sim um modo visual para interpretar uma impressão, uma abstração ou a performance do artista. Por exemplo, bailarinas românticas muitas vezes parecem ser pegadas facilmente em equilíbrio na ponta dos dedos, quando, na realidade, este foi apenas um movimento passageiro; em outro exemplo, “fotografias de Ruth St. Denis e Ted Shawn¹⁸ mostram uma representante pose do estilo de movimento e costumes de uma das suas danças” (KASSING, 2007, p.16).

A dança, se registrada com precisão a partir do desenvolvimento de uma notação, pode ser transmitida de geração a geração pela observância com mais clareza de peculiaridades de contextos atuais e antigos.

A escrita descritiva é morosa e passível de ser mal interpretada. O cinema e as gravações de performance de dança fornecem muitas informações quanto às coreografias e às interpretações, dos clássicos às obras contemporâneas. As gravações de imagens podem ser muito úteis, mas é preciso atentar para o fato de que elas registram a interpretação da obra mas nem sempre a intenção do coreógrafo.

A notação da dança manifesta-se como uma representação simbólica que não se limitaria a representar o movimento humano e formas específicas de dançar. A sua utilização primeva tem como foco servir de elemento de registro documental, análise e reconstrução de coreografias e de outras formas contidas na dança e em exercícios técnicos. Ademais, é

¹⁸ Edwin Myers Shawn ou Ted Shawn (1891-1972) foi um dos pioneiros do sexo masculino na dança moderna americana. Criou a American School of Dance com sua esposa Ruth St. Denis (1879-1968) dançarina moderna que introduziu idéias orientais em suas coreografias. Foi também responsável pela criação da companhia Ted Shawn and His Men Dancers. Com idéias inovadoras do movimento masculino, foi um dos mais influentes coreógrafos de sua época. Fundou o festival em Massachusetts Jacob’s Pillow. A Escola Denishawn produziu dançarinos influentes como Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman. Juntos, Shawn e Ruth St. Denis estabeleceram o princípio da visualização da música na dança moderna — um conceito que propunha a equivalência do movimento aos timbres, dinâmicas e formas estruturais da música, além de sua base rítmica.

também uma ferramenta apta para ajudar bailarinos a aprender um ballet ou coreografias com maior rapidez e precisão.



Figura 14. The Wedding Dance (A Dança do Casamento) – Peter Bruegel, século XVI (KASSING, 2007, p.77).

Outro propósito seria a documentação e análise em etnologia. Historicamente vários foram os sistemas produzidos para tentar gravar com precisão ciclos sócios culturais em determinado espaço e tempo. Muitas companhias de dança renomadas, como a Royal Ballet¹⁹, utilizam o recurso da notação para gravar repertório com olhares para sua precisa recuperação no futuro.

Tentativas diferentes de notação foram sendo desenvolvidas com o passar do tempo e, fato positivo, sua coexistência num mesmo período mostra que cada momento, cada gênero e tempo trazem especificidades que ditarão as prioridades a serem registradas. Isso se adapta não só à dança, mas também à música, ao teatro, à escrita.

¹⁹ O Balé Real, em inglês Royal Ballet, é a primeira e dominante companhia de ballet do Reino Unido. Tem sua base no Royal Opera House (Teatro de Ópera Real), em Covent Garden (distrito no centro de Londres) e em Birmingham.

1.2.1 – A Notação na Dança

Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica

Resgatar as nuances da dança através da história é como oferecer uma variedade de recursos não apenas para o conhecimento das estruturas sociais passadas, mas também para a observação do comportamento dessas mesmas estruturas no presente, e bem assim de suas influências. O uso dessas ferramentas permite obter diferentes perspectivas e melhor compreensão da riqueza da dança, seus componentes e suas interrelações com outras artes e estruturas político-sociais dentro de cada contexto histórico.

Segundo teóricos, a dança entendida como cópia ou interpretação de movimentos e ritmos inerentes ao ser humano é tão antiga quanto ele. Pouco a pouco, submeteu-se a regras disciplinares e assumiu-se como cerimônia formal; instalou-se a preocupação com a coordenação estética dos movimentos do corpo, até então naturais e instintivos, colocando-os diante das chamadas danças espetaculares, ou seja, do “espetáculo” (KRAUS; CHAPMAN, 1981, p.11).

A estilização excessiva, entretanto, tende a destruir a naturalidade dos movimentos e, por fim, a dança mimética ou imitativa como representação do mundo, do poder de animais ou de fenômenos naturais, e já pode ser considerada uma abstração. As danças de fecundidade, danças de galanteio, fúnebres, de armas miméticas, medicinais de fertilidade, de iniciação, guerreiras, ancestrais ou de máscara são típicos exemplos de dança de imagem.

Já na Grécia Antiga (1100 a.C.-146 a.C.), a dança figura como ensinamento básico ministrado a jovens aparentemente sob instrução de professores particulares. “São praticadas diversas disciplinas que exigem desempenho físico e atlético, e os movimentos são grandes e vigorosos. Pinturas em vasos mostram corridas livres, saltos, poses levemente acrobáticas” (KRAUS; CHAPMAN, 1981 p.40). Entre os meninos, e particularmente em Atenas e Esparta, a dança era ensinada como elemento adicional ao processo de educação.

A Grécia Antiga foi também o berço da pantomima ou teatro gestual – modalidade cênica que se diferencia da expressão corporal e da dança – que é basicamente a arte objetiva da mímica ou, melhor, “a representação e a audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, carnavais, triunfos etc.”, e pode ser um excelente artifício para cômicos, palhaços, atores, bailarinos, enfim, os intérpretes. É expressão tão antiga quanto à dramaturgia (PAVIS, 2003, p.274).

Registros oriundos do Império Romano²⁰ (por volta de 100 a.C. – 400 d.C) mostram que a dança, num primeiro momento é considerada teatralizada e não mereceria a importância que lhe devotavam os gregos, apesar de “os romanos educados” olharem para a Grécia como “fonte de cultura e civilização” (KRAUS; CHAPMAN, 1981, p.42). Entretanto, com as guerras e mudanças nas estruturas políticas-sociais, a dança e outras formas artísticas aos poucos perderam o viço e assumiram “ares vulgares” (KASSING, 2007, p.58).



Figura 15. Pintura Grega em túmulo, representando um dança (KASSING, 2007, p.53).

1.2.2 – A Notação na Dança

Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)

Segundo Kassing, a dança na Idade Média (por volta de 476 a 1400) seria categorizada como uma associação entre igreja (litúrgica ou sacra) e sociedade. As danças surgiam do livre improvisado, com execução ao som de poucos instrumentos; pouco a pouco, eram absorvidas pelas classes mais abastadas que reestruturavam-nas ao gosto artístico dos “maestros de dança”. Desde o final do século VII há registros de jograis ensinando suaves cantos aos

²⁰ Após a morte de Teodósio I em 395 d.C., o império foi dividido pela última vez. O Império Romano do Ocidente caiu em 476 d.C., e o Império Romano do Oriente, ou Império Bizantino, durou até mais ou menos 1453 d.C. com a morte de Constantino XI e a tomada de Constantinopla.

clérigos, bem como de cantos e danças “saltatórias e diabólicas” em rodas de festas de São João (CAMINADA, 1999, p.72).

Segundo Arbeau²¹ (1519-1595), em *Orchésographie*²², os estilos e tipos de danças até o século XI tinham a participação de dançarinos de ambos os sexos que dançavam de mãos dadas ao som do guia de dança, sem distribuição regulada e em formações circulares dependendo do espaço disponível. Os movimentos básicos dos pés eram o caminhar, o passo e o salto executados juntamente com os braços de acordo com os versos da canção. Nas canções sérias, as mãos eram mantidas na altura dos quadris, e nos cantos joviais e alegres, na altura dos ombros. A dança de par, de origem cortesã, ainda não era conhecida (ARBEAU, 1967, p.11-23).

Por esse tempo, as manifestações dançadas ainda tinham um caráter realista, tal como as encontradas entre os povos primitivos e entre os povos dinamarqueses; faltavam-lhes o galanteio, a sedução e o se deixar seduzir; o século XI já registrava, entretanto, o surgimento da dança bávara de galanteio e o aparecimento da primeira dança de par e do pateio. A dança profissional e a acrobática pura quase não mostravam linhas divisórias; “as provas de perigo e habilidade, que compunham essas danças, já vinham de longe, do Egito, da Grécia, e até de mais distante” (CAMINADA, 1999, p.73).

Os registros iconográficos e musicais do período que medeia os séculos XI e XII mostram que as danças foram enriquecidas com o balanceio dos quadris e o giro dos pés para dentro, característicos dos primevos cultores do gado e dos precursores dos agricultores e camponeses da Europa Central. Afrescos em igrejas da França e Alemanha retratam a alegoria medieval da universalidade da morte, personificada como um “esqueleto que levava pessoas de todos os níveis da sociedade – reis, monges e camponeses – em uma dança de roda à sepultura” (KASSING, 2007, p.74). A dança descrevia círculos e saltos.

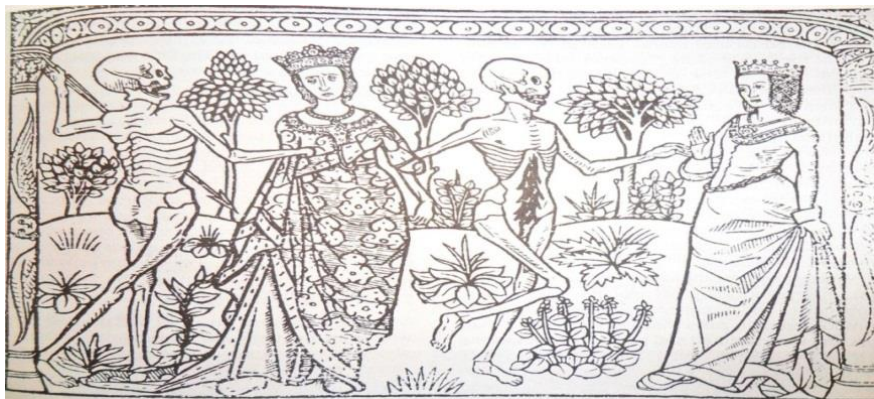


Figura 16.
Ilustração da
dança
macabra de
1486
(KASSING,
2007, p.75).

²¹ Thoinot Arbeau, clérigo francês, publicou “*Orchésographie*”, o maior tratado de dança até o século XVI, um dos primeiros manuais de instrução sobre a dança.

²² *Orchésographie*, um dos principais livros com proposta de notação do século XVI, aparece na França em 1588, por Thoinot Arbeau.

Os registros de notação musical mostram que a música era feita para a dança medieval e, de maneira geral, em curtas canções cuja linguagem técnica conservou conceitos de movimentos (CARLEY, 2000, p.IV).



Figura 17. Os bailarinos retratados no livro de Guglielmo Ebreo, “De practica seu arte tripudii” (1463), expressam o decoro necessário nesse período (KASSING, 2007, p.73).

Segundo Eliana Caminada²³ (1947–), em *História da Dança*, a primeira figura de maestro de dança de que se tem conhecimento foi a do rabino Hacén Ben Salomon²⁴ que, em 1313, cuidava do “ensino, aos cristãos, de uma dança de conjunto em volta dos altares” (CAMINADA, 1999, p.79-80). A ele seguiu-se uma verdadeira tradição de maestros aos quais coube submeter a dança a regras disciplinares compatíveis com a seriedade requerida pelos senhores burgueses recém-aristocratizados, donos do dinheiro.

Os ideais renascentistas começam a ganhar a simpatia de eruditos, estudiosos e da sociedade e, a par de suas novas concepções, surgem os primeiros tratados de dança. Domenico de Piacenza (1400-1470) escreve o primeiro tratado sobre movimento de que se tem notícia, o “De arti saltandi et choreas ducendi” (A arte de dançar e dirigir coros), entre 1435 e 1436, e nele introduz a primeira classificação sistemática dos movimentos do corpo, doze ao todo, dos quais nove são considerados naturais, evidenciando o que o corpo normalmente já executa, e três acidentais, uma referência ao que era complementar e ornamental.

Aos primeiros denominou: scempio – simples; doppio – duplo; ripresa – retomada; continenza – parada; reveranza – reverência; mezzavolta – meia volta; voltatonda – volta inteira; movimento – elevação; salto – salto. Aos segundos chamou: scorza – passo lateral rápido; frappamento²⁵ – batida; cambiamento – pirueta (CAMINADA, 1999, p.81).

²³ Eliana Caminada, foi bailarina, é professora, orientadora e consultora em dança. Escreveu vários livros sobre dança e leciona as disciplinas de História da Dança e Técnica de Ballet Clássico no Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro.

²⁴ Não foi encontrado registro exato de nascimento.

²⁵ O “frappamento” constituiu-se no primeiro elemento da antiguidade clássica que passou pelos códigos estabelecidos pelos maestros de ballet, quando foram fixadas as regras do ballet clássico, chegando às nossas aulas atuais com o nome de “frappé”.

1.2.3 – A Notação na Dança

A Partir Do Século XV

No século XV os pesquisadores que buscaram registrar os movimentos da dança tentaram dar nomes a cada movimento e escrevê-los abaixo das notas musicais, mas muitas características, entre elas a direção do movimento, não conseguiam ser especificadas. Foram necessários quase 300 anos antes que coreógrafos franceses começassem a desenhar diretamente sobre uma pauta musical.

No século XVI continuam a surgir tratados de dança. “Grazie d’Amore”, republicado em 1604 e intitulado “Nuova inventioni di balli”, de Cesare Negri (1535-1605), chama a atenção. Nele o autor aconselha que pernas e joelhos sejam mantidos esticados e para fora (“i piedi in fuora”, ou seja, en dehors). À frente, esses elementos serão adotados pelo ballet como base de sua técnica. Com Negri teve-se notícia da primeira escola de ensino de dança para nobres (CAMINADA, 1999, p.84).

Em, *Orchésographie*, Arbeau descreve os movimentos das danças com suas variações e reproduz algumas melodias. O sistema descrito se conecta à notação musical com sua estrutura de tempo e ritmo e inclui ilustrações dos bailarinos. Arbeau também estabelece princípios tais como o uso do giro de pernas e pés e uma distribuição igual de peso, além de regras nas quais se fundamentariam as cinco posições do ballet clássico, ou seja, a base para a formulação de Pierre Beauchamps (ver abaixo) no século seguinte. Os nomes dos movimentos designados por Arbeau foram: B, “branle” (do francês, “branler” – tremer, mover), passo balançado; D, “double”, passo duplo; R, “reverence”, inclinar-se em frente à dama; C, “congé”, juntar os pés; R, “ripresa”, movimento de retrocesso; S, passo simples; SS, dois passos simples (ARBEAU, 1967, p 50-81).

ORCHESOGRAPHY
RÉVÉRENCE



Figura 18.

(Orchesography (1589): 1967; p 80).

PIEDS JOINTS OBLIQUE
DROIT



PIEDS JOINTS OBLIQUE
GAUCHE



Figura 19. (Orchesography (1589): 1967; p 81).

Nota-se que ainda não há grande preocupação com o posicionamento e os movimentos de braços e tronco. O foco é direcionado para o desenho que os pés e pernas traçam no espaço (ver figura anterior).

Na década de 1640, na França, período barroco marcado pelo absolutismo, a dança clássica obteve substancial influência pelas mãos dos bailarinos e compositores Lully²⁶ (1632-1687) e Pierre Beauchamps²⁷ (1636-1705) da corte de Luís XIV²⁸, o Rei Sol (1638-1715). A arte nesse período exercia grande poder de persuasão, com viés dominante e imponente bem ao gosto dos governantes. Não à toa Luís XIV foi grande incentivador e protetor das artes, inclusive da dança. Consta que aos dezesseis anos no “Ballet de La Nuit” o rei dançou o papel de Sol.

Em 1661, na França, criou-se a “Académie Royale de la Danse” (Academia Real de Dança) da qual Beauchamps foi diretor. Entre seus objetivos constava a instituição de uma unidade entre a música e a dança e a metododização do estudo de ambas.

A Academia era composta por treze maestros de dança da corporação medieval denominada “Communauté de Saint-Julien des Menestriers” (Comunidade de St. Julian de Menestréis) na qual estavam agrupados os músicos. Em 1672, Lully torna-se diretor da recém-criada “Académie Royale de Musique” que incorporava a Escola Oficial de Dança, semente do que se conhece hoje como Ópera de Paris. À Escola de Dança coube sistematizar o ensino do ballet, mediante um esquema básico e rígido de posições de cabeça, tronco, braços e pernas, sob a orientação de Beauchamps e colaborações de Louis Pécourt (1655-1729) e de Jean Balon²⁹ (1671-1744).

²⁶ Jean Baptiste Lully (ou Giovanni Battista Lulli), natural de Florença, compositor, maestro de dança e bailarino, chegou à França em 1644 e por sua habilidade política, logo estava ao lado do rei Luís XIV, como supervisor do ballet da corte. Seu trabalho contribuiu para o desenvolvimento profissional dos dançarinos e para a criação de uma estética do século XVII.

²⁷ Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, coreógrafo, bailarino e compositor da França, e um dos diretores da Academia Real de Dança. Um dos principais nomes, mesmo que inicialmente, na elaboração de uma codificação da dança clássica. Foi responsável pela definição das cinco posições básicas do balé. Em 1671 foi indicado diretor da Academia Real de Dança, e criou diversas coreografias para obras de Molière (ator e dramaturgo) e Lully. Também foi indicado Mestre de Dança da Academia Real de Música, além de ser nomeado Compositor dos Balés do Rei, para quem deu aulas de dança ao longo de vinte anos. Suas composições de dança seguiam o rigor da época, estabelecido por Luís XIV em toda corte. Os passos eram desenvolvidos ao seu máximo, levando em conta a beleza estética do movimento, exigindo do dançarino, precisão em cada gesto.

²⁸ Monarca absolutista da França, cujo reinado foi de 1643 a 1715. A ele é atribuída a frase: “L’État c’est moi” (O Estado sou eu).

²⁹ Aluno de Beauchamps, Balon era bailarino, assistente coreógrafo na Ópera de Paris e conhecido pela qualidade de saltos prodigiosos. Embora não haja evidência para apoiar a história, foi dito que seu nome seria fonte para o nome balé, por associação com o termo “ballon” que descreve um salto suspenso ou suspenso que aparenta leveza. Balon teve identidade confusa por longo tempo. Foi conhecido por muitos séculos da história da dança como “John” quando seu nome real era Claude.

Os princípios com os quais Pierre Beauchamps constrói a base do academicismo e as inovações da técnica de elevação transformam a arte do ballet numa duradoura forma de dança, com um alfabeto específico que possibilita a execução de inúmeras coreografias. Um dos preceitos consistia na necessidade de se manterem intactos o vocabulário e os termos técnicos utilizados no seu tempo, os quais, não obstante o passar dos séculos, continuam a ser designados em idioma francês, no mundo todo. São inegáveis aqui as marcas deixadas pelo período absolutista francês. Impôs-se tamanha normatização ao longo do tempo em possibilidades de notação que, quatro séculos depois, ainda se constata a permanência e a imponência do ballet clássico e de suas bases em outras danças.

Em 1682 o primeiro livro sobre ballet – “Ballets anciens et modernes” (Ballets Antigos e Modernos) – foi publicado pelo padre Claude-François Ménéstrier (1631-1705), e depois, em 1699, saía o tratado do editor e coreógrafo Raoul Auger Feuillet (1653-1710), “Chorégraphie ou L'Art d'Ecrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs” (Coreografia ou A Arte de Escrever dança por caracteres, números e sinais demonstrativos), concebido como um manual de autoinstrução e objeto de muitas edições e traduções (CAMINADA, 1999, p.107). O autor registrava as primeiras tentativas de uma notação de dança, indicando a posição inicial dos pés, seu desenho sobre o solo e signos para distinguir saltos e passos; apontava também a direção e a sucessão das figuras de dança e a música que acompanhava. No entanto sua abordagem só diz respeito aos pés. Tronco, braços e cabeça ainda permanecem sem especificações.



Figura 20. Kellom Tomlinson combina a notação de Feuillet, com ilustrações de um casal realizando um minueto em seu manual “A arte da dança” (1735) (KASSING, 2007, p.122).

No início do século XVIII, o professor francês e ‘maître-de-ballet’ Pierre Rameau (1674-1748), da corte espanhola, adapta e melhora o sistema de Feuillet em aulas de dança mais abrangentes. Em 1725, Rameau escreve um pequeno livro intitulado “Le maître à danser” (O Professor/Mestre de dança) de relevante importância por fixar as normas da dança acadêmica, já evidenciadas por Pierre Beauchamps, em bases sólidas que vigorariam até Noverre³⁰ (1727-1810). Seu conceito básico enfatiza a posição em dehors dos pés e, depois, a definição das cinco posições fundamentais da dança clássica acadêmica, passando por um

³⁰Jean-Georges Noverre, bailarino, coreógrafo, professor, mestre de ballet e historiador francês. Foi “maître de ballet” em vários teatros europeus. Uma das primeiras pessoas a compreender o potencial artístico do balé, ele expressou suas idéias em seu livro de 1760 “Lettres sur la danse et sur les ballets”. Nos dez anos seguintes Noverre foi mestre de balé em Lyon e Stuttgart, trabalhando com bailarinos e Gaetan Vestris Dauberval Jean. Em 1763 produziu “Médée et Jason”, um balé em que a ação dramática foi inteiramente retratada através da dança e da pantomima. Em 1776 foi nomeado mestre de ballet da Ópera de Paris, mas deixou em 1781. Na tentativa de varrer as regras estagnadas do ballet de cômte do século XVII, Noverre iniciou reformas que estabeleceram o “ballet d’action”. Nesta forma de ballet o enredo não era geralmente uma tragédia, a ação dramática foi prorrogada através de gestos e expressões faciais, e o corpo de baile era uma parte integral da trama. Estes elementos contribuíram para a produção de um balé unificado. Noverre também colaborou com compositores como Mozart, Haydn e Gluck.

processo seletivo que remontou à Grécia e ao Egito. Termos antigos (jetés, balancés, battements, coupés e entrechats) aparecem ao lado de outros novos ou já em moda.

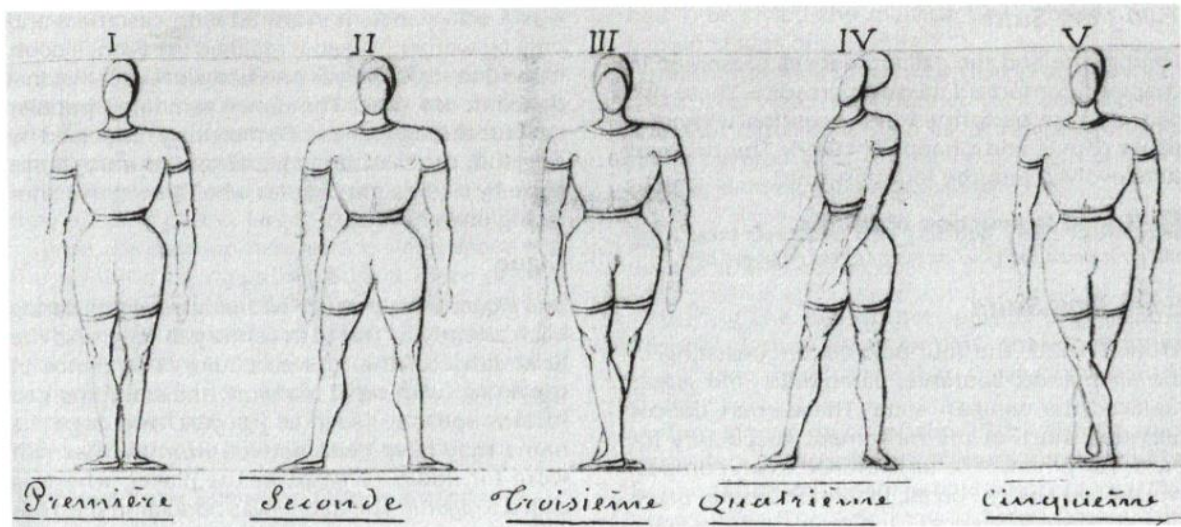


Figura 21. As cinco posições do ballet. Tratado “Le maître à danser” de Pierre Rameau (Kassing, 2007, p. 99).

Outro grande legado para o ballet no século XIX foi deixado pelo bailarino Carlo Blasis³¹ (1797-1878), mercê de sua condição de professor e respeitado teórico da dança. Dele foi a invenção da posição “ballet de attitude” e da codificação da técnica do balé daquela época, distinguindo três “tipos” de dançarinos³²: o sério, o semi-caricato, e o dançarino cômico. Entre suas obras sobressaem o “Traité élémentaire theorique et pratique de l’art de danse” (O Tratado elementar na teoria e prática da arte da dança) publicado em 1820, primeiro trabalho completo em técnica da dança que contém os principais preceitos de um moderno método de ensino, e o “The Code of Terpsichore” (O Código de Terpsícore), livro escrito para os bailarinos que estabeleceram a base do balé clássico moderno (KASSING, 2007, p. 134). Foi um guia para a técnica e definições de dança nos padrões da primeira metade do século XIX, um autêntico legado para as gerações seguintes, no particular em relação a posições de braço, cabeça, posturas que traçam linhas longelíneas e diagonais que se

³¹ Blasis, italiano, se tornou bailarino solo do La Scala em 1827. No início dos anos de 1830, criou ballets em Londres e se apresentou em St. Petersburg, retornando ao La Scala em 1837 onde se tornou diretor da sua academia de dança.

³² O tipo de dançarino sério foi a continuação do estilo nobre de dançar do século anterior, a quem Blasis caracteriza como alto, bem proporcional, e apolíneo (nobre e elegante) na natureza. O bailarino semi-caricato era de estatura média e estruturado, um bailarino versátil, que pode executar vários personagens, mas mantém um verniz de estilo do bailarino sério. O bailarino cômico também é de estatura média, atlético com músculos delineados, com uma técnica competente e, o mais importante, com um talento para a pantomima e para comédia.

cruzam alongando e chamando a atenção para a postura e a leveza tão presentes no ballet clássico.



Figura 22.
Attitude derrière – Yvonne Meyer (ACHCAR, 1985, p.338).



Figura 23. Ilustrações do “Traité élémentaire théorique et pratique de l’art de danse” de Carlo Blasis (CAMINADA, 1999, p.131).

Em 1892 o bailarino russo Vladimir Stepanov (1866-1896), em importante contribuição, publicou uma notação que modifica as notas musicais tornando-as representações de movimentos do corpo. Muitas das grandes obras levadas ao palco pelo Royal Ballet, inclusive O Lago dos Cisnes, vieram de São Petersburgo em notação de Stepanov. O método foi denominado “Alfabeto dos movimentos do corpo humano” (CAMINADA, 1999, p.158). Vê-se, pois, que notações de concepções diferentes podem coexistir numa função de registro. É apenas uma questão de adequação, aprimoramento ou de readequação.

Durante a segunda metade do século XIX, as edições de livros de instrução social sobre a dança predominam no contexto da literatura dessa época. As exigências técnicas da arte de dançar passavam por significativas transformações desde o século anterior, e os coreógrafos ainda pesquisavam maneiras de ‘notar’ a dança com maior precisão.

Merecem referência dois outros teóricos que influenciaram as pesquisas de notação e o estudo do movimento: François Delsarte³³ (1811-1871) e Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950). Cantor da “Ópera Comique”, François Delsarte começou seu trabalho de investigação sobre a voz e o gesto ato imediato à perda da própria voz. Usando métodos pouco convencionais, baseados na observação de bêbados, loucos ou moribundos, a eles associou a música e então formulou uma teoria que se sustentava na análise da sistematização dos gestos e expressões do corpo humano. Subdividiu os gestos e expressões em três categorias: gestos concêntricos, excêntricos e normais. Estabeleceu também três zonas de expressão reforçando o papel da cabeça, tronco e membros. Foi precursor das primeiras teorias sobre contração e relaxamento que dariam sustentação aos princípios de boa parcela da dança moderna, saindo de uma posição totalmente encolhida para uma extensão plena que possibilitasse exprimir emoções.

Emile Jacques-Dalcroze³⁴, compositor e professor de música nascido na Áustria e naturalizado suíço, desenvolveu um sistema de treinamento da sensibilidade musical (utilizado no ensino da dança e da música) que foi denominado “Eurritmia”, baseado no movimento rítmico. Percebendo a dificuldade de coordenação de estudantes de sua escola, Dalcroze isolou elementos fundamentais da estrutura musical tais como tempo, dinâmica, acento e duração, ensinando-os através do movimento rítmico de origem muscular. Convicto de que através desse aprendizado poderia obter mais facilmente o resultado desejado, propôs três princípios, conforme relata Maribel Portinari em sua “História da dança”, nos quais baseou seu método: o desenvolvimento do sentido musical tem lugar no corpo todo; o despertar do instinto motor é responsável pela consciência das noções de ordem e equilíbrio; o

³³ François Delsarte, cantor francês, admirado pela comunidade científica de sua época, apresentou sistematização de gestos e movimentos do corpo humano no Grande Anfiteatro de Medicina da Sorbonne. Através de Jacques-Dalcroze e de Steele MacKaye, nos Estados Unidos, impressionou Ruth Saint-Denis, que passou a estudar seu método.

³⁴ Emile Jacques-Dalcroze, músico suíço fundou em 1911 o “Instituto do Ritmo Aplicado”, em Hellerau. Entre seus discípulos alinham-se Mary Wigman e Ivonne Georgi, que se serviram do conhecimento adquirido para desenvolver os próprios sistemas de expressão. Apesar de seu objetivo ser o ensino da estrutura musical sob a ótica científica, uma geração de dançarinos adotou seu método. Pragmático, rejeitou sistematicamente a improvisação e os movimentos instintivos. Ocupou papel de fundamental importância na história da dança. Colaborou com nomes importantes do mundo teatral, como o cenógrafo e iluminador suíço Adolphe Appia (1862-1928).

desenvolvimento da imaginação tem lugar através da mudança e da união do pensamento e do movimento corporal.

Outras formas de notação de dança foram criadas, mas os dois sistemas consagrados na cultura ocidental³⁵ são o “Labanotation”³⁶ (também conhecido como “Kinetography Laban”) e o “Benesh Movement Notation”³⁷.

No século XX, Rudolf Benesh³⁸ (1916-1975) organizou sofisticado sistema de notação de amplo emprego ainda hoje por bailarinos e estudiosos como uma maneira de ler e gravar representações da arte de dançar, preservar e compartilhar o trabalho de um coreógrafo. A notação Benesh tem-se mostrado opção prevalente não só para gravar balé, mas também para outras expressões da dança. Labanotation ou Sistema de Notação de Laban, da autoria de Rudolf Von Laban³⁹ (1879-1958), também consiste num método para notação da dança e do movimento. Aprender esses sistemas ou qualquer forma de notação histórica é como aprender outro idioma. Permite fluência na ordem de entender o movimento e a dança.

O trabalho de Rudolf Laban situa-se na investigação das formas adotadas pelo corpo num contexto de localização espacial. A utilização do corpo como meio de expressar emoções, e a integração entre o movimento e a realidade que nos cerca, levaram-no à criação do que talvez seja a sua maior contribuição para a dança, isto é, o “Labanotation” ou “Kinetographie”: sistema de notação de movimentos idealizado em 1928 e que se define pelo uso de símbolos geométricos e registros analíticos dos fatores e esforços do movimento humano (KNUST, 1979, p. XV-XXI). Utilizado na formação de profissionais de dança, no

³⁵ No teatro, entre outros métodos, conceitos do trabalho de Delsarte, Dalcroze e Laban são utilizados nos treinos e pesquisa de desenvolvimento da expressão corporal.

³⁶ Princípio inicialmente mostrado na Suíça, em 1928, com a publicação “Kinetographie Laban”, uma das grandes contribuições do dançarino, coreógrafo e teórico da dança Rudolf Laban. Neste livro o autor articula os princípios da “Labanotation” dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente.

³⁷ Sistema de notação de dança desenvolvido em Londres pelo casal Rudolf Banesh, matemático e estudante de arte, e Joan Banesh, bailarina.

³⁸ Rudolf Benesh, inglês, foi criador da notação de movimento Benesh para dançar. Trabalhou como matemático enquanto sua esposa Joan era dançarina em Sadler Wells Ballet no final de 1940. Dame Ninette de Valois anunciou que a Royal Opera House estaria usando a notação de movimento Benesh. No ano seguinte, Rudolf e Joan escreveram “An Introduction to Benesh”.

³⁹ Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, húngaro, também conhecido como Rudolf Von Laban. Dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Laban estudou pintura, dança e teatro em Paris, e incorporou às suas impressões mais fortes o contato com as danças africanas e árabes a que tivera oportunidade de assistir numa excursão pelo norte da África, com uma companhia de teatro de revista. Dançou em Viena e por toda a Alemanha, onde fundou, em Munique, uma escola de dança, em Wurzburg, um Instituto de Coreografia, além de dirigir a companhia “Hamburg Kammertanz Theater”, de 1923 a 1925, e o “Ballet da Ópera de Berlim”, de 1930 a 1934. Um dos principais teóricos do movimento moderno, influenciou com suas idéias Mary Wigman (1886-1973) e Nina Verchinina (entre 1903/1912-1995), entre outros. Com Kurt Jooss (1901-1979) e Lisa Ullmann, criou o “Art of movement studio”, na cidade de Manchester, em 1946. Assinou inúmeras coreografias e escreveu um trabalho importante denominado “Principles of dance and movement notation”, em 1956, além de outras obras (CAMINADA, 1999, p.203).

registro das criações coreográficas e em pesquisas artísticas e científicas, vem sendo aperfeiçoado e difundido em centros, como a “Folkwangschule”, de Essen (Alemanha), e no “Dance Notation Bureau”, criado em Nova York em 1948 (CAMINADA, 1999, p.204). O “Labanotation” prestou-se, de fato, para resolver uma das maiores dificuldades do mundo da dança, anseio secular de coreógrafos e bailarinos desde que surgiram os primeiros tratados de dança, qual seja, o de conseguir registrar e assim prolongar a existência da obra coreográfica.

De acordo com sua teoria da eukinetics, todos os movimentos podem ser divididos em duas categorias principais: "saída" e "entrada". Laban desenvolveu um número de teorias relativas ao movimento centrífugo (movimento originário do centro do corpo e radiating ou espalhando-se para a periferia) e centrípeto (começando com as extremidades e movendo-se para o centro do corpo). Ele cuidadosamente analisou-os quanto à velocidade de circulação, a intensidade e a direção, fazendo uso do objecto conhecido como icosaedro, uma forma de 20 faces geométricas que é um ponto médio entre um cubo e uma esfera. O conceito fundamental do icosaedro é que os movimentos do homem são representados pelo cubo. Assim, o movimento ocorre em três dimensões, e também em diagonais e inclinações, limitados apenas pelas possibilidades anatômicas do corpo; Laban usou os pontos imaginários no espaço ditados pelo icosaedro, para desenvolver uma escala de movimentos complexos, que forneceu uma base sistemática para treinamento da dança. Também foi conhecido por seu desenvolvimento do movimento coral, uma forma de ginástica em massa um pouco similar a visualização no sistema de Dalcroze com a música, mas com um maior grau de finalidade estética e de conteúdo emocional do que foi encontrado no sistema de Dalcroze (KRAUS; CHAPMAN, 1981, p.138-139).

Essa contribuição para o universo da dança vem sendo não só preservada, mas também amplamente difundida no meio artístico e acadêmico pela professora e escritora Ann Hutchinson⁴⁰. Novos métodos de notação de dança, a exemplo do Benesh Notation, surgiram depois do Labanotation, mas não com ênfase em substituí-lo. O “Laban Center for Movement and Dance”, de Londres, aceita alunos a partir de dezessete anos oferecendo-lhes um campo de estudos e aprendizado mais amplo, que privilegia não só o ensino da técnica mas um trabalho teórico que permite desenvolver o que Laban chamou de arte admitida como uma posição ventral na vida cultural de um país.

⁴⁰ Ann Hutchinson (1918-), co-fundadora e presidente do Notation Bureau Dance, New York, co-fundadora do International Council of Kinetography Laban e professora na School of Performing Arts (New York) e na Juillard School, autora dos livros “Labanotation”, de 1970, e “The System of Analysing and Recording Movements” de 1977.

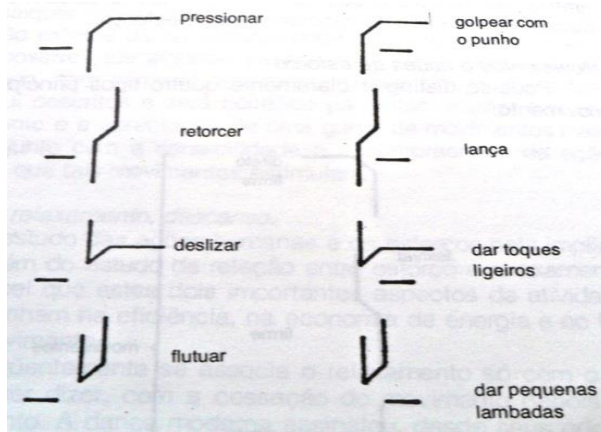


Figura 24. Oito ações básicas de esforço (LABAN, 1990, p.58).

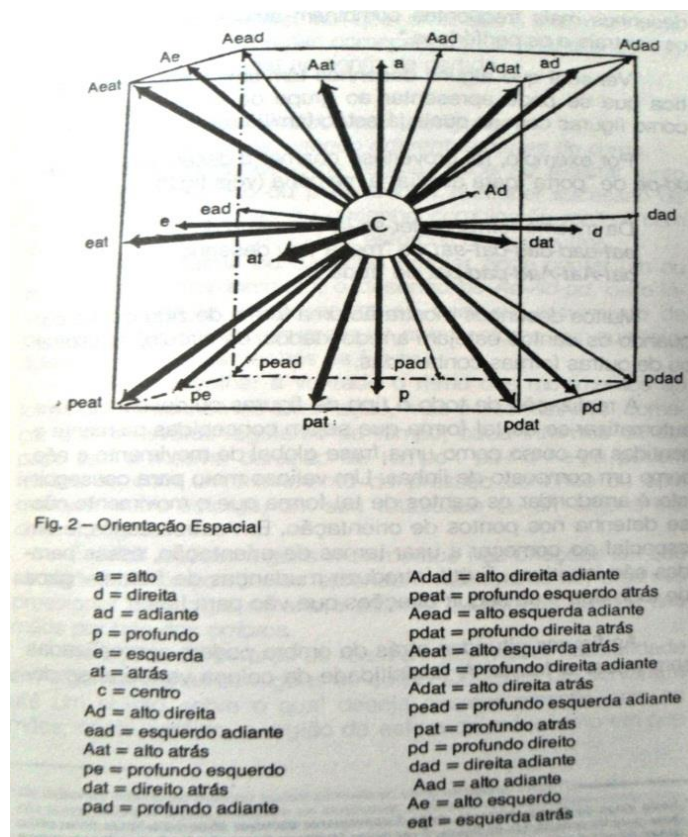


Figura 25.
Orientação Espacial
(LABAN, 1990, p.41).

A partir de 1947, Rudolf Benesh e sua companheira Joan deram início a oito anos de intensos esforços conjuntos até chegarem ao sistema de notação denominado “Benesh Movement Notation” (BMN). Ela com dificuldades em suas tentativas para escrever e depois decifrar passos de dança; ele, por sua vez, escreveu poucas linhas para representar o movimento de alguém em uma mesa, em seguida, pediu a um de seus pares para decifrá-las. O sistema evoluiu no período de 1947-1955. Benesh utilizou um pentagrama (pauta) onde, em vez de notas ou números, cada linha da pauta representava uma parte do corpo e símbolos mostravam como essas partes se movem durante a dança.

Pelo ineditismo, o trabalho resultou na primeira apresentação pública de um sistema de representação, isto é, de notação, o que aconteceu no Royal Opera House em setembro de 1955, através da publicação “An Introduction to Benesh Dance Notation” que mereceu sua inclusão entre as exposições do governo britânico. Pouco depois, em 1960, o recurso da notação firmou-se ainda mais por outro marco importante: a contratação pela companhia de balé clássico Royal Ballet dos serviços de seu primeiro notador profissional, Faith Worth.

Fundado em 1962, três anos depois o “Benesh Institute of Choreology” adquiriu instalações em Londres a fim de abrigar sua crescente biblioteca de partituras e o primeiro curso de formação em tempo integral. Alguns dos primeiros graduados associaram-se a Joan Benesh na organização de uma equipe de professores e pesquisadores que exploraram o uso da notação em uma variedade de aplicações: dança moderna (Janet Wilks), dança clássica do Leste Asiático (Marianne Balchin), dança folclórica e dança nacional (Robert Harold), dança de caracteres (Melvina Bura), dança histórica (Wendy Hilton, Belinda Quirey), análise coreográfica (Kathleen Russell) e estudo do trabalho e medicina (Francis Green, mais tarde Julia McGuinness Scott).

Concebido nos moldes de um programa de graduação universitária de três anos, a educação oferecida estava bem à frente de seu tempo, incorporando ampla gama de opções de estudo de dança e movimento em conjunto, reforçado pelo método do Benesh Notação de Movimento. Devido à sua grande versatilidade, coreógrafos o usam para proteger direitos autorais coreográficos e como referência durante o trabalho de criação; dançarinos, para aprender suas funções diretamente ou através de um notador, livre de nuances interpretativas pessoais ou de bailarinos anteriores; estudantes de dança, para melhorar a compreensão de seu repertório de movimentos e a capacidade de observação; professores de dança, para ler peças do repertório, planos de trabalho de aulas de coreografia, registrar e estudar exercícios conjuntos e ensinar conceitos de circulação básicos, tais como a sensibilização espacial e o ritmo. Com o mesmo propósito, estagiários, notadores e membros de equipes artísticas de companhias de dança fazem uso dele para gravar, reviver e manter obras do repertório. E também na ópera e na indústria musical com vistas a registro sensível e sofisticado do elemento coreográfico em ensaios e para planejamento e gravação de movimento. É ferramenta para antropólogos, pela possibilidade de análise em diferentes ambientes sócio-culturais, bem como para médicos e fisioterapeutas, entre outros profissionais, destinada a analisar e gravar em cada caso movimentos e desenvoltura do paciente.

Desde 1997, o Benesh Institute (BI) foi incorporado à Royal Academy of Dance com a missão de promover a compreensão do conhecimento e prática do estudo de movimento

através do Benesh Notação de Movimento. Monica Parker⁴¹ – pupila de Joan e Rudolf Benesh enquanto estudante da Royal Ballet School – é a principal notadora da companhia Royal Ballet. Em 2000 ganharam impulso trabalhos de informatização do sistema de notação Benesh que em seu formato para processamento eletrônico será intitulado “Benesh Notation Editor”. No futuro, talvez seja possível comparar esse aplicativo com o programa *Finale* de notação musical, a versão da partitura em meio magnético.

O registro iconográfico da dança é antiquíssimo, mas em notação começa a ter visibilidade a partir do século XV com os respectivos tratados. Se confrontarmos ao desenvolvimento da iconografia e à tecnologia aplicada nos diversos períodos, a notação na dança levou bastante tempo para ser pensada, vista suas possibilidades de emprego. Se comparado ao processo da notação musical, sua difusão e uso ocorreram tardiamente e, ainda assim, como perspectiva de registro promissor apenas no final do século XIX, início do século XX. A importância e efetividade da notação têm-se destacado em importantes e variados segmentos de atividades, até mesmo por um detalhe não menos relevante: o seu uso representa um registro fidedigno da obra.

⁴¹ Monica Parker: seus trabalhos publicados incluem “Notação da dança para iniciantes”, “BMN Curriculares Solo Fundamental - Aplicação Ballet” e “Benesh: a notação da dança” (Royal Academy of Dance - www.rad.org.uk/article.asp?id=127).

HOW BENESH MOVEMENT NOTATION WORKS

Movements are described by plotting the body's changing positions along a five-lined stave in a consecutive series of notated 'frames'. The stave lines coincide naturally with visually distinctive features of the human body:



The position of the hands and feet in the notation above is immediately evident, but to be able to plot their location in the third dimension - forwards or backwards - a total of three basic signs are needed:

'Level' In front Behind
— | •

From these are derived a further three signs for plotting bent elbows and knees:

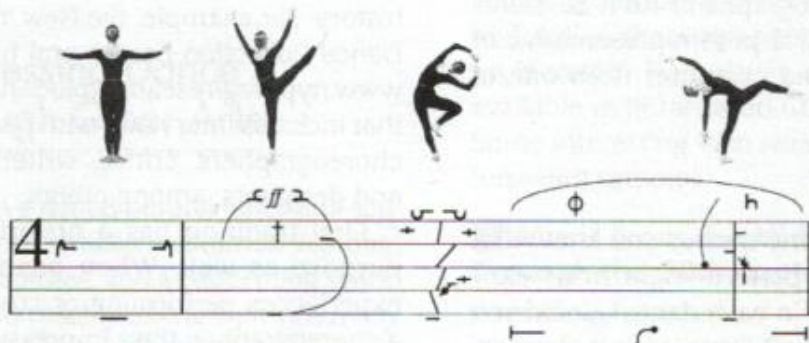
+ † ×

This figure shows the raised limbs extended in front and behind the body. The sign below the stave indicates the direction the dancer is facing.



The addition of 'movement lines', which trace the paths made by the extremities, turn the static figure into a moving image.

Other groups of signs, such as those for movements of the head and body or for contact and support, combine to provide the means to describe all human movement. While the body actions are plotted in the stave, details of rhythm, phrasing and dynamics are written immediately above the stave, while those concerning direction, location and travel are written below.



This short sequence is composed of a 'starting position' and a four count movement phrase in which the first movement is performed very strongly (*ff*) and the last is phrased over two counts (Φ identifies the 'missing' beat and the curved line above indicates continuity of movement). The change of direction over two counts is shown below the stave. The recording also contains details of head, body, wrist and ankle actions.

Figura 26. Banesh Notação de Movimento registra os movimentos da dançarina de costas, sobreposta a uma pauta musical (KASSING, 2007, p.15).

1.3 – Música

O desenvolvimento dos sistemas de notação musical, com foco na cultura ocidental⁴²

A notação musical é um análogo visual do som musical tanto como uma escrita de um som ouvido ou imaginado, ou como conjunto de instruções para os executantes (SADIE, 2001, p.73). É compreendida como a inclusão de sistemas formais de significado entre músicos e de memorização e ensino da música mediante sílabas, palavras ou frases expressas oralmente. Essa última é muitas vezes chamada “notação oral” (SADIE, 2001, p.73). A origem do sistema de notações escritas pode ser associada às “notações orais”. A comunicação oral é a comunicação musical natural de sociedades baseadas em sistemas não literários ou de classes não letradas.

No continente africano os países subsaarianos, por exemplo, exceto as comunidades brancas, não cultivam o hábito de usar a notação escrita, porém muitos povos indígenas se comunicam sobre música através do diálogo, pouco ou nada convencional, na forma de sílabas, arranjos de palavras, número das teclas ou nome das cordas do instrumento musical ou ainda de outro vocabulário técnico. Mesmo no século XI na Europa, os instrumentistas não faziam uso da notação e músicos identificados com a igreja priorizavam a comunicação em ensaios ou performances muito mais através de sílabas e sinais manuais do que da leitura de partituras.

A notação musical escrita é um fenômeno de classes sociais letradas. Em todas as sociedades ela se desenvolveu apenas depois da formação de um conjunto de signos para linguagem escrita e no geral usa elementos desse conjunto (SADIE, 2001, p.73). O uso da notação musical e da forma que ela toma está relacionado com o contexto social e cultural no qual foi desenvolvida. Do ponto de vista sócio-cultural, é significativo observar que, enquanto na Europa Ocidental a música vocal foi a primeira a adquirir notação escrita, na Grécia, Mesopotâmia e Egito, parece ter sido a música instrumental a contar com a prioridade da notação. Na cultura grega e na mesopotâmica, e bem assim nas notações instrumentais do leste da Ásia, os signos da linguagem fazem parte da notação.

Algumas notações são pensadas para suprir toda a carência de informação, enquanto outras disponibilizam apenas uma pequena parte do que seria necessário ao não iniciado (SADIE, 2001, p.73). A privação é um dos fatores que motivam o desenvolvimento.

⁴² Ver apêndice B.

Essa dicotomia entre informação total e parcial contida numa notação musical específica advém do fato de que cada prática suscita diferentes necessidades. Em um ambiente orquestral ou de música de câmara, as partituras são escritas com riqueza de detalhes, enquanto músicos de jazz trabalham na maior parte das vezes com notações simplificadas, nas quais apenas elementos essenciais estão disponíveis para nortear o que será interpretado, procedimento esse aplicável também ao teatro onde o fazer teatral poderá estabelecer a necessidade primordial e o ‘supérfluo’ para fins de registro.

Existem, entre outras, duas motivações importantes por trás do uso da notação musical: a necessidade de auxílio à memória e a de comunicação. Como auxílio à memória, a notação permite ao executante alcançar significativo repertório que, de outra maneira, não poderia reter e/ou realizar. Pode ajudar a memória do executante em música previamente conhecida, mas não perfeitamente decorada; pode também prover uma estrutura para a improvisação ou permitir a leitura de música à primeira vista – esse último conceito é predominantemente ocidental (SADIE, 2001, p.73). Como meio de comunicação, preserva a música por um longo período de tempo e facilita a performance/ execução por aqueles que não estão em contato com o compositor. Equipa o regente com um conjunto de informações minuciosas a respeito de uma obra e apresenta a música como um ‘texto’ para estudo e análise, contemplando necessidades da linguagem musical e oferecendo ao estudante os meios de trazê-la a vida, em sua mente, quando a performance não é possível. Serve também aos teóricos como um meio de demonstrar conceitos musicais ou acústicos (SADIE, 2001, p.74).

1.3.1 – A Notação na Música

Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica

Os hieróglifos, a mais antiga forma de escrita de que se tem conhecimento, eram usados pelas civilizações mesopotâmicas, como os sumérios, babilônios, assírios e outras correntes do Oriente Médio. Suas origens pictográficas datam pelo menos de meados do 4º século a.C., e o seu sistema cuneiforme, silábico logográfico⁴³, sobreviveu até o 1º século d.C. (SADIE, 2001, p.74). Os escritos hieróglifos dos egípcios, uma mistura de ideogramas e símbolos fonéticos, sobreviveram até por volta de 400 d.C. Foi em conexão com esses hieróglifos entalhados nos muros de templos e tumbas que as primeiras representações visuais

⁴³ Sistemas logográficos de escrita — aqueles em que grafemas são logogramas que exprimem palavras ou conceitos.

de sons musicais sobreviveram. Certos entalhes do período faraônico contêm cenas do fazer musical que mostram o que parece ser um sistema usando sinais com braços, mãos e os dedos, pelos quais instrutores davam detalhes de melodia e ritmo aos executantes (SADIE, 2001, p.74). Consta que o método chamado Quironomia – uso das mãos para indicar elementos rítmicos dos tons musicais e diferentes para atingir a interpretação mais perfeita – teria existido entre os judeus por volta do segundo milênio antes de Cristo. Existem também evidências de um sistema de notação fonética, isto é, instruções descritivas musicais que podem ser vistas como notações esqueléticas para instrumentos de corda, na antiga Mesopotâmia por volta de 1800-500 a.C.

O sistema de notação alfabético mais antigo e conhecido é o de Ugarit, que se expressava por símbolos cuneiformes representando 30 letras, cada signo um único som. Foi preservado em tabuinhas de barro/argila. Já a primeira notação da altura ou intensidade das notas musicais foi, na verdade, o mais antigo dos sistemas gregos de notação chamado “notação instrumental”, o qual usava uma mistura de letras gregas e outros símbolos para representar uma série contínua de notas diatônicas⁴⁴ com extensão de três oitavas (SADIE, 2001, p.74). Essa notação deve ter entrado em uso num tempo anterior a 500 a.C., enquanto a “notação vocal” usando o alfabeto jônico também tem suas origens, ao que tudo indica, por volta desse mesmo período.

1.3.2 – A Notação na Música

Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)

Tarefa que ocupou teóricos da Idade Média foi o desenvolvimento de uma notação musical adaptada às exigências e necessidades da época. Enquanto os cânticos eram transmitidos oralmente, tolerando-se imagens de variação na aplicação dos textos às melodias tradicionais, não se fazia necessário mais do que um ou outro símbolo para a configuração genérica da melodia. No século VII, o erudito do clero Isidoro de Sevilha (560-636) advoga em sua obra “*Etymologiae*” que melodias não podiam ser escritas. Nesse pensar, de fato

⁴⁴ São as notas que fazem parte de uma escala formada pelas notas brancas do piano ou por uma de suas transposições. De forma prática são as notas que forma as escalas maiores e menores e também os modos modernos derivados dos modos eclesiásticos. As escalas ‘menor harmônica’ e ‘menor melódica’, são ponto de divergência entre especialistas, alguns às considerando diatônicas, enquanto outros as deixam de fora dessa classificação.

nenhuma evidência concreta existe sobre o uso de notações musicais no ocidente medieval até antes da era Carolíngia (751-987) (TARUSKIN⁴⁵, 2010, p.170-190).

Por essa época, os francos ou carolíngios fizeram grandes esforços para remodelar suas práticas litúrgicas junto ao poder de Roma, e iniciaram extenso programa de reforma educacional no qual inclui-se a escrita musical. Os primeiros exemplos de notação musical parecem vir do século IX, porém livros de canto completos e com sua notação datam do final do século IX ou início do X. Foi nesse contexto social, político e cultural, nos domínios dos reis francos Pepino, “O Breve” (751-768), e Carlos Magno (768-814), onde primeiramente se impôs como necessário notar o canto gregoriano (TARUSKIN, 2010, p.170-190). Donde se conclui que o desenvolvimento da escrita musical no ocidente sofre decisiva influência de fatores políticos, talvez maior do que de fatores musicais.

Ainda antes de meados do século IX convencionou-se a colocação de sinais (neumas) acima das palavras, indicando uma linha melódica ascendente (/), uma linha descendente (\), ou uma combinação de ambas (/ \). Estes neumas derivam, provavelmente, dos acentos gramaticais tais como os usados no português, no francês e no italiano modernos. Essas primeiras notações estavam longe do que se conhece atualmente e não podiam ser lidas à primeira vista; eram apenas um auxílio à memória ou uma fonte de consulta àqueles que já conheciam a melodia.

Com o passar do tempo tornou-se necessária uma forma mais exata de notação das melodias, e já no século X os escribas colocavam neumas a uma altura variável acima do texto para indicarem mais claramente a configuração da melodia – dá-se a esses sinais o nome de “neumas mensuráveis” ou “diastemáticos”. Por vezes, acrescentavam-se pontos às linhas contínuas para descrever a relação das notas individuais dentro do neuma, tornando assim mais claros os intervalos que ele representava.

⁴⁵ Richard Taruskin (1945 -) é musicólogo americano-russo, historiador de música, crítico que escreveu sobre teoria da performance, música russa do século XV, música do século XX, a teoria do modernismo. Como maestro, dirigiu o coral Collegium Musicum Columbia University. Tocava viola da gamba com o Ensemble de Aulos no final dos anos 1970 aos anos 1980. Recebeu M.A. (1968) e doutorado em musicologia histórica (1976) pela Universidade de Columbia.

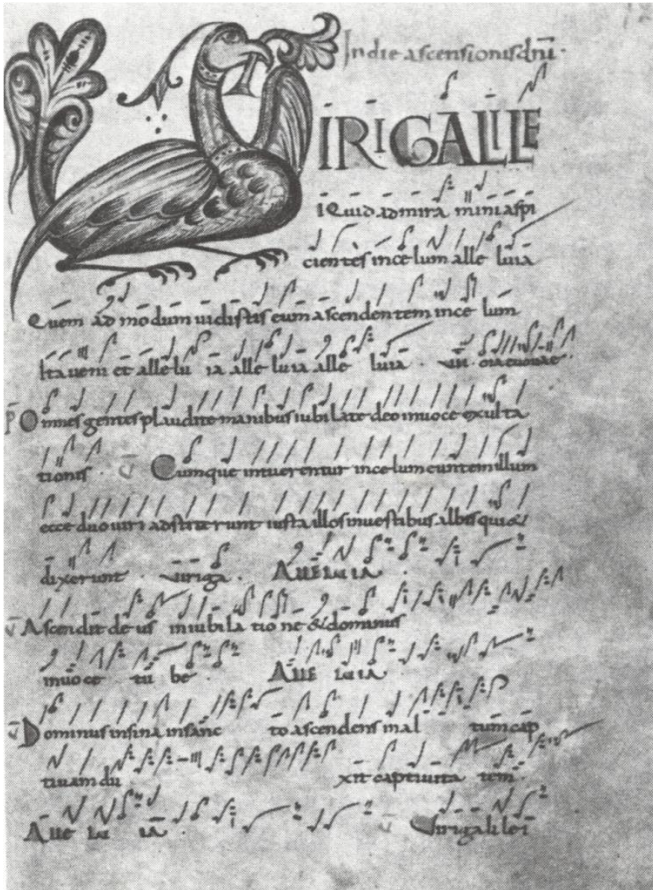


Figura 27.
Neumas da primeira metade do século XI (HOPPIN, 1978, p.58).

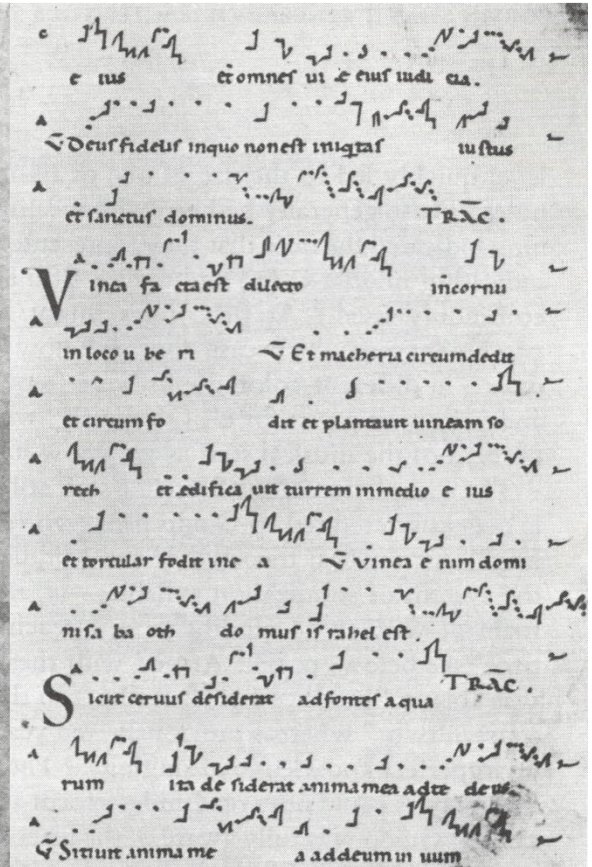


Figura 28.
Neumas mensuráveis do século XI (HOPPIN, 1978 p.59).

A necessidade de signos que demonstrassem a altura específica dos neumas sobre o texto era maior em trabalhos teóricos, muitos deles contendo escritos musicais. O uso de letras do alfabeto significando notas individuais da escala foi, pelo menos de início, procedimento teórico mais do que prático. Alguns escritos do século IX combinavam neumas com letras que indicavam a altura dos neumas.

No início da notação musical, escritos teóricos e pedagógicos especificavam a estrutura exata dos intervalos musicais. Para esse propósito, linhas horizontais (variando em número) e/ou letras e símbolos eram utilizados. Esses métodos ficaram confinados a textos teóricos, uma vez que muito complicados para notar um livro inteiro de canto litúrgico. O ponto de mudança foi a reforma da notação musical feita por Guido D'Arezzo (992-1050), regente italiano, por volta de 1030. Baseado no uso da pauta, seu sistema mudou a relação entre escrita e música em grande parte da Europa, em um espaço de tempo relativamente

pequeno, e criou as pré-condições para desenvolvimentos de grande importância na música ocidental (GROUT; PALISCA⁴⁶, 2001, p.82).

Nele, as linhas da pauta representam notas afastadas uma terça, e as notas intermediárias são colocadas nos espaços entre as linhas. A nota a que corresponde uma linha é indicada pela clave – letras do alfabeto tradicional colocadas no início da linha respectiva (já nos séculos XI e XII algumas linhas poderiam ser traçadas em cores, representando notas específicas).

A invenção da pauta tornou possível registrar com precisão a altura relativa das notas de uma melodia e libertou a música da sua dependência, até então absoluta, relativamente à transmissão oral. Foi um acontecimento tão crucial para a história da música ocidental como a invenção da escrita o foi para a história da linguagem. A notação numa pauta, com neumas, era, no entanto, ainda bastante imperfeita; representava a altura das notas, mas não indicava a sua duração relativa. Existem, todavia, sinais respeitantes ao ritmo em muitos manuscritos medievais, mas os estudiosos modernos não conseguiram ainda chegar a um acordo quanto ao seu significado. Sabe-se que diferentes formas de notas indicaram em dada época durações diferentes e que a partir do século IX começaram a ser usados valores temporais longos e breves precisos na interpretação dos cânticos, mas esta forma de cantar parece ter caído em desuso a partir do século XII [ver imagem anterior] (GROUT; PALISCA, 2001, p.83).

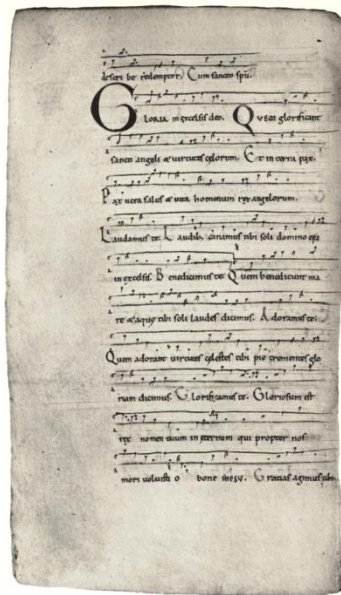


Figura 29. Canto Gregoriano com notação em pauta de duas linhas, século XII (PARRISH, 1957, prancha VII).

A Europa do século XI viu as inovações associadas a Guido D'Arezzo: a pauta, a mão guidoniana e as sílabas de solfejo. O registro notacional no Ocidente passou por mudanças fundamentais com o desenvolvimento da notação quadrada, dos modos rítmicos e a evolução do sistema mensural com suas possibilidades rítmicas bastante complexas.

⁴⁶ Donald Grout foi professor emérito da Universidade de Cornell. Reconhecido internacionalmente como um dos maiores vultos da musicologia ocidental de todos os tempos. Faleceu em março de 1987. Claude Palisca é professor de Música na Universidade de Yale. Exerceu durante muitos anos as funções de presidente da American Musicological Society e foi autor de diversas obras no campo da música.

Entre os séculos IX e XIII desenvolveu-se a notação quadrada possivelmente como resultado de mudanças na concepção e função dos registros do canto. A substituição da notação com traços (neumas) por uma série de quadrados ligados por uma linha fina sugere que o canto passa a ser pensado mais em termos de notas individuais do que de linhas ou frases. Por conta da fácil visualização de notas individuais, ficou mais fácil a leitura das melodias de um livro por um grupo de cantores – o crescente tamanho dos manuscritos também reflete a tendência na direção de cantar a partir de um livro em vez de fazê-lo pela memória.



Figura 30. Canto Gregoriano em notação quadrada, século XIII (PARRISH, 1957, prancha VIII).

Todas essas notações tratam da música monódica que, por possuir apenas uma linha melódica, não possibilitou maiores aplicações para as formas de representação rítmica tornando-a pouco expressiva, até que se criasse a técnica da polifonia⁴⁷ para que o método rítmico então ganhasse destaque e reconhecimento.

⁴⁷ Polifonia, em música, é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, onde duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado, em contraste com a

Até então, apenas uma das necessidades básicas do código musical havia sido resolvida, isto é, a notação da altura da nota musical. É a partir da segunda metade do século XIII, com a popularização da música polifônica, que a preocupação em notar a duração dos sons, ou melhor, do ritmo, passa a fazer parte de documentos históricos de maneira consistente. Essa primeira representação rítmica se desenvolve junto com as tentativas iniciais de registrar a polifonia. A necessidade de escrever duas vozes independentes que, no entanto, mantêm uma relação íntima, parece ter acelerado um processo que já estava em andamento. Diferente da notação atual que utiliza diversas figuras para significar as diferentes durações do som, essa primeira tentativa de registrar, em conjunto, altura e durações rítmicas se valia das próprias neumas antigas em um sistema muito complexo que variava seu sentido em função da maneira como essas neumas eram agrupadas. De acordo com sua posição, as neumas podiam ganhar o status de nota longa ou breve, e com o agrupamento desse modo de duração, foram criados seis padrões rítmicos diferentes que deram origem ao sistema chamado de “modos rítmicos” (SADIE, 2001, p.120).

Bem antes do período da notação mensural da polifonia (1260-1500), o registro de altura já havia perdido toda sua ambiguidade. A pauta de quatro linhas usada no cantochão manteve-se por vezes em uso na polifonia, porém a pauta de cinco linhas passa a ter frequência para as vozes polifônicas. Linhas adicionais podiam ser colocadas em qualquer ponto onde a extensão da voz se fizesse necessária, mas as linhas suplementares em si eram raras. Eram utilizadas claves em qualquer linha – as claves eram as de ‘dó’ e de ‘fá’. A clave de sol aparece no século XIV, sobretudo em manuscritos ingleses como uma necessidade de aumentar a extensão das vozes.

Durante esse período existiram três signos principais que correspondem ao que se chama hoje de acidentes – bemol, sustenido e bequadro. Eles não funcionavam como os acidentes modernos, por isso não significavam abaixamento ou elevação de uma nota natural em um semitom (SADIE, 2001, p.129). Esses símbolos eram na verdade elementos do sistema de solfejo proposto por Guido D’Arezzo no século XI.

O desenvolvimento da notação musical por volta de 1260–1500 deu-se quase que exclusivamente no campo do ritmo, a par da preocupação de se criar uma transcrição precisa

monofonia, onde só uma voz existe ou, se há outras, seguem a principal em uníssono ou à distância de oitava(s), ou apenas tecem floreios em torno da principal; com a monodia, onde uma voz melódica é acompanhada ou não de acordes sem caráter melódico próprio; e com a homofonia e com o contraponto, onde as várias vozes se movem com ritmo idêntico ou muito semelhante de modo a formar acordes nítidos, podendo elas ter ou não caráter melódico próprio e pronunciado. A palavra vem do grego e significa “várias vozes”. No contexto da música erudita do ocidente, polifonia usualmente se refere à música composta na Idade Média tardia e no Renascimento, quando era a técnica de composição em voga. Mas formas barrocas como a fuga, também são claramente polifônicas.

para valores mais curtos que a “longa” e a “breve”, utilizadas no sistema de modos rítmicos. O século XIII presencia gradual adoção de distinções gráficas entre “longa” e “breve”. A figura de uma nota quadrada com haste indica uma nota longa e, sem haste, uma nota breve. Esse tipo de notação é a denominada mensural (TARUSKIN, 2010, p.212). Essas inovações aparecem pela primeira vez no tratado “Ars cantus mensurabilis”, do escritor alemão Franco de Colónia (1215-1270). Outra inovação descrita por de Colónia em seu tratado é a divisão da “breve” em “semibreve” de modo que três figuras rítmicas estavam disponíveis a partir desse momento. A “semibreve” passava a ser representada por uma “forma de diamante” (TARUSKIN, 2010, p.216).

Compositores como Petrus de Cruce⁴⁸ (por volta de 1290-1347) experimentaram no final do século XIII novas possibilidades rítmicas. Em suas composições, de Cruce passou a dividir a “semibreve” em figuras menores chamadas “mínimas”, de modo que agora existiam quatro figuras rítmicas possíveis – “longa”, “breve”, “semibreve”, e “mínima” – cada uma com sua representação dentro de um sistema de valores relativos entre elas.

O século XIV foi sem dúvida um tempo de intenso progresso técnico na arte da escrita musical, isso resultou inevitavelmente numa grande mudança de estilo da música, uma vez que mudanças no suporte têm impacto direto no fazer artístico em si. A melhor evidência do progresso técnico dessa época são dois tratados de 1320: “Ars novae musicae”, de Jehan des Murs⁴⁹ (1290-1351), e “Ars Nova”, de Philippe de Vitry (1291-1361). Essas contribuições foram tão decisivas para a prática musical desse século e dos posteriores que esse período da música é geralmente conhecido como “Ars Nova”. O alcance dessas mudanças pode ser sentido na frase do teórico Jehan des Murs: “qualquer coisa que possa ser cantada, pode ser transcrita para o papel” (TARUSKIN, 2010, p.252).

Foi nesse período que se usaram pela primeira vez fórmulas de compasso, não como as conhecemos hoje e sim como símbolos que representavam relações específicas entre as figuras rítmicas. Essas relações continuaram como base para a notação musical (e o que se conhece como partitura) na Europa até por volta do final do século XVI.

⁴⁸ Petrus de Cruce (Pierre de la Croix), francês, clérigo, compositor e teórico. Sua maior contribuição na música foi para o sistema de notação.

⁴⁹ Jehan des Murs e Philippe de Vitry foram alunos da Universidade de Paris e eram matemáticos assim como músicos.

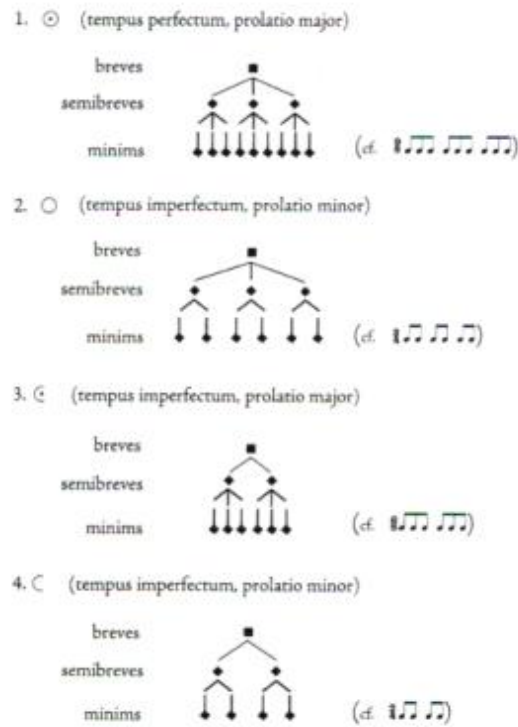


Figura 31. Notação “Ars Nova” (TARUSKIN, 2010, p.254).

1.3.3 – A Notação na Música A Partir do Século XV

Durante os séculos XV e XVI foram desenvolvidas as ‘tablaturas’ (formas de notação musical), cujas primeiras versões tinham maior aplicação pelos músicos que exerciam seu ofício com instrumentos de teclado e alaúde. Em geral, essas notações musicais não indicavam notas em si, mas sim o posicionamento dos dedos no teclado ou no braço de um instrumento de cordas. Fica patente, mais uma vez, que em todos os períodos históricos referidos, registros notatórios diversos coexistiram, cada um com sua finalidade. O século XVI assistiu a uma gradual transição do sistema mensural proporcional para o de valores fixos no qual cada figura rítmica contém duas outras do próximo valor. É nesse momento da transição que o sistema em moda tende a aperfeiçoar seus conceitos de proporcionalidade rítmica. As ‘tablaturas’ são usadas até hoje, sobretudo por guitarristas e violonistas na música popular.

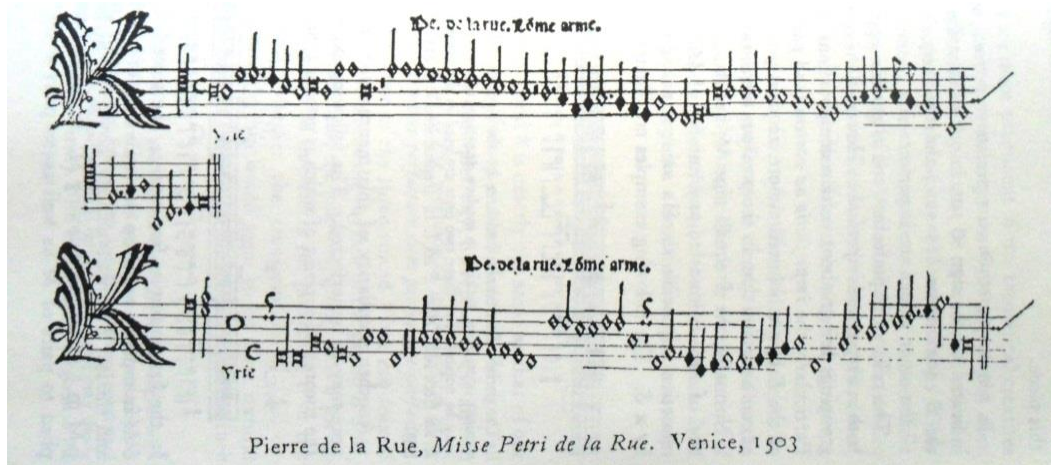


Figura 32. Notação mensural do século XVI (APEL, 2010, p.121).

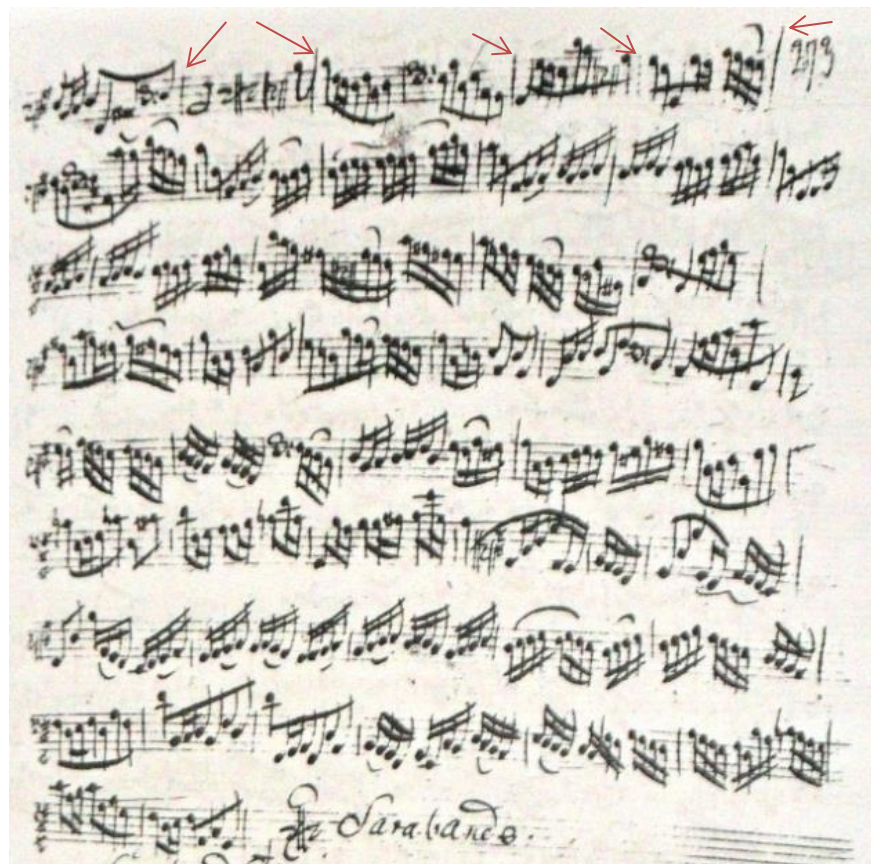


Figura 33. Autógrafo de Bach, início do século XVIII. As setas em vermelho estão indicando as barras de compasso do primeiro pentagrama da página da partitura. (BACH, 1974, p.24).

Nos séculos XVI e XVII foram criadas a barra de compasso, a haste entre as notas de pequeno valor e a ligadura, inovações que permitiram melhor agrupamento das notas e maior precisão rítmica na partitura.

Flöten. 1 2
Hoboen. 1 2
Engl. H.
B-Klar. 1 2
Fag. 1 2 3
Pauken.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.

Flöten. 1 2
Hoboen. 1 2
Engl. H.
B-Klar. 1 2 3
Fag. 1 2 3
Pauken.
Erste Viol.
Zweite Viol.
Violen.
Vcelle.
Bässe.

16

Più mosso subito, aber immer noch nicht so schnell wie zu Anfang.

a 2.
a 2.
nimmt Hob. 3.
in A
a 3.
a 3.

Più mosso subito.

cresc.
p poco cresc.
arco
f
pp

16

Figura 34. Grade orquestral da 5ª Sinfonia de Mahler (1902) (MAHLER, 1991, p.75).

No século XIX o vocabulário de signos referentes à dinâmica, acentos e articulações experimentou uma fase bastante criativa e de inovações, sem contar inúmeras outras novidades que se tornaram básicas da prática do século XX e tiveram como autores Beethoven (1770-1827), Schumann (1810-1856) e Liszt (1811-1886). Nesses dois séculos, a notação no mundo ocidental estabeleceu a partitura orquestral, tornou corrente o uso de indicações verbais como sinais auxiliares ao registro na pauta e, cada vez mais, especificações detalhadas do som foram utilizadas para descrever cada movimento de uma performance.

Novas questões composicionais impuseram outras demandas fazendo com que a partitura, sistema utilizado tradicionalmente, crescesse e se pensassem cada vez mais sistemas especiais de codificação capazes de expressar com detalhes as ideias dos compositores da segunda metade do século XX, por vezes complexas e pessoais. Além das inovações estéticas, tornou-se necessário ‘notar’ novas formas⁵⁰ de se tocar antigos instrumentos; novos instrumentos⁵¹ que não podiam ser notados da maneira convencional; e novas formas de pensar e fazer música, como foi a música aleatória, a música eletrônica e concreta, iniciadas por volta dos anos 50 (abaixo, exemplos de notações desse período).

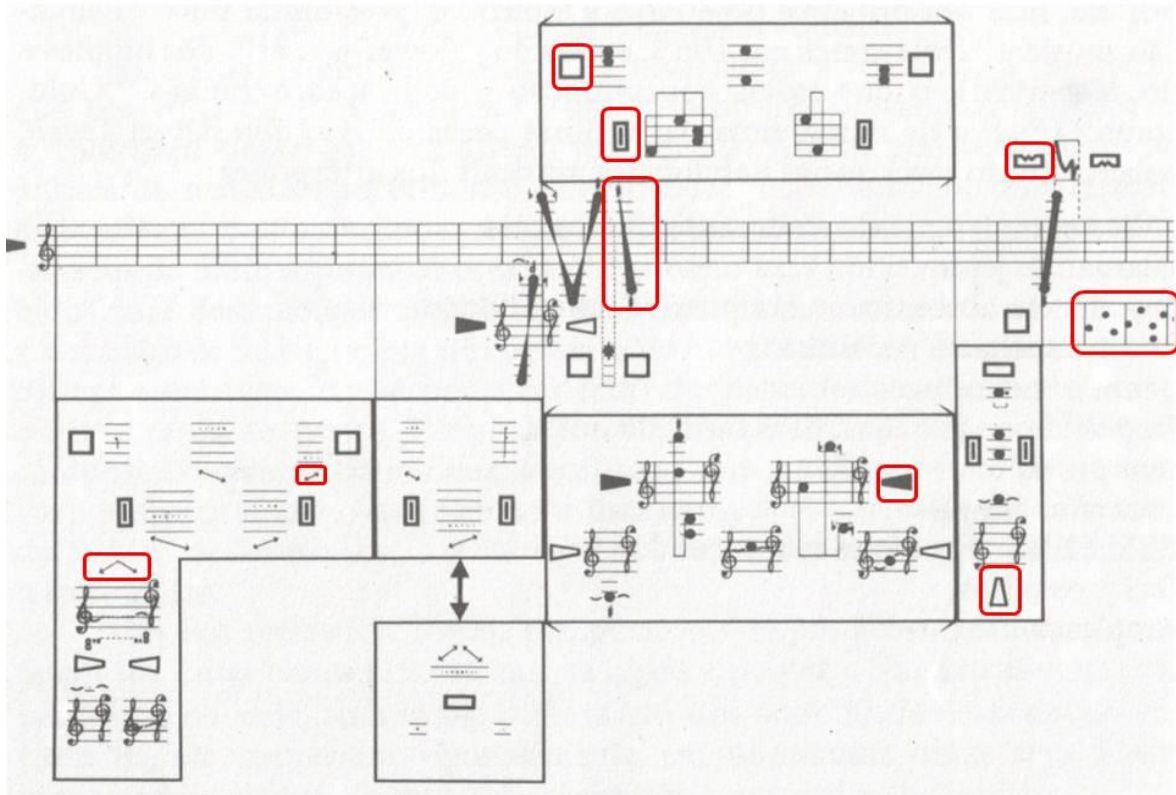


Figura 35. Partitura de Zyklus (1959), obra de Stockhausen para solo de percussão, que pode ser lida em qualquer sentido. Paralelamente à notação convencional, são usados sinais gráficos – alguns deles estão circutados em vermelho (GRIFFTHS, 1998, p.167).

⁵⁰ Por exemplo: col legno e pizzicato bartók.

⁵¹ Theremin e ondas martenot, instrumentos radioeletrônicos que produzem o som através de válvulas.

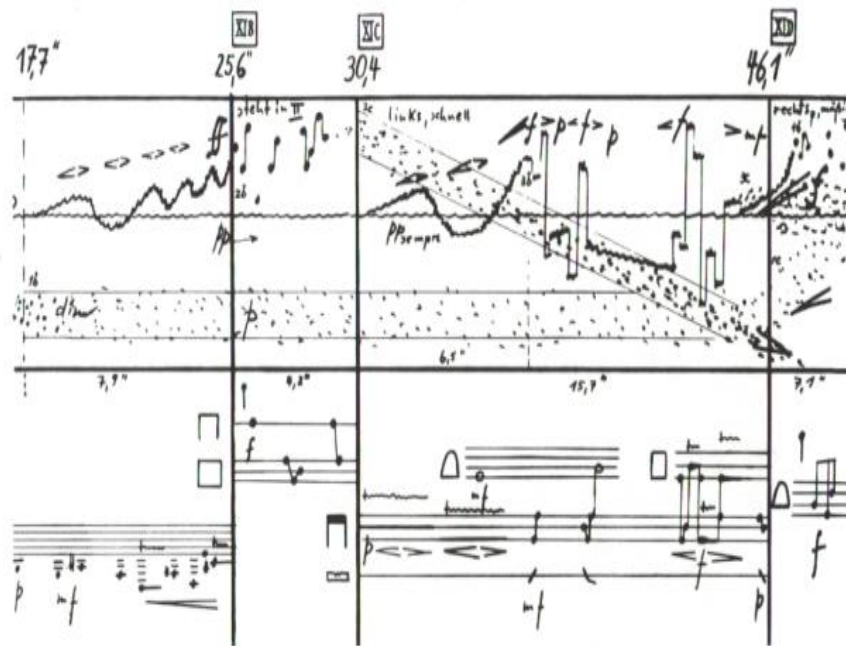


Figura 36. Trecho da partitura manuscrita de Kontakte (1959-60), obra de Stockhausen para piano, percussão e fita magnética. Observa-se a organização analógica da partitura, mensurada em minutos e segundos, no lugar dos tradicionais compassos. Além do uso de inúmeros símbolos e desenhos não encontrados em partituras convencionais, que são explicados no início da partitura em um tipo de legenda chamada “bula” (GRIFFITHS, 1998, p.151).

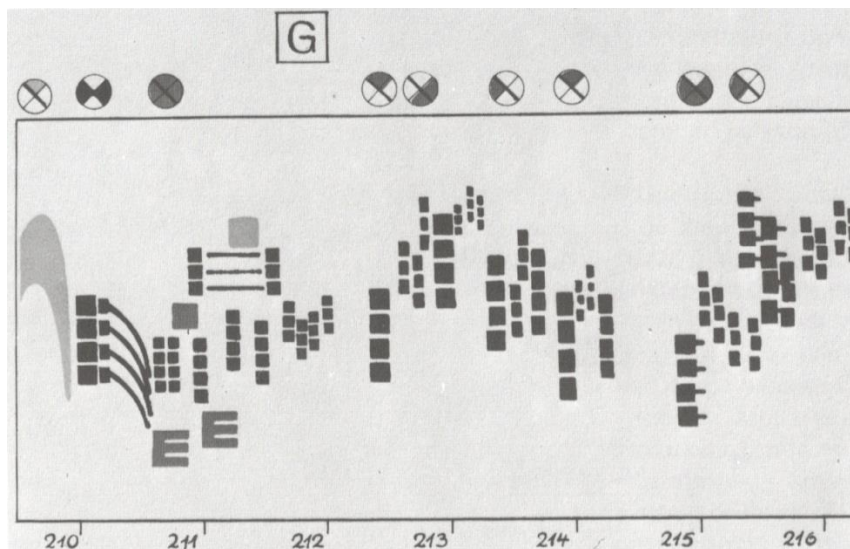


Figura 37. Estrato da “partitura auditiva” de Artikulation (1958), obra eletrônica de György Ligeti. As formas e símbolos em várias cores representam o que é ouvido. (GRIFFITHS, 1998, p.150).

A partir do momento em que compositores desenvolvem registros particulares à sua música, a notação começa a se dividir em correntes distintas. Uma dessas é a partitura tradicional que continua em uso e tem aceitação tanto no campo da música popular como da música erudita. Com esse método convive um sistema alternativo ou complementar que inclui novos símbolos, gráficos, desenhos e quaisquer outras intervenções gráficas que o compositor entenda necessárias para indicar suas ideias e criações aos que irão interpretá-las. Notações de compositores como Krzysztof Penderecki⁵² (1933-), Luciano Berio⁵³ (1925-2003) e Jorge

⁵² Krzysztof Penderecki, compositor polonês contemporâneo, classificado no período do pós-serialismo. Suas primeiras obras eram enquadradas na chamada música de vanguarda. Tempos depois, contudo, passou a escrever

Tsilicas⁵⁴ (1930-), por exemplo, contêm em seu início uma “bula” onde se especificam os significados de símbolos não presentes na notação tradicional.

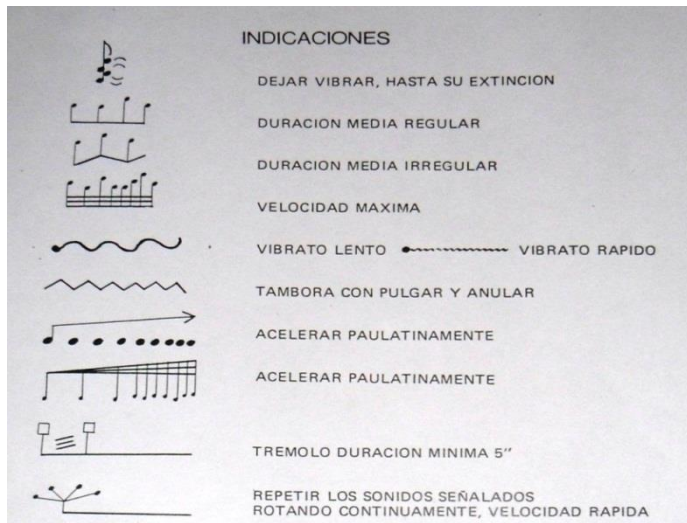


Figura 38.
Bula da partitura “Espiral” para violão, de Jorge Tsilicas (TSILICAS, 1974).

Mas se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de contar com semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico das artes cênicas como um todo, dos códigos ou dos sistemas significantes para esse universo.

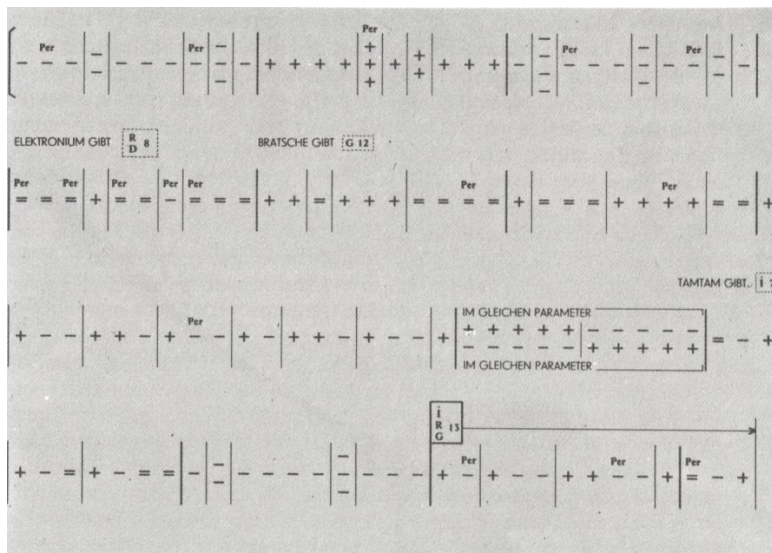


Figura 39.
Trecho da parte de piano de “Prozession”, de Stockhausen, com a notação +- (mais-menos). “Per” indica que o ritmo deve ser periódico (GRIFFITHS, 1998, p.153).

obras com uma estética mais conservadora, retornando ao sistema tonal, eventualmente utilizando alguns elementos atonais. Sua música se enquadra no período denominado classicismo pós-moderno. É um dos poucos compositores contemporâneos renomados entre o grande público.

⁵³ Luciano Bério, compositor italiano do período do vanguardismo na música, destacando-se, sobretudo, no domínio da música experimental.

⁵⁴ Jorge Tsilicas, compositor argentino.

1.4 – Escrita

O desenvolvimento dos sistemas de notação escritural, com foco na cultura ocidental

Ao lado dos conceitos sobre formas iconográficas, convém subsidiariamente avaliar os meios e recursos simbólicos utilizados pela forma escrita no Ocidente, fato que pressupõe até mesmo a leitura, ainda que rápida, de referências orientais, pois o desenvolvimento da escrita envolve temática abrangente. Nesse contexto, é preciso revisitar, embora sem descer a detalhes, desde a Arte Parietal⁵⁵ até a Antiguidade Clássica (até o ano 470 d.C.).

As formas de escrita empregam símbolos em duas categorias que se superpõem: fonogramas (símbolos fonéticos) e semogramas (que possuem um significado). Na teoria, eram muitas as formas possíveis de escrever uma palavra; na prática, contudo, há limites e observância de escritas padrão, geralmente com fonogramas e semogramas no final. Estes são lidos como grupos, sem serem decompostos em seus elementos, como quando se lê uma escrita alfabética.

1.4.1 – A Notação na Escrita

Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica

Os conceitos mais próximos da escrita derivam, regra geral, de uma raiz indo-europeia que faz referência à primeira maneira de traçar sinais sobre um suporte, sinais esses encontrados no grego, no latim e nas línguas derivadas (*graphein*, *scribere*, *écrire*, *scrivere*), nas línguas germânicas e eslavas (*script*, *schreiben*, *skribu*), nos termos “gratter” e “graver” (arranhar, raspar, gravar) (BARBIER, 2008, p.18-23).

Permanece aberta a discussão, em relação à natureza de expressões da arte parietal registradas historicamente, se seria possível identificar traços próprios de um sistema de representações gráficas organizado. Admite-se, porém, que características sejam ampliadas e multiplicadas até constituírem um sistema coerente de símbolos – sem a necessidade de transcrever especificamente todo o discurso contido em seu intermédio (como na notação musical).

⁵⁵ Referente a imagens encontradas em paredes de cavernas.

Três principais formas de escrita são objeto de estudos: os pictogramas, revelados por volta de 3300 a.C. na Mesopotâmia entre os Sumérios, representam objetos concretos por meio de desenhos; os ideogramas, sinais que traduzem uma ideia, mas não expressam qualquer tipo de som (ideogramas que representam sons são chamados de fonogramas); e a terceira, as escritas ideográficas que derivam das escritas silábicas, nas quais os ideogramas representam os sons sucessivos de cada palavra. Tais escritas destacam-se como as principais da antiguidade pré-clássica, juntamente com os ideogramas cuneiformes e a escrita hieroglífica egípcia. Os hieróglifos tomam forma a partir de 3150 a.C.

Como adendo aos conceitos sobre representações iconográficas tratados anteriormente, na escrita cuneiforme avançada os sinais das palavras podiam representar o seu valor fonético (como se em português uma cara e uma vela representassem a palavra “caravela”). Ao incorporar sinais silábicos nos signos de palavras, estas assumem uma forma eficaz de transcrever a linguagem humana. O uso de sinais para representar objetos foi uma etapa importante; a sua aplicação posterior para representar sons teve, provavelmente, a mesma importância.

De fato, a escrita não constitui um sistema que dispõe de uma lógica unívoca. Sob o impulso das necessidades, a escrita mesopotâmica e, sobretudo, a egípcia, combinam várias lógicas (ideogramas, fonogramas e determinativos⁵⁶), resultando em um sistema bastante complexo que favorece a especialização, conforme se observa no Egito antigo, onde uma categoria social particular, os escribas, responde por esse domínio. Do mesmo modo, a escrita chinesa do terceiro milênio a.C. é uma escrita ideográfica que integra caracteres fonéticos.

Os passos iniciais da invenção da escrita alfabética se fizeram notar a partir do segundo milênio a.C., no Mediterrâneo Oriental. O emprego da consoante destaca-se a partir desse momento. No século XIII a.C. os fenícios empregam um ‘sistema de escrita’⁵⁷ no qual vinte e dois signos designam, cada um, uma consoante. “A combinação das consoantes permite reconstituir, por assim dizer, o esqueleto da palavra” (BARBIER, 2008, p.29).

⁵⁶ Sinais que determinam a que grupo pertence a palavra. Por exemplo: determinativo de cidade (uma bola com um “X” dentro), de deus (um faraó sentado), de árvores (o contorno de uma árvore).

⁵⁷ O alfabeto fenício pode ser considerado o mais importante tronco na “árvore genealógica” dos alfabetos. Os alfabetos árabe, hebraico, grego, romano, todos têm um ascendente comum: o alfabeto fenício (HEITLINGER, 2010, p.30).

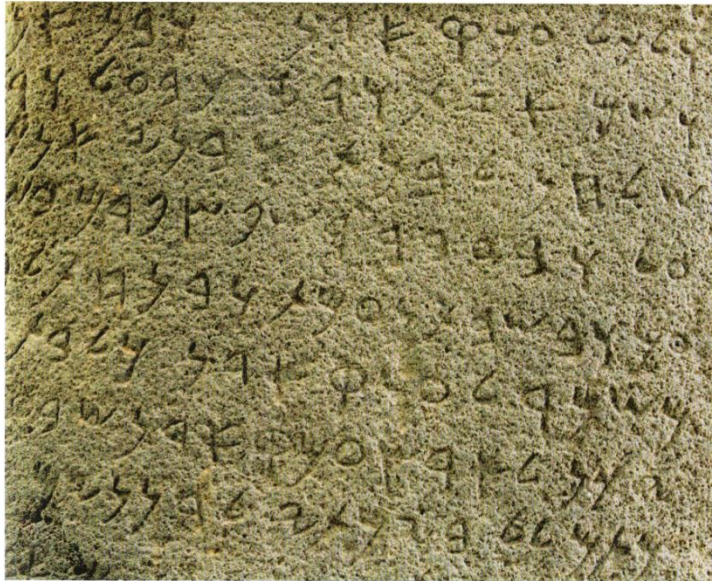


Figura 40.
Escrita Fenícia. Museu
ao ar livre de Karatepe-
Arslantas, Turquia
(HEITLINGER, 2010,
p.31).

Em síntese, por volta de 1500 a.C., no Egito, estabeleceu-se um alfabeto fonético com 23 ou 24 caracteres representando consoantes. Por volta do ano 1000 a.C, os fenícios receberam o alfabeto egípcio e adaptaram-no gradualmente até assentar aquele que viria a ser a base não somente de todos os alfabetos usados atualmente no Ocidente, mas também das línguas indo-europeias. Os Gregos o importaram dos fenícios e adicionaram-lhe as vogais⁵⁸.

Para Paulo Heitlinger⁵⁹, o alfabeto latino, base da escrita e também da tipografia ocidental, é um legado principalmente do Império Romano e colonizadores da Península Ibérica (HEITLINGER, 2006, p.17).

Dos gregos o alfabeto passou para os etruscos, cuja cultura foi o berço da cultura latina. Por sua vez, os romanos em expansão territorial, conhecidos pelo seu à-vontade em assimilar os mais diversos elementos culturais estrangeiros, adaptaram o alfabeto grego/etrusco à sua língua e à sua fonética (HEITLINGER, 2006, p.18).

Assim, o alfabeto latino em sua origem é um legado itálico do mesmo tipo do etrusco, mas a universalidade do Império Romano lhe assegurará uma posição privilegiada no Ocidente.

As consequências da invenção do alfabeto são absolutamente consideráveis. Primeiro, “Platão e Aristóteles insistem sobre o fato de que a fala está, de agora em diante, fixada e que uma crítica em relação a ela torna-se então possível”, ainda que, na civilização antiga, o problema essencial resida na matriz da comunicação oral (daí a importância da retórica, depois da maiêutica socrática, que conduzirá à dialética). À posteriori, as consequências da aparição da

⁵⁸ Um conjunto de cinco vogais – a, e [é], i, o [ó], u – completado em seguida pelas duas vogais longas “e” [ê] e “o” [ô].

⁵⁹ Paulo Heitlinger, nascido em Lisboa, pesquisador da origem da história das letras, exerceu parte de sua atividade profissional na Alemanha. Depois de se doutorar em Física Nuclear, trabalhou para a comunicação social em jornalismo e fotografia. Fez publicidade e marketing. Como designer gráfico produz cartazes, anúncios, brochuras, revistas, livros e websites.

escrita foram descritas por Jack Goody⁶⁰: “É a transcrição da fala que permite claramente separar as palavras, manipular a ordem e desenvolver assim as formas silogísticas de raciocínio”. Para Goody, a escrita alfabética conferiu ao Ocidente sua forma lógica, pois ela combina três elementos: - possibilidade de emprego universal e eficiência (uma vez que o número de signos é limitado): de onde a democracia possível, pois cada um pode bastante facilmente aprender a ler; - a abstração da lógica analítica sobre a qual a escrita se funda; - enfim, a possibilidade de uma ampla difusão dos usos da escrita e a constituição de uma verdadeira cultura escrita (GOODY, 1979 apud BARBIER, 2008, p.33).

É relevante abrir um parêntese para breve menção ao sistema de codificação denominado criptografia⁶¹: uso de símbolos de forma não convencional, podendo induzir ao erro intencionalmente (ver figura 42). A primeira utilização documentada foi em torno de 1900 a.C., no Egito, quando um escriba usou numa inscrição hieróglifos fora do padrão. Desde então a criptografia foi utilizada não só a título de simples brincadeira de desafio, mas em períodos de guerra para persuadir o adversário e fazê-lo acreditar que estava lendo uma fórmula padrão. A partir de meados do século XX, com a invenção do computador, passou a ter uso no desenvolvimento de softwares.

Na Antiguidade Clássica, ou seja, até por volta do ano 470 d.C., existiam rolos (“volumen” ou “rotulus”) fabricados a partir de tiras de papiro destinados a receber as notações escritas. Note-se que na antiguidade greco-romana o próprio autor não escrevia, ditava a um secretário. Este tomava o texto num rascunho antes de passar a limpo. Uma vez acabada a redação, iniciava-se o trabalho da cópia propriamente dita e, se fosse o caso, uma primeira difusão.

A prática era apresentar o texto em colunas sucessivas perpendiculares, do comprimento do “volumen”, sobre um só lado. Os erros de atenção, de leitura e de interpretação estão na origem de variações de redação às vezes significativas, por isso o copista dispunha de um primeiro estado do texto para, em análise comparativa, reconhecer e estabelecer a melhor versão possível (HEITLINGER, 2006, p.35-72).

Alguns termos já eram utilizados e seus significados acompanharam o avanço do tempo e das novas demandas seculares. ‘Página’, a propósito, se referia ao número de colunas (nas quais se organizava o texto) contidas no “volumen”. ‘Biblioteca’ identificava-se com o móvel onde os livros eram acomodados. Mais à frente passou a designar o local que os abrigava.

⁶⁰ Jack Goody, “La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage”, trad. Fr., Paris, 1979.

⁶¹ O termo criptografia surgiu da fusão das palavras gregas “kryptós” e “gráphein”, que significam “oculto” e “escrever”, respectivamente. Trata-se de um conjunto de conceitos e técnicas que visa codificar uma informação de forma que somente o emissor e o receptor possam acessá-la, evitando que um “intruso” consiga interpretá-la. Para isso, uma série de técnicas são utilizadas e muitas outras surgem com o passar do tempo.

A partir do século III a.C., a difusão de livros tornou-se um hábito em locais batizados de salões de leitura a partir da leitura oral executada pelo autor ou pelo depositário do texto. Logo, a difusão em butiques de livreiros (hoje corresponderiam às livrarias), juntamente com a multiplicação do ateliê de copistas e a alfabetização ajudaram a difundir a cultura escrita, principalmente em Roma (BARBIER, 2008, p.37-39).

Nota-se, curiosamente, a recorrência de uma questão amplamente difundida na área cênica: diversificadas versões ou interpretações de um mesmo texto. A maior difusão dos livros gera a intervenção de um ou mais copistas entre o autor e o público, o que introduz problemas novos quanto à identidade e ao estatuto do autor, à exatidão do escrito, até mesmo à vontade do autor de vê-lo difundido.

Além disso, secretários e escribas cometem certos erros de interpretação e de cópia, acontecendo também de procederem não só a supressões de passagens por eles consideradas menos interessantes, mas, em grande medida, a adições e correções, até difundir o texto sem o aval do autor. “A prática do erro intervém igualmente muito cedo, uma vez que se encontram textos apócrifos desde a tradição judaica⁶²” (BARBIER, 2008, p.40).

Nos séculos I a IV dois fatos notáveis chamam a atenção. O primeiro é o desenvolvimento da letra minúscula e cursiva que faculta à escrita adquirir cada vez mais formas cursivas e simplificadas, nas quais começam a aparecer as hastes acima e abaixo da linha, maior rapidez e mais facilidade expressiva pelo fato de os elementos que dão especificidade às letras estarem mais aparentes. O outro, a criação do códex ou livro dobrado e encadernado. O material de suporte para a escrita podia ser madeira ou pele de carneiro preparada.

A invenção do códex é fundamental para o futuro da civilização escrita (da ciência e das artes) porque proporciona caminhos para o progresso do trabalho intelectual sobre documentos escritos. Sem maiores dificuldades pode-se consultá-lo nos mais inusitados momentos, o que permite o abandono da leitura oralizada e privilegia o trabalho individual e em silêncio. A combinação do códex e da minúscula produz uma potente ferramenta intelectual, desconhecida até então, mas com respeitável capacidade de utilização que só será plenamente explorada no século XVI.

No entanto, devido a suas características, a leitura individualizada e silenciosa se contrapõe à atividade teatral que é essencialmente coletiva e trabalha com recursos da oralidade.

⁶² Tradição judaica: desde 3761 a.C.

1.4.2 – A Notação na Escrita

Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)

Nos séculos V a VII, quando a civilização se deixava conduzir em grande parte pela tradição oral, os monastérios impõem-se como refúgio da cultura escrita e da tradição antiga, em face do cristianismo e do forte movimento de evangelização. As principais regras monásticas preveem que uma parte do dia seja consagrada à cópia dos livros no scriptorium (ateliê dos escribas). Por toda a parte, nas novas casas religiosas, os ateliês dos copistas se organizam, montam-se bibliotecas e a propagação dos livros se faz de forma mais ampla e mais rapidamente (BARBIER, 2008, p.60-62).

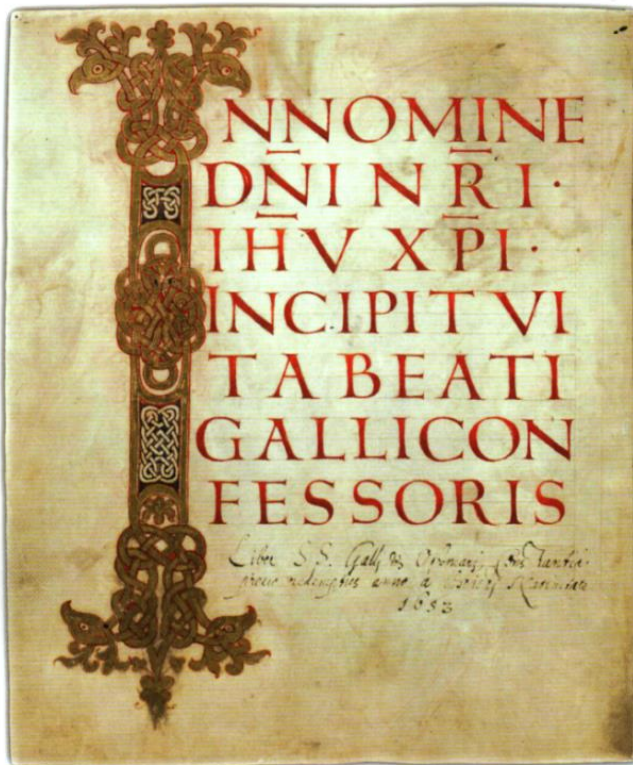


Figura 41.
Pergaminho com versais romanas elaborado entre 890 e 900 (HEITLINGER, 2010, p.64).

Os manuscritos da Antiguidade e da Alta Idade Média são compostos numa escrita que não separa letras e palavras umas das outras, não faz uso de pontuação nem de paragrafação, por isso tamanha a necessidade de uma leitura oralizada para um grupo de ouvintes. Além disso, não apresentam página, título, data, nem menção ao autor ou ao iluminador responsável pelas imagens do texto. Apenas no século IX referências sobre o texto são introduzidas e “tendem a informar práticas implícitas de leitura e de apropriação de textos” (BARBIER, 2008, p.63-69).

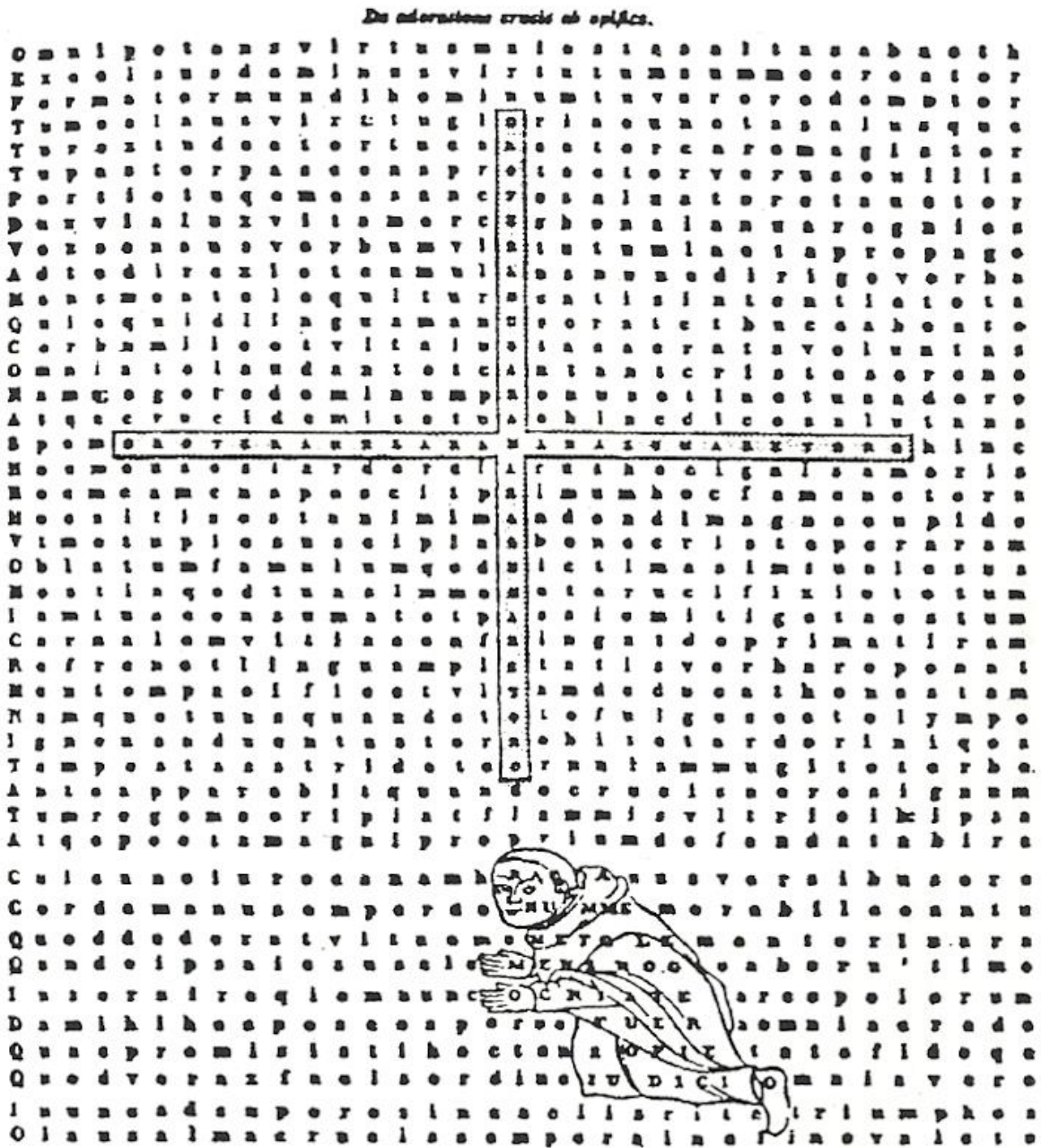


Figura 42. Título: *De adoratione crucis ab opifce*, de *Carmina Figurata*. O comentário a seguir foi extraído do artigo: “Este texto foi extraído do livro de ensaios *Languae, Texte, Énigme*. Paris, Editions du Seuil, 1975, p 25-35. O autor vale-se aqui do duplo sentido do termo ‘lettre’ (letra e carta), que desdobrará a seguir em ‘signo escrito e epístola’ (nota do tradutor)” (ZUMTHOR, 1992/93, p.69). Cabe acrescentar que letrados, no caso, são os que sabem desenhar e decifrar letras.

Segundo Paul Zumthor, o *Carmina Figurata* (figuras de linguagem em que as formas adequadas ao contexto textual são criadas pelos contornos de letras, frases ou versos de poesia) representaria o sistema de composição poética mais bem elaborado nesse período, ao qual se atribui densas camadas de “sentido”. Trata-se de estilo com origens no Helenismo

tardio, possivelmente criado por Teócrito⁶³ (cerca de 310 a.C. – 250 a.C.). Introduzido no mundo latino pela poesia de Publilius Optatianus Porfyrius, poeta da corte de Constantino⁶⁴ (272-337), foi redescoberto pelos letrados da dinastia franca carolínea, por volta dos séculos VII-IX. Dos vinte e um poemas figurados que deixou, alguns formam caligramas nos quais o comprimento e a disposição dos versos desenham a silhueta de um objeto (uma flauta, um altar); os outros, construídos geometricamente (cada verso comporta o mesmo número de letras), permitem leituras no sentido horizontal, vertical ou em cruz (ZUMTHOR, 1992/93, p.69-75). O poema “figurado” é em seu conjunto um ideograma: signo complexo, mas único, sustentando uma espessura de camadas semânticas não necessariamente hierarquizadas. Em tal contexto, as letras do alfabeto são as “figuras”, quer dizer, “constituintes que nesse nível de análise, aparecem desprovidas de sentido próprio” ou formas superficiais articuladas, definíveis como léxicas, sintáticas, retóricas e figurativas, que geram, como o produto da criatividade, um efeito visual que acusa espacialidade específica da escritura impedindo o deslizar ao longo da linearidade indiferente dos grafismos. O desenho preenche a função de título, uma moldura na qual se subscreve o discurso (ZUMTHOR, 1992/93, p.69-75).

Assim, o *Carmina Figurata* manifesta a unidade conceitual e simbólica da página. Os versos, iguais em número de letras, são compostos de modo a conter, em lugares determinados, letras tais que formem uma frase revelando o sentido oculto do poema. Foi esse também o modelo apurado pelos poetas da corte imperial do século IX. É possível estabelecer um paralelo entre esse modelo e a poesia concreta, movimento iniciado na Europa no século XX, década de 30, e no Brasil nos anos 50, de caráter experimental, basicamente visual, que procura estruturar o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte, sendo ele a página de um livro ou não, buscando a superação do verso como unidade rítmica-formal.

Ainda no contexto da Antiguidade e da Alta Idade Média, em ateliês importantes empregou-se o estilo denominado *iluminura*, no qual predomina o conjunto de elementos decorativos e representações imagéticas feitas em manuscritos medievais, em princípio produzidos nos conventos e abadias. Faz parte de um momento caracterizado pela especialização, pois constitui-se em elemento essencial de numerosos manuscritos. A imagem preenche duas funções: decoração e informação – esta última como apelo às construções simbólicas. Três modelos diferentes merecem citação: a ilustração, a letra enfeitada ou a inicial enfeitada, e as bordas tingidas.

⁶³ Teócrito, poeta grego de maior destaque no período helenístico.

⁶⁴ Constantino I, também conhecido como Constantino Magno ou Constantino, o Grande, foi um imperador romano, proclamado Augusto pelas suas tropas em 25 de julho de 306 e governou uma porção crescente do Império Romano até a sua morte.



Figura 43.
Exemplo de iluminura medieval.
Autor desconhecido
(HEITLINGER, 2010, p. 674).

Os séculos IX a XI foram marcados, primeiramente, pelo abandono da maiúscula, depois pela adoção do papel que os bizantinos conhecem por intermediação árabe. O sucesso do novo suporte se manifesta pelo grande número de manuscritos gregos produzidos sobre papel, sobretudo a partir do século XIV, ainda que o pergaminho continue a ser empregado para os exemplares mais prestigiosos.

No século XI, e notadamente no XII, o sistema de pontuação tende a se desenvolver e a se generalizar. A textualização melhora apenas depois do século XIII. Os escribas produzem novas técnicas que asseguram o enquadramento do texto através de seus dispositivos formais e facilitam a leitura e compreensão. As palavras são, então, isoladas umas das outras, o uso de maiúsculas é relativamente normalizado e, sobretudo, a análise lógica torna-se praticamente indispensável, até mesmo pelas facilidades advindas da criação de sinais de pontuação diversos e da inclusão dos parágrafos e da paginação.

Na direção oposta aos postulados dos modelos ou estilos até então correntes, já no final do século XX o escritor José Saramago⁶⁵ (1922-2010) eliminou de vários de seus textos a pontuação, com o objetivo de aproximar a leitura da oralidade. O autor inovou na maneira

⁶⁵ José Saramago (prêmio Nobel de Literatura em 1998) foi escritor, argumentista, teatrólogo, ensaísta, jornalista, dramaturgo, contista e poeta português.

como utiliza o ponto final e a vírgula, utilizando-os com sinais de pausa, marcando a frase com um ritmo mais aproximado ao da fala. Dois exemplos são “O Evangelho segundo Jesus Cristo”, romance publicado em 1991, e “Ensaio sobre a cegueira” de 1995.



Figura 44.
São Gregório Magno no seu scriptorium, aqui representado numa capa de livro em marfim, do século X, com uma pomba, o seu símbolo, pousada no ombro direito (MATTHEW, 2008, p.45).

Em síntese, durante todo o período que se estende do século V ao XI, o livro e, de modo geral, o escrito estiveram limitados praticamente ao mundo dos bispos. Fortalecida como poder temporal, a Igreja acaba por sobrepor-se politicamente ao Império Romano assegurando a transmissão da cultura greco-latina, razão porque nessa fase “todas as grandes bibliotecas estão instaladas nos monastérios e em algumas escolas catedrais” (BARBIER, 2008, p.78). A partir do século XI, em face de transformações no mundo das ciências e das artes, é possível afirmar que o livro cada vez mais se afasta do mundo religioso. A ascendência e a importância da religião católica na Idade Média influenciavam de tal sorte a linguagem e a informação, a ponto de cercear o livre pensamento e as manifestações culturais. Ou seja, a escrita nesse período expandiu-se significativamente mas, assim como ocorreu em relação às formas iconográficas, a ela se impuseram limitações para que, em certa medida, servissem de instrumento de poder e de controle sobre as massas.

Mas três fenômenos são peças fundamentais no conjunto dessas transformações. A partir do século XI e principalmente no XII, criam-se as primeiras universidades em cujos objetivos, incluía-se assegurar o fornecimento de livros à categoria estudantil. O segundo é a chegada de juristas e administradores a instâncias do poder e a nova ordem da burguesia urbana em torno dos príncipes, o que demanda obras técnicas, a necessidade de alfabetização e, daí, a criação de estruturas escolares. O terceiro prende-se ao surgimento da livraria comercial e a estruturação de bibliotecas de trabalho e recreação, desde os séculos XII e XIII.

A escrita através dos livros atinge um público mais vasto, mas ainda minoritário em relação ao conjunto da sociedade.

Um dos indicadores mais significativos da modernidade, que se afirma de modo cada vez mais claro – a começar no século XII – no mundo da escrita é a tendência à individualização. O novo leitor, silencioso, mergulhado no texto e como que fechado em si mesmo, limita-se ao objeto de sua leitura e de sua reflexão. Nada há de surpreendente se essa nova solidão se faz acompanhar do aumento de uma sensibilidade religiosa diferente, mais atenta ao texto, mais voltada também para a experiência interior e, frequentemente, para práticas de devoção individual. É sabido também que essas transformações são mais visíveis nas regiões mais engajadas no processo de modernização referente aos planos demográfico (urbanização), econômico e social (BARBIER, 2008, p.105).

Nos séculos XIII e XIV a atividade da escrita se desenvolve rapidamente: há a produção de romances e narrativas históricas a pedido de príncipes, as bibliotecas tornam-se mais numerosas, os ateliês de copistas se multiplicam. A virada desses séculos foi marcada também pelo desenvolvimento de poderosas correntes místicas em estreita ligação com a escrita, gerando, entre outras coisas, a necessidade da solidão tendo a leitura como um meio para a meditação (BARBIER, 2008, p.108).

1.4.3 – A Notação na Escrita

A Partir Do Século XV

Pode-se considerar a ‘invenção da imprensa’ como um dos principais ou o mais importante acontecimento de meados do século XV. A Johannes Gutenberg⁶⁶, tido como o principal responsável pela invenção da tipografia em caracteres móveis, credita-se a fabricação do primeiro grande livro europeu impresso, a “Bíblia de 42 linhas”, conhecida como a “Bíblia de Gutenberg”. Consta que teria iniciado o processo de impressão por volta do ano 1450 e terminado em 1454 ou 1455. Note-se que o elemento essencial da invenção de Gutenberg relaciona-se não com a prensa de imprimir, mas com a máquina de fundir e com a

⁶⁶ Johannes Gutenberg nasceu em Maiença, Vale do Reno médio, na Europa Ocidental, entre 1394 e 1400. “Se Gutenberg e seus associados decidiram lançar inicialmente a “Bíblia de 42 linhas”, isso ocorreu não somente para demonstrar a capacidade da nova técnica de reproduzir textos tão importantes em condições materiais comparáveis às do manuscrito, mas também porque estavam certos de seu sucesso sob o plano material” (BARBIER, 2008, p.147).

técnica metalúrgica de multiplicação dos caracteres tipográficos – os tipos. A inovação principal reside na possibilidade de fabricar uma série de caracteres normalizados.



Figura 45.
Página de um
exemplar da “Bíblia
de 42 linhas”
(HEITLINGER, 2010,
p.413).

Se a materialização das letras em metal limitou drasticamente os caprichos da estética da letra manuscrita, por outro lado anulou as variações e erros dos copistas. Em vez de manuscritos e de caligrafia, opera-se o fenômeno da tipografia. A partir desse ponto, serão os mestres tipógrafos que orientam a evolução das letras. Com o advento da fundição de tipos, fala-se agora de letras fundidas ou de “fontes”.

A trajetória das formas de escrita em meios diversos se insere, em regra geral, na evolução do conjunto da arte ocidental na qual se sucedem globalmente, do século XIII ao XVIII, o Gótico, a Renascença, o Barroco e, por fim, o Rococó e o Neoclássico. Assim, paralelamente aos estudos sobre as proporções ideais do corpo humano, publicam-se vários tratados sobre a estética e a proporção das letras versais romanas (HEITLINGER, 2010, p.448). Comum à maior parte dos tratados dos séculos XV e XVI é a inserção de letras no quadrado.

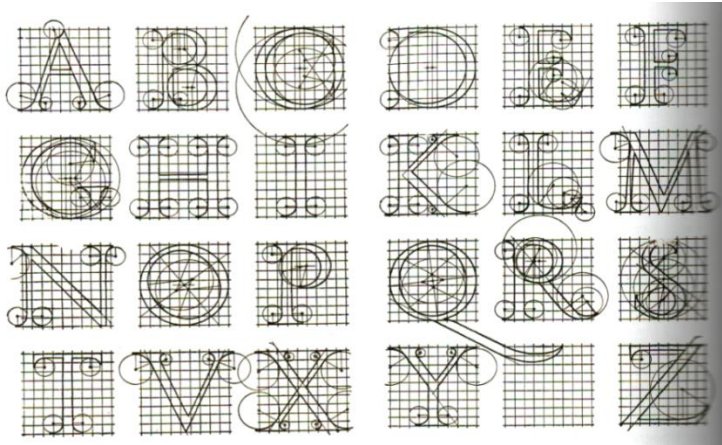


Figura 46.
A quadratura da letra versal romana (HEITLINGER, 2010, p.448).

Desde o século XV, a rapidez de difusão é considerada espantosa. Sabe-se pouco a respeito dos procedimentos de difusão dos primeiros livros impressos⁶⁷. Os impressores distribuem suas próprias impressões e é bastante provável que as feiras tenham exercido a importante função da distribuição. Ao final do século XV mais de duzentas e cinquenta cidades na Europa possuem uma gráfica.

É preciso ressaltar o principal fato: é a organização do mercado e da difusão que condiciona a evolução das técnicas e das práticas de produção. Os livreiros a varejo somente se propagarão no início do século XVI, sendo que a primeira imagem conhecida de uma loja de livros impressos é datada de 1533, de Veneza (BARBIER, 2008, p.133).

Sendo assim, no plano das práticas culturais a tipografia em caracteres móveis coroa uma longa evolução, engajada por uma mudança interior nos modos de leitura e manifesta no aumento constante das demandas em relação às estruturas de produção dos livros manuscritos. A crescente complexidade da paginação, a separação das palavras, a pontuação, são elementos que designam “a reorganização do espaço gráfico”. A leitura se torna cada vez mais silenciosa (e não mais oralizada, ainda que seja feita em voz baixa), feita consigo e para si mesmo. Com o contínuo crescimento dos leitores potenciais – ainda em meio a uma minoria estreita de profissionais ou de semiprofissionais –, o leque das diferentes práticas remete a uma forma de pertencimento social e cultural. Exemplos de leituras oralizadas, vistos como “arcaicos”, serão encontrados até à época contemporânea – em particular “no mundo rural” (HEITLINGER, 2006, p.43-70).

“A invenção de Gutemberg reforça uma evolução antiga, não lança suas bases. Perturba ainda menos os hábitos e as práticas da leitura e do trabalho intelectual pelo fato de os primeiros livros impressos copiarem a sua forma material da forma dos manuscritos”

⁶⁷ Os primeiros impressos não tinham página de título, seu “registro” figurava mais frequentemente na apresentação e principalmente no posfácio (BARBIER, 2008, p.291).

(BARBIER, 2008, p.157). Porém as mudanças também residem na possibilidade de mais facilmente se fornecerem livros a um custo mais baixo. Em consequência, podem-se constituir bibliotecas mais ou menos importantes uma vez que, por fim, a própria evolução do impresso (sobretudo a tendência à diminuição dos formatos) e a sua popularização transformam profundamente as condições de leitura. Já é possível ler em todo lugar (fora de casa, em uma viagem, em um cômodo qualquer) um livro que se tem no bolso.

O escrito e o impresso estão, por fim, largamente presentes nas cidades, ainda que os testemunhos de sua utilização só nos tenham chegado excepcionalmente. O primeiro cartaz impresso, ainda conservado na França, traz um texto em forma de convocação, datado de 1482, solicitando doações para a restauração da catedral de Reims, incendiada no ano anterior.

O século XVI assiste aos primeiros mapas impressos e à utilização de cartazes como meio de protesto e, em contrapartida, uma sucessão de atos de represália, condenações e execuções.

A ruptura definitiva com as lógicas do manuscrito ocorre, sobretudo, a partir do ano 1520. O livro impresso permitiu que o humanismo se “europeizasse”, em vez de se desenvolver somente no meio de micro sociedades mais ou menos isoladas (BARBIER, 2008, p.156-158). As ‘notícias à mão’, ou seja, a função de informação rápida e atual cresce. Os anos 1550 a 1700 assistem a uma inovação tamanha e de tal ordem no campo do impresso que, em certa medida, se atribui a ocorrência de períodos mais prolongados sob o efeito dos movimentos de agitação social e de guerras ao aumento do poder da propaganda impressa. Enfim, a correspondência e o periódico⁶⁸ são o suporte privilegiado sobre o qual se constrói e se desenvolve a nova sociabilidade erudita. “As funções de informação, polêmica e sociabilidade são instrumentalizadas nas novas publicações” (BARBIER, 2008, p.244).

A partir de 1670 a cartografia será um dos pontos fortes da edição científica na França. O modelo francês de matematização e de representação do espaço nacional será amplamente copiado no exterior. O século XVIII acompanha não só o aumento da politização da mídia mas, com esta, a onda crescente de peças, folhetos, folhas avulsas e periódicos. A função de informação impõe-se. A transição da informação para o campo da propaganda política se dá em curto espaço de tempo, e a consciência política e social avança por todos os setores da produção editorial, inclusive as peças de teatro.

⁶⁸ O primeiro periódico do mundo, o alemão “Relation aller Fürnemmen und Gedenckwürdigen Historien”, foi publicado por Johann Carolus (1575-1634) em 1609. No Brasil, a título de comparação, o primeiro jornal “Gazeta do Rio de Janeiro” foi publicado em 10 de setembro de 1808, editado pela Imprensa Régia (CHAUNU, 2012, p.69).

A função da informação também evolui a cada período por força dos estilos tipográficos, o que significa dizer que a forma material e a escolha de um caractere tipográfico não são feitas de modo independente e nem gratuito. Desde o século XIV, a bastarda⁶⁹, por exemplo, é reservada aos manuscritos em língua vulgar destinados a uma clientela mais refinada, enquanto o romano redondo⁷⁰, no século XV, remete ao modelo da modernidade humanista. A partir dos anos 1500, essas escolhas possuem uma dimensão política cada vez mais forte.

Os séculos XV a XVII testemunham o impulso que impressores os mais diversos deram à chamada revolução impressa na Europa, sem contar tratadistas que propuseram formas didáticas para a prática caligráfica, pelo emprego de textos, imagens e a organização de um catálogo completo de letras antigas e modernas de todas as nações. Merece destaque no final do século XVII, período do absolutismo de Luís XIV, a publicação da primeira edição do “Dicionário da Academia Francesa”, de Claude Perrault (1613-1688), até mesmo porque nesse momento a escrita ainda não conseguia cruzar a fronteira das camadas abastadas e eruditas.

Observado como questão mais ampla, o livro religioso permanece sendo o clássico para a maioria das pessoas, como mostram os inventários de bibliotecas; percebe-se todavia que as lógicas de fabricação, difusão e apropriação do impresso “popular” são adaptadas às próprias características de seu público potencial. “A difusão do impresso cresce mais depressa do que se esperava”. Ainda que, na maioria das vezes, se trate de alguns “livretos”, observam-se, no entanto, cerca de sessenta bibliotecas contendo mais de cinquenta títulos e mais ou menos outras vinte, com mais de cem (BARBIER, 2008, p.315).

No Iluminismo do século XVIII, o estilo do livro e da ilustração caracteriza-se pela atenção cada vez maior à forma material. No que concerne à imagem, a função de representação simbólica tende a se fazer menos recorrente em proveito da informação. Em relação ao vocabulário estilístico, os elementos decorativos ocupam lugar cada vez maior, com vinhetas ornamentais gravadas em madeira à base de elementos primeiro do “rococó” e depois mais e mais arcaizantes.

Na década de 1730 há um investimento em bibliografias, principalmente de pintores e artistas renomados como Molière. Os livros têm aparência rebuscada com retratos,

⁶⁹ Bastardas: variantes regionais da Gótica que são letras violentamente condensadas, com formas quebradas (fracturadas) ou geométricas, hastes e descendentes reduzidas, proporcionando mais letras por linha e mais linhas por página.

⁷⁰ Romano Redondo: caracterizam-se por uma altura da minúscula pequena, dado que as maiúsculas são generosamente altas. Esta qualidade garante a estes tipos uma excelente legibilidade.

ilustrações, faixas e vinhetas ornamentais e letras enfeitadas. A edição das “Fabulas” do escritor La Fontaine (1621-1695), publicada em Paris em 1756, é característica dessa produção suntuosa.

O processo evolutivo do conjunto das sociedades ocidentais, no curso do meio século que permeia os anos 1770 a 1820, faz-se acompanhar de modificações importantes quanto ao estilo da tipografia, da ilustração, da decoração e da composição, com destaque para as produções de peças, diários, periódicos e jornais. A Inglaterra é a primeira nação a conviver com a moda do neoclássico e com o primado da tipografia pura, liberada de elementos essencialmente decorativos.

O século XIX e os anos que se estendem ao começo da 1ª Guerra Mundial em 1914 anunciam-se como o “triunfo do livro”. A produção dos impressos aumenta de forma considerável e passa por reorientação mercadológica, por assim dizer, já que os meios de difusão e de leitura por sua vez crescem radicalmente. O trabalho dos livreiros e dos editores permite a formação de mercados nacionais que se definem, em princípio, também como mercados de massa. “O impresso torna-se um objeto banal, ainda que continue fundamentalmente ambíguo”. Por um lado, sua difusão não se limita mais apenas à minoria alfabetizada e mais ou menos abastada, mas chega a ampla gama de indivíduos. Por outro lado, muito embora banal, não deixa de funcionar também como um sutil indicador social: a prática usual da leitura, sua qualidade, a posse de livros, o gosto por algum estilo ou por certa elegância em relação ao livro são igualmente fatores constitutivos de distinção (BARBIER, 2008, p.381-433).

Os séculos XX e XXI são, emblematicamente, o tempo da concorrência e de desenvolvimento de sistemas de comunicação e de informação cada vez mais complexos e integrados. Três grandes ondas de inovações se sucedem. Uma, de novas mídias originárias do século XIX com a fotografia em 1830, o telégrafo em 1837, o fonógrafo em 1877, o telefone em 1880, o rádio em 1895 e o cinematógrafo em 1895. Em seguida, já no século XX, a televisão inventada em 1923, o gravador em 35 e a fotocopiadora em 38. Por último, o computador (hardware) em 1951, e a partir daí chips, disquetes, cds-rom, dvds, pen-drives, a ligação on-line, a digitalização e a generalização do uso da informática em todos os meios da vida em sociedade.

Para a notação da letra, o século XX tecnicamente é voltado ou à criatividade de design das fontes notadoras, ou à exploração de espaços e formas não convencionais, ou ainda pauta-se pelos cuidados com a língua, no que se refere a normas gramaticais e ortográficas em

cada país, com as diferenças linguísticas e culturais específicas da língua representativa. A notação passa a ter caráter visivelmente sedimentado e ruma a outras possibilidades da letra enquanto função, como por exemplo a de significante em obras artísticas. Ou seja, por outra vista, o que se imaginava como “sedimentada e imutável” atrai o olhar de inúmeras manifestações artísticas que, ao sentir na escrita convencional um empecilho à sua expressão, fomentam novas proposições. Do dadaísmo à poesia concreta, os vários ‘ismos’ propõem novas formas de utilização das estruturas antigas ou, mesmo, a introdução de novos elementos constitutivos, a fim de aumentar a gama de significantes e significados possíveis na forma escrita, assim como criação de novas possibilidades de ligação com os interlocutores. E novamente, como visto no item Iconografia, a ruptura com o pensamento racional.

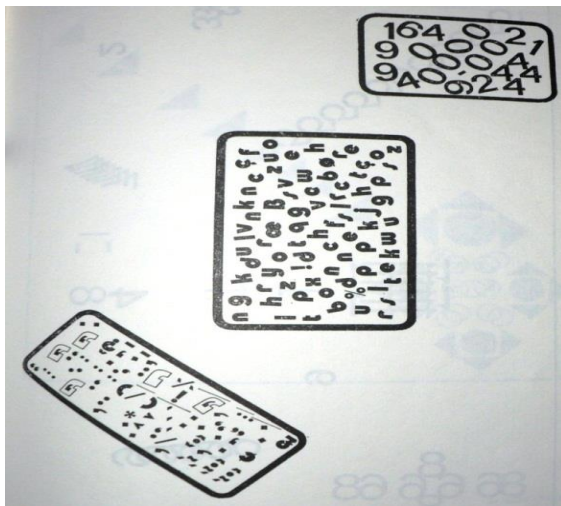


Figura 47. Poesia concreta “Cada louco com sua mania” (BRANCO, 1977, p.39).



Figura 48. O alfabeto de caixa baixa “sturm blond” de Herbert Bayer tem por base apenas duas formas geométricas elementares: o círculo e a linha. As letras g e k foram consideradas ainda imperfeitas, resultados preliminares. Uma versão definitiva nunca foi editada, este desenho nunca passou da fase de um protótipo (HEITLINGER, 2006, p. 198).

Na Bauhaus⁷¹, os protagonistas da “universal typographie” pensavam criar um sistema de grifos “nus” – “nus como uma máquina, livre de embelezamentos, livre de qualquer ideologia da cultura”. No protótipo para uma letra “universal”, apresentado por Hebert Bayer em 1925 com o nome “sturm blond”, aconteceu uma redução drástica, pois optou ele por ignorar completamente as maiúsculas (HEITLINGER, 2006, p. 198). Esse seu alfabeto era composto apenas por letras minúsculas e reduzido à fórmula gráfica mais simples possível. Para justificar a redução e limitação à caixa baixa, Bayer argumentou que a palavra falada não fazia qualquer distinção entre maiúsculas e minúsculas. Desse modo, as versais seriam

⁷¹ Escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma importante expressão do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo a primeira escola de design do mundo.

desnecessárias na tipografia; ademais, também se facilitava a aprendizagem da leitura às crianças na escola primária. E, ainda por cima, o tipógrafo economizava espaço de armazenagem para os tipos.

Observa-se que, com a estruturação da escrita no correr dos séculos, a partir de determinado momento da história a discussão sobre a estética tipográfica e artística transformou-se no veio que domina as controvérsias sobre a letra, exceção feita à disciplina gramatical nas línguas de cada lugar, de cada nação. No Brasil, há poucos anos implantou-se uma reformulação ortográfica que, no entanto, não muda o alfabeto nem o entendimento da língua (em termos burocráticos), mas apenas redefine padrões, entre outros motivos pelo desuso natural.

Outra manifestação da arte escritural ou da notação escrita é a taquigrafia: método simbólico ou abreviado da escrita com o objetivo de melhorar a velocidade ou a brevidade do registro escrito. No geral, trata-se de modelo executado a mão mediante o uso de sinais gráficos denominados taquigráficos e do traçado ou direção onde os sinais iniciam e terminam. Seu desenvolvimento remonta a meados do século XVI e em seu ofício cada língua emprega métodos específicos. O traçado e os sinais taquigráficos são particulares para cada palavra, frase ou expressão mais utilizada; muitas vezes fogem às regras da alfabetização, com o objetivo de tornar a escrita mais rápida. Esta é totalmente fonética e o taquígrafo registra, portanto, tudo o que ouve, sem se preocupar com a ortografia, pontuação e acentuação.

A discussão sobre a relação mais próxima entre a palavra escrita e a falada é recorrente em diversos espaços e momentos. Enfim, a contraposição entre retórica, oralidade, normatização e práticas coexistem e interferem no pensamento de diversas disciplinas, incluídas a arte cênica e sua conjugação de linguagens e expressões, conforme se depreende:

A oralidade e a escrita acabam por darem espaço, desde então, a dois conceitos muito discutidos no final do século XX com a denominação “globalização”. A oposição conceitual entre comunidade e coletividade. A comunidade designa um grupo humano de dimensões suficientemente reduzidas para que todos possam, em princípio, conhecer-se diretamente – um modelo possível seria “a cidade antiga”. Ao contrário, coletividade designa um grupo excessivamente grande para que esse conhecimento seja possível. Em consequência, a via oral, que ainda é adaptada à comunidade (de onde o lugar da retórica, mas também do teatro, no mundo greco-latino), nem pode mais construir o meio de comunicação principal sobre o qual se apoiará a coletividade: essa deverá oscilar globalmente em direção à escrita, de acordo com modalidades, cronologias e práticas que são, bem evidentemente, muito diferentes de um espaço geo-histórico a outro (BARBIER, 2008, p.117).

CAPÍTULO 2:

A NOTAÇÃO NAS PERFORMANCES TEATRAIS

2.1 – Performances Teatrais

O desenvolvimento dos sistemas de notação nas performances teatrais com o elemento do texto dramático, com foco na cultura ocidental

Existem inúmeras variáveis que acompanham o tema da notação para o teatro. E não se trata apenas das relações entre o texto escrito e a obra encenada, a poesia oral e a escrita, a palavra proferida, a performance e seu campo visual e auditivo. Ocorrem também variáveis comuns às ciências biológicas, às ciências humanas e às artes que devem ser observadas como fundamentais para uma análise que pretenda cobrir uma parte das nuances do tema, avaliando a predominância do sentido da visão sobre o sentido da audição, a questão da voz e, além disso, a questão simbólica da escrita, a própria concepção de notação e partitura. Enfim, inserir a discussão da notação teatral nas sociedades ocidentais pressupõe conduzir uma quantidade mínima de questões importantes relacionadas ao tema.

A enunciação é a realização vocal da língua, a linguagem transformada em discurso gerando relação com o mundo. Na escrita, o autor enuncia e faz indivíduos – e mais à frente atores – enunciarem. “A situação da fala é atualizada na encenação” (PAVIS, 1999, p.361).

Interpretar um texto (em todo o sentido do termo) obriga a tomar partido quanto à situação de enunciação. Certos textos (naturalistas, principalmente) contêm mais indicações precisas sobre as situações e as personagens. A enunciação limita-se então, muitas vezes, a fundir texto e situação numa mesma mensagem. Quando, ao contrário, o texto ou as indicações cênicas* dizem poucas coisas sobre a situação, a margem de manobra do encenador/ enunciador [ou ator/enunciador] é muito ampla e a escolha de uma situação de enunciação produz frequentemente um leitura e uma iluminação novas [...] Não se trata de determinar quem fala e a quem se dirige, mas de apreender como a enunciação, enquanto enunciação cênica global, se abre e se apresenta ao público, como ela é a visualização (e a “audialização”), pelo espaço e pelo tempo, das condições de enunciação para que a encenação seja recebida pelo público. A enunciação é igualmente classificada pela atitude dos locutores, em face de seus enunciados. Estas atitudes (no sentido brechtiano de Haltung, isto é, de maneira de se manter e de se comportar e também de postura diante de uma questão) não se limitam à enunciação gestual dos atores; a cenografia, a dicção, o jogo das luzes também dizem bem da relação do dizer e do enunciado. Os diversos enunciadores cênicos dão uma imagem concreta da situação de enunciação propondo uma hierarquia ou, pelo menos, uma interdependência das fontes de enunciação (PAVIS, 1999, p.361-362).

A partir do momento que a encenação se liberta da codificação literária, cria-se uma distância de significação entre os dois componentes, e um desequilíbrio entre o visual e o textual. Este desequilíbrio gera um novo olhar sobre o texto e uma nova maneira de mostrar a realidade nele indicada.

O sistema cênico ou “sistema significante”, como cita Pavis, conjuga signos pertencentes a um mesmo material (iluminação, gestualidade, cenografia etc.) que formam um sistema semiológico de oposições, redundâncias, complementaridades etc. Essa noção convida a imaginar o espetáculo como um objeto pelo qual vetores atravessam em várias dimensões e sentidos (PAVIS, 1999, p.361).

Um texto dramático trata o universo teatral tal como é ali inserido pelo autor e recebido pelo leitor. O gênero literário drama é concebido como estrutura que se baseia em alguns princípios dramatúrgicos: “separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação das personagens” (PAVIS, 1999, p.131). Um texto dramático possui características que facilitam sua passagem ou sua confrontação a um arranjo ou a uma escritura cênica: principalmente a distribuição do texto em papéis, seus buracos e ambiguidades, indicações temporais. Uma escrita cênica é chamada aqui de uma notação específica, leva em conta todas as possibilidades de expressão da cena – ator, espaço, tempo. Ou seja, nem todas elas estão tradicional e invariavelmente contidas no texto dramático.

A notação pode ser um modo de usar o aparelho cênico para evidenciar as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. Esta ‘escrita’ pode ter um sentido atual de estilo ou maneira pessoal de exprimir-se, como visto em variáveis contemporâneas de notação musical, mas não é comparável com a escritura do texto: ela designa a prática da encenação que dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicas para transmitir sentido ao espectador.

A notação para teatro seria um análogo, em outros moldes, à encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive no que tange à parte escrita, e organiza suas interações de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido real. Assim, o trabalho dramatúrgico lidaria com o texto dramático através dos recursos ou alternativas da notação teatral, ou por meio do ofício de notadores.

Até o início deste século, as principais fontes de registros que se aproximam da notação teatral, usadas até então são cadernos de encenação, textos cênicos, sistemas significantes que formam uma encenação, ou qualquer outra metalinguagem que faz o relato da encenação.

Abre-se uma perspectiva quando mudanças em aspectos estilísticos e tecnológicos estimulam o avanço da literatura teatral a par do desenvolvimento sócio-cultural, com reflexos na escrita e nas diferentes expressões da arte. Mas o sistema cênico de registro permanecerá

atrelado à forma literária e apenas no século XX aprofunda-se a discussão do tema, incluindo-se aí a presença de outras disciplinas, como a semiótica e a semiologia.

2.1.1 – A Notação nas Performances Teatrais

Da Arte Parietal à Antiguidade Clássica

Durante séculos, as fontes das quais emergem o registro cênico estiveram limitadas a poucos documentos como o Antigo Testamento, ou narrativas de escritores da Antiguidade. Já com os avanços tecnológicos, a presença crescente das universidades e o incentivo à pesquisa, arqueólogos e historiadores registraram a descoberta de pinturas em cavernas e ruínas de palácios, de mosaicos encrustados em edifícios, enfim, de documentos que proporcionaram indicações sobre os espetáculos cênicos de antigamente.

Sabemos do ritual mágico-mítico do “casamento sagrado” dos mesopotâmicos e temos fragmentos descobertos das disputas divinas dos sumérios; agora somos capazes de reconstruir a origem do diálogo na dança egípcia de Hator e a organização da paixão de Osiris em Abidos. Sabemos que o mimo e a farsa, também, tinham seu lugar reservado. Havia o anão do faraó, que lançava seus trocadilhos diante do trono e também representava o deus/gnomo Bes nas cerimônias religiosas. Havia os atores mascarados que divertiam as cortes principescas do Oriente Próximo antigo, parodiando os generais inimigos e, mais tarde, na época do crepúsculo dos deuses, zombavam até mesmo dos seres sobrenaturais (BERTHOLD, 2001, P.7-8).

As artes plásticas, ao lado de textos que sobreviveram, fornecem evidências sobre a origem do teatro. As máscaras ornamentadas que emergiram das descobertas arqueológicas provocam interpretações e especulações a respeito de conexões teatrais, mas ainda permanecem como suposições do panorama dessa arte na Antiguidade.

O xamã que é portador do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. Converter essa conjuração em “teatro” pressupõe duas coisas: a elevação do artista acima das leis que governam a vida cotidiana, sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre (BERTHOLD, 2001, p.1).

A história do teatro europeu tem seu início na Grécia. Segundo Margot Berthold⁷² em História Mundial do Teatro, “A Ática é o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia depois de um período de 2500 anos” (BERTHOLD, 2001, p.103). Suas origens encontram-se nos rituais de sacrifício, dança e culto relacionados com os deuses louvados.

Muitos registros chamam atenção nesse período: os concursos dramáticos, os registros escriturais das peças e de como se davam os espetáculos, a presença do coro, do coreuta, do

⁷² Margot Berthold, autora alemã de História Mundial do Teatro.

ator principal, a importância do cenógrafo, o vestuário e as máscaras, a comédia e a tragédia, os anfiteatros e sua acústica impressionante, entre tantas características. A presença do mimo – “dançarinos, acrobatas, malabaristas, flautistas e contadores de histórias que se apresentavam em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes” – com o passar do tempo deu origem a um gestual característico que era descrito para cada situação e tipo de personagem (ver Anexo I) (BERTHOLD, 2001, p.136). Os mimos estavam presentes tanto no Teatro Grego como no seu herdeiro, o Teatro Romano.



Figura 49. Máscara de mármore de uma heroína da tragédia antiga (Nápoles, Museu Nazionale) (BERTHOLD, 2001, p.119).



Figura 50. Máscara na mão de uma estátua de mármore, a qual se julga representar Ceres (Paris, Louvre) (BERTHOLD, 2001, p.119).



Figura 51. Máscara de um escravo, séc. III a.C. (Milão, Museo Teatrale alla Scala) (BERTHOLD, 2001, p.119).



Figura 52. Máscara de um jovem, encontrada em Samsun (Amiso), Turquia, sec. III a.C. (Munique, Staatliche Antikensammlung) (BERTHOLD, 2001, p.119).

Mas no que diz respeito ao desenvolvimento de uma notação para o teatro, nada se tem, a não ser registros escritos ou iconográficos.

2.1.2 – A Notação nas Performances Teatrais

A Idade Média (IV d.C. – XIV d.C.)

O teatro na Idade Média dialoga com o sagrado e com o profano, traz heranças da antiguidade no modo de expressão, mas seu padrão “desafiou a disciplina das proporções harmoniosas” e trouxe mais exuberância e exagero na dramaticidade. É um teatro que tem ‘mimo’ como grande viabilizador do espetáculo (BERTHOLD, 2001, p.185).

A cristianização da Europa Ocidental traz a força da fé e a representação nas igrejas como forma de arte. Há uma dramatização teatral do Sacramento e a preocupação em

compatibilizar formalmente, na mesma representação, o caráter eclesiástico e os interlúdios profanos.

Os menestrelis e o mimo trazem consigo uma legião de mascarados, malabaristas, bobos e, em meio à heterogeneidade de artistas, os aspectos organizacionais do teatro medieval desenvolveram-se sobre a mesma estrutura teológica e didática da igreja. Com o passar dos séculos, já no fim da Idade Média, embora tamanho fosse o poder controlador da Igreja, o clero aos poucos foi perdendo o domínio sobre as representações profanas que se multiplicavam pelas esferas do Ocidente. Além das procissões, a igreja já não era o palco único das representações, e em espaços abertos a população apoderou-se aos poucos do drama, criando interpretações próprias de sua verdade sobre a fé (BERTHOLD, 2001, p.212).

No que tange à questão da notação, não houve tentativa específica de um registro teatral compatível com as demandas da área. As peças eram desenvolvidas, a princípio, através de textos do evangelho – os dramas cíclicos e os autos eram populares – e a notação escritural era a forma principal de criação das obras teatrais muitas vezes configuradas como poema nos quais a rima era característica importante. As farsas, aos poucos, também tomaram espaço. Os registros das montagens eram feitos através de desenhos ou pinturas. A concepção das cenas bem como os registros dos cenários e figurinos eram feitos com os meios da forma iconográfica (ver figuras 53 e 54).



Figura 53. Cena ao ar livre da “Visitatio”, com Sepulcro circundado por um muro. Miniatura Escola de St. Gall, sec. XX (Basiléia – Biblioteca da Universidade) (BERTHOLD, 2001, p.188).



Figura 54. Boca do Inferno de uma peça mitológica barroca, apresentada num carro alegórico do Préstito dos Deuses em Dresden, 1695, com a participação da corte. Esboço para gravação em cobre (Dresden, Kupferstichkabinett) (BERTHOLD, 2001, p.202).

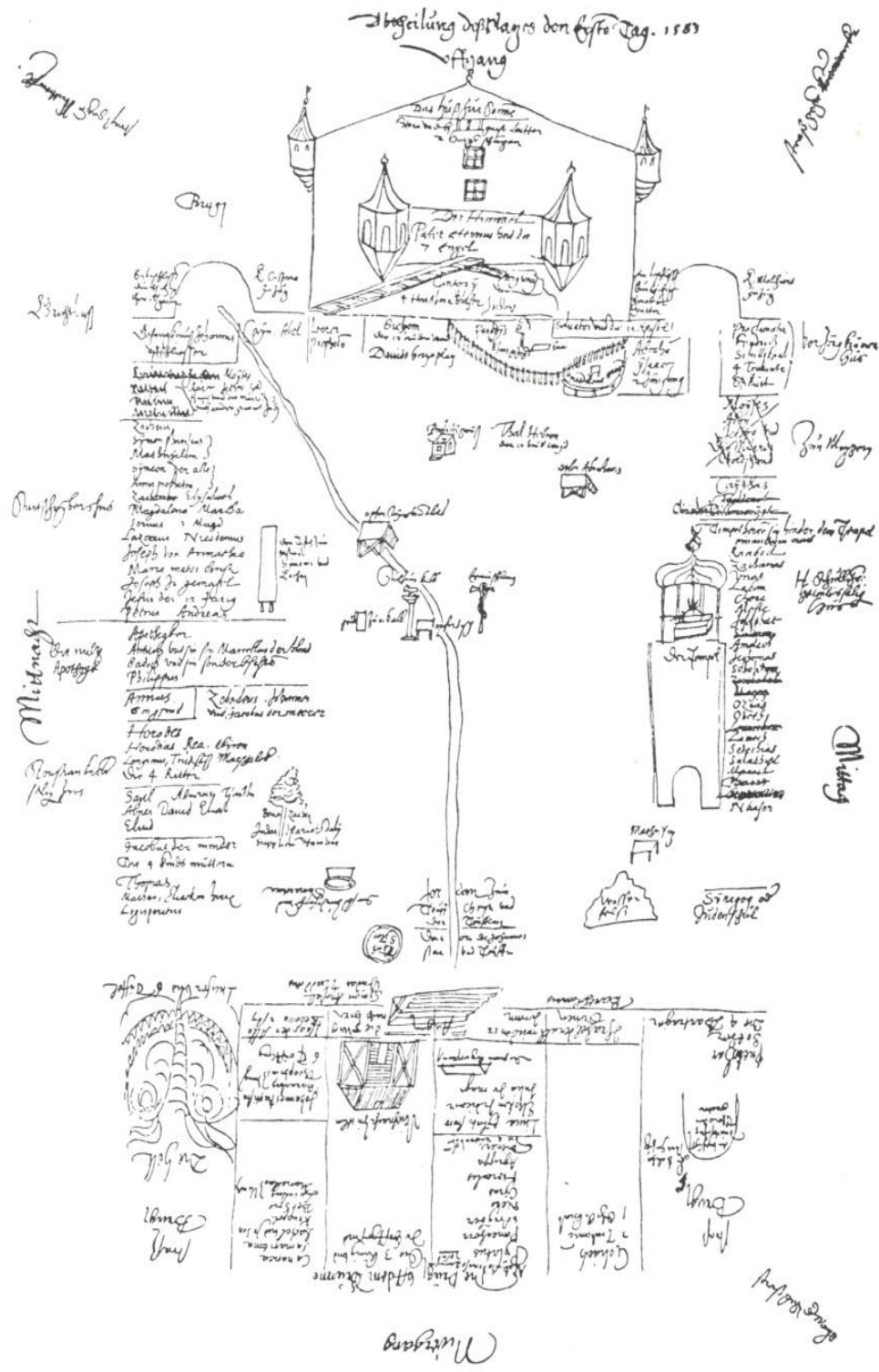


Figura 55. Plano cênico de Renward Cysat para o auto da Paixão de Lucerna (primeiro dia), representada em 1583. Observa-se que, sobre a linguagem utilizada para mostrar o que se pretendia, que as imagens, ou seja, a iconografia acompanha indicações feitas através da escrita. (BERTHOLD, 2001, p.218).

2.1.3 – A Notação nas Performances Teatrais

Do Século XV ao Século XIX

No período que compreende os séculos XV a XX, observam-se cada vez mais barreiras estilísticas nebulosas, estilos que se dão num mesmo período, e identificar “quem pertence ao quê, e em que fase de sua obra” é uma tarefa complexa. Portanto a pesquisa segue em regra geral a orientação de dois autores: Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro*, e Marvin Carlson, em *Teorias do Teatro*.

Segundo Berthold, a partir de 1486 acontecem os primeiros marcos do teatro renascentista. Nesse ano foi levada aos palcos, em Roma, pelos humanistas, a primeira tragédia de Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.) e também a primeira comédia de Plauto (cerca de 230 a.C. – 180 a.C.) por um dos duques de Ferrara: Hércules I d’Este (1431-1505), tido como protetor das artes. A partir dessa data deu-se também a refutação das, até então vagas e confusas, idéias do teatro antigo de arena descobertas em manuscritos medievais. O teatro dos primeiros humanistas sugeria algo modesto: o texto interessava mais que quaisquer esforços artísticos em relação aos efeitos de palco (BERTHOLD, 2001, p. 269-271).

O teatro dos humanistas desenvolvido a partir da atividade de ensino e promovido por sociedades acadêmicas especialmente fundadas para esse propósito, foi visto com alta consideração tanto ao sul quanto ao norte dos Alpes. Universidades e escolas latinas armaram palcos improvisados em seus pátios. Príncipes e cardeais compraziam-se em ser patronos do teatro. Reis, imperadores e papas atraíam para suas cortes poetas, atores e pintores para organizar suas festas. A arte do discurso dramático, domesticado pelo teatro escolar, para aplicação didática e pedagógica, era combinada com os padrões da procissão e da homenagem no programa das festividades cortesãs. Nas peças pastorais, revestia-se de graça sentimental. Na tragédia, era submetida às regras recém-descobertas das unidades aristotélicas e, eventualmente, ajudou que os primeiros temas históricos relacionados com a atualidade da época ganhassem a luz do palco (BERTHOLD, 2001, p.272).

O ideal humanista da harmonia matemática do universo também chegou aos palcos de teatro⁷³. Um dos melhores exemplos do teatro renascentista italiano é o Teatro Olímpico, de Vicenza, concebido para a Academia Olímpica de Vicenza, uma das numerosas academias teatrais humanísticas. Em outra frente, na Inglaterra, evidenciam-se os interlúdios encenados para a corte real e, no fim do século XVI, pontifica um dos maiores dramaturgos da história, William Shakespeare⁷⁴ (1564-1616). O teatro torna-se uma instituição na cidade de Londres e o ator profissional assegura posição de referência na sociedade. Ou seja, no geral, são ressaltados palco, ator e dramaturgo. Entretanto, apesar de o texto literário teatral continuar

⁷³ O palco do teatro: seu formato devia ser planejado de modo que o comprimento da área mais baixa (partindo do centro), em um círculo podia ser descrito. E dentro desse círculo quatro triângulos equiláteros e equidistantes (BERTHOLD, 2001, p.284-313).

⁷⁴ William Shakespeare, poeta e dramaturgo inglês, reconhecido mundialmente.

como estrutura fundamental nas artes cênicas e ter cada vez mais espaço, seu formato ainda não é discutido.



Figura 56. Phasma Dionysiacum, festa balé no estilo dos “Ludi Caesarei” romanos, na corte imperial de Praga, em 1617. Observa-se o cenário em perspectiva (BERTHOLD, 2001, p.343).

No Período Barroco (séc.XVI a meados do séc.XVIII), o Absolutismo, numa visão abrangente que combinava formas artísticas como teatro, dança, pintura, música e poesia, inspirou um modo teatral adequado à corte e à alta sociedade. A abundância alegória ocupa mais e mais espaço e o barroco vê também o nascimento da ópera (BERTHOLD, 2001, p.321-330). A técnica cênica evolui cada vez mais e os cenários ganham perspectiva. A

França conhece a arte de dramaturgos do porte de Molière⁷⁵ (1622-1673) e Corneille (1606-1684). Carlson refere-se a Racine⁷⁶ (1639-1699) como o dramaturgo “mais fiel à tradição neoclássica” nesse período (CARLSON, 1997, p.100). A Itália encanta-se com a *Commedia Dell’Arte*⁷⁷ e na Espanha a dramaturgia de Lope de Vega (1562-1635) e Calderón de La Barca (1600-1681) ganha ênfase.

Durante o Classicismo de Weimar e o Romantismo⁷⁸, em contribuição especial Goethe⁷⁹ (1748-1832), Schiller⁸⁰ (1759-1805) e Schlegel⁸¹ (1772-1829) consagram regras inerentes a temas como técnica de fala, recitação e declamação, postura do corpo etc., no entanto, sem considerar que a forma do texto pudesse influenciá-los. Numa transição que se poderia dizer do dionísíaco ao apolíneo, a improvisação foi praticamente banida em teatros como o *Hof und Nationaltheater*, na Alemanha. O texto do dramaturgo precisava ser altamente respeitado (BERTHOLD, 2001, p.420-429).

Um certo número de definições teóricas frequentemente citadas foram propostas para distinguir o classicismo do romantismo. Pares de contrastes tais como lei e gênio, intelecto e emoção, forma fechada e aberta, completeza e infinitude, arte objetiva e subjetiva, todas tocam apenas aspectos parciais, tal como a polêmica observação de Goethe: “O clássico é o que é saudável, o romantismo é o que é doente” (BERTHOLD, 2001, p.429).

Na Rússia, o dramaturgo Nikolai Gogol (1809-1852), em texto postumamente publicado, elogia o movimento romântico mas afirma que “chegou a hora de uma arte mais calma e controlada, que utilize o melhor, tanto do romantismo como do classicismo” (CARLSON, 1997, p. 237).

No Realismo, “a expressão natural deve ser convertida em arte pelo ator” (CARLSON, 1997, p.223). Também ao período do realismo atribui-se uma revolução na arte dramática de “consequências a serem percebidas tanto na arte da palavra escrita quanto da falada” (BERTHOLD, 2001, p.441). Significa uma mudança estilística quanto à apresentação encenada e não em relação à forma de apresentação do texto, que continua literária.

⁷⁵ Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière, dramaturgo francês, além de ator e encenador.

⁷⁶ Jean Baptiste Racine, poeta trágico, dramaturgo, matemático e historiador francês.

⁷⁷ “*Commedia Dell’Arte* – comédia da habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isso também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento” (BERTHOLD, 2001, p.353).

⁷⁸ Apesar de se referenciar uma espécie de “classicismo romântico”, os dois períodos se definem por contrastes (BERTHOLD, 2001, p.433).

⁷⁹ Johann Wolfgang von Goethe, escritor, artista e político alemão.

⁸⁰ Friedrich Schiller, poeta, filósofo e historiador alemão.

⁸¹ Friedrich Schlegel, poeta, crítico literário, filósofo e tradutor alemão. Era o irmão mais novo do também filósofo August Wilhelm Schlegel.

A construção de casas de espetáculo independentes mostrou-se atividade crescente. Em termos arquitetônicos, as poltronas não se situavam mais no nível do chão e, elevadas, permitiam boa visão e melhor adequação dos cenários no palco.

O palco converteu-se numa sala de estar. Sofás luxuosos, vasos de plantas, lareiras de mármore, cortinas drapeadas proporcionavam a intimidade de boudoir requerida por Sardou e Labiche para suas comédias de costumes. O extenso monólogo dramático foi substituído pela ação episódica sustentada por adereços. As personagens sentavam-se à mesa tomando chá ou jogando paciência e, falando com seus parceiros, em vez de dirigir-se ao público, casualmente revelavam seus problemas. “Hoje o palco é uma sala de visitas mobiliada para parecer exatamente como os elegantes salões de hoje”, escreveu Sardou. “No centro, os atores sentavam-se em volta da mesa e conversavam com bastante naturalidade, olhando um para o outro, como fazem as pessoas na realidade” (BERTHOLD, 2001, p.441).

Poder-se-ia citar outros tantos dramaturgos ou inovadores das diversas especificidades teatrais, mas, até então, a preocupação com a notação no teatro era praticamente incipiente ou mesmo inexistente, panorama que começa a mudar a partir do século XX. Pesquisando-se, entre dramaturgos, diretores, encenadores, atores e companhias, veem-se apenas uns poucos ‘teóricos’ que de alguma forma pensam a questão da notação no teatro. É possível que o tema notação despertasse pouco ou nenhum interesse dos intelectuais do teatro; mais importante, ao que parece, eram questões como estilo, novas tecnologias, palco com novas soluções arquitetônicas ou estilísticas. Nesse cenário, as discussões a respeito do assunto somente evoluem com o pensamento e contribuições, segundo Berthold e Carlson, dos três mais influentes teóricos do século XX: Constantin Stanislavski⁸² (1863-1938), antes referido, Bertolt Brecht⁸³ (1898-1956) e Antonin Artaud⁸⁴ (1896-1948) (CARLSON, 1997, p.365). Sendo assim tomar-se-á como orientação para continuidade da discussão estes teóricos e subsequentes trabalhos que se aproximam dos pensamentos dos três.

2.1.4 – A Notação nas Performances Teatrais

A Partir do Século XX

A – Constantin Stanislavski

Pavis afirma que as “ondas rítmicas” de Stanislavski estão entre algumas tentativas de “escritura cênica autônoma” e que, para Stanislavski, compor uma encenação consistiria em tornar evidente, de forma material, o vasto sentido do texto dramático. Para isso, a encenação

⁸² Constantin Stanislavski, russo, foi ator, diretor, teórico, pedagogo e escritor do teatro.

⁸³ Bertolt Brecht (Eugen Berthold Friedrich Brecht), alemão, foi dramaturgo, poeta e encenador.

⁸⁴ Antonin Artaud, francês, foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro.

precisaria dispor de “recursos cênicos (dispositivo cênico, luzes, figurinos etc.) e lúdicos (atuação, corporalidade e gestualidade)”. A encenação compreenderia ao mesmo tempo o ambiente que envolve os atores e a sua “interpretação psicológica e gestual” (PAVIS, 1999, p.124 e 279). No entanto Stanislavski não conjectura sobre a forma da notação.

De forma objetiva, em “A Preparação do Ator”, Stanislavski fala do desenvolvimento de recursos ‘emocionais’ interiores e a libertação da mente e do corpo para responder às exigências do texto.

Em seu segundo livro, “A Construção da Personagem”, destaca temas como a expressão corporal, a dicção e o canto, entonações e pausas, “tempo-ritmo no movimento [e] no falar”, entre outros aspectos de um sistema técnico de interpretação (STANISLAVSKI, 2009, p.6). Também estabelece inúmeras comparações com elementos utilizados na música (partitura, tom, notas agudas e graves, solfejo, ritmo) e sugere o seu estudo e domínio como trabalho técnico. Refere-se a técnicas de canto que deveriam ser objeto de estudo do ator para a “criação” e interpretação do papel.

Stanislavski considera a relação tempo-ritmo nas palavras e no movimento em cena. Para ele o tempo-ritmo da fala aproxima a fala à música. Observa uma grande diferença entre uma frase pronunciada em semibreves, semínimas ou semicolcheias, ou, ainda, quando se lança mão de terças e quintas. [...] Mesmo quando não se entende o significado das palavras, seus sons nos afetam através do tempo-ritmo. Assim existe para Stanislavski uma interdependência e vínculo indissolúveis entre o tempo-ritmo e o sentimento, e, inversamente, entre o sentimento e o tempo-ritmo. Já tempo-ritmo no movimento para Stanislavski se manifesta nas ações físicas, ou seja, no que define como tempo-ritmo exterior. Para Stanislavski o tempo-ritmo também dá vida à memória visual e às suas imagens, por isso não condiz considerar o tempo-ritmo apenas como compasso e velocidade. (STANISLAVSKI 1997 PP.183-6) Acima Stanislavski aponta o quanto o tempo-ritmo pode ser uma referência orientadora no trabalho do ator. Assim em seu discurso remete-se a alguns termos advindos da música com relação à duração das notas e das alturas do som para explicitar a musicalidade, sobretudo da palavra. Contudo considera o tempo-ritmo intrínsecos à palavra e ao movimento para a produção de sentidos em cena (LIGNELLI⁸⁵; VIEIRA⁸⁶, 2009, p.59-60).

Em “A Criação de um Papel”, seu terceiro livro, ele diminui a ênfase dada à vida interior do ator e do personagem como fonte para um papel e volta ao estudo das ações/sensações físicas/ musculares, como meio de estimular os sentimentos indispensáveis à execução do que chama de “superobjetivo” e “ação direta”.

No entanto, as “ondas rítmicas” mencionadas por Pavis relacionam-se mais com subtexto, ações internas e externas, enfim, com ênfase à interpretação psicológica. Trata-se

⁸⁵ César Lignelli, é ator, compositor, diretor musical e professor da área de voz e performance do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Doutor em Educação pela UnB, mestre em Arte e Tecnologia, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena (IDA/UnB).

⁸⁶ Sulian Vieira Pacheco, é atriz, professora da Universidade de Brasília na área de voz e performance do Departamento de Artes Cênicas. Integra o Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena. É Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília e Mestre em Teatro Aplicado pela University of Manchester, Inglaterra.

de uma metáfora para indicar a precisão com que ator e diretor deveriam se preocupar e requisitar em cada trabalho, traçando, inclusive, parâmetros musicais como referência. A questão específica da notação manifesta-se, nos três primeiros livros de Stanislavski, apenas na utilização quase recorrente da palavra ‘partitura’, referente à área da música. E aparece também nos ‘cadernos de encenação’ das peças encenadas, o que não deixa de constituir-se num registro, numa anotação do seu trabalho, porém sem o objetivo específico de ‘notação’.

No fim da década de 60, Jerzy Grotowski⁸⁷ (1933-1999) considerava Stanislavski como o “teórico da interpretação e figura central da moderna consciência teatral” (CARLSON, 1997, p.443). Em sua obra “Para um Teatro Pobre”, embora enalteça o trabalho de Stanislavski e dele aproveite os conceitos sobre ações físicas, Grotowski segue uma linha de ação distinta na procura de um teatro mais ‘ritualístico’, para poucas pessoas (público). Em seu processo de ensaio aplicava exercícios que buscavam levar o ator ao controle de seu corpo para desenvolver um espetáculo que nada deveria ter de supérfluo, isto é, luzes e efeitos de som que pudessem contrariar o cenário e o palco tradicionais.

Grotowski não se preocupou em separar pensamento e atividade corporal, intenção e realização, ideia e ilustração em comparação com Stanislavski. O gesto para ele é objeto de uma pesquisa e produção de ideogramas. O gesto teatral torna-se fonte e finalidade do trabalho do ator. Para ele, a imagem do hieróglifo é sinônimo de signo icônico intraduzível, tanto o objeto simbolizado como o símbolo.

[Para Grotowski,] “Novos ideogramas devem ser constantemente pesquisados e sua composição parecerá imediata e espontânea. O ponto de partida dessas formas gestuais é a estimulação e a descoberta em si mesmo de reações humanas primitivas. O resultado final disso é uma forma viva, que possui sua própria lógica” (PAVIS, 1999, p. 185).

O texto era considerado um elemento entre tantos, matéria prima a ser lapidada e transformada, uma fonte de arquétipos, não a obra em si, uma representação notacional. E o ator, nessa mesma linha, deveria ser arquetípico, bem preparado fisicamente, forçando o corpo a uma expressividade que parecesse transcender os limites naturais para que a dinâmica e o ritmo fossem rigidamente controlados; isso o aproximava dos atores idealizados por Artaud, ou do teatro de marionetes do cenógrafo Gordon Craig⁸⁸ (1872-1966). Na tradição do teatro simbolista de Adolphe Appia⁸⁹ (1862-1928), das imagens erguidas por Craig e da

⁸⁷ Jerzy Grotowski, polonês, diretor e teórico do teatro.

⁸⁸ Edward Gordon Craig, inglês, foi ator, cenógrafo, produtor, e diretor de teatro.

⁸⁹ Adolphe Appia, suíço, arquiteto e encenador, cujas teorias, especialmente no campo interpretativo da luz, ajudaram a concretizar as encenações simbolistas do século XX.

biomecânica de Vsevolod Meierhold⁹⁰ (1874-1940), Grotowski tentava “construir uma nova estética para o teatro, restaurar parte de sua antiga pureza ritual criando um ‘ritual secular moderno’” (CARLSON, 1997, p. 442).

Um dos assistentes de Grotowski e responsável pela divulgação e publicação de seus trabalhos é o teatrólogo Eugênio Barba⁹¹ (1936-). Em “A Canoa de Papel”, ele fala sobre partitura e subpartitura no teatro. Subpartitura é um termo usado por Barba para indicar a ideia por trás de uma ação. É o ponto de apoio, a mobilização interna do ator na instauração de uma personagem. Segundo Barba, essa subpartitura é constituída de imagens detalhadas ou de regras técnicas, de relatos e perguntas a si mesmo ou de ritmos, de modelos dinâmicos ou de situações vividas ou hipotéticas (BARBA, 2012, p.152-159).

Quanto à partitura, Barba registra:

A ação do ator é real se está disciplinada por uma partitura. O termo partitura (utilizado pela primeira vez por Stanislavski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramaturgico) e pode orientar-se segundo seus próprios princípios, conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade (BARBA, 2012, p. 163).

E continua explicando que o termo implica:

- a forma geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão); - a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da ação e de suas articulações (sats, mudanças de direção, diferentes qualidades de energia, variações de velocidades); - o dinamismo, a velocidade e intensidade que regulam o tempo (no sentido musical) de cada segmento. É a métrica da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas (acentuadas) e átonas; - a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, olhos, vozes, expressão facial). Segundo terminologia que provavelmente é de Decroux, o último ponto poderia ser definido como “orquestra das anedotas”, uma vez que o essencial da ação, a sua semente, está no tronco. A orquestração das anedotas pode ser feita por consonância, complementaridade ou contraste. Por exemplo: consonância: todas as partes do corpo colaboram para compor uma ação físico-vocal suave, delicada, introvertida, ou complementaridade: a forma geral da ação é suave, delicada, introvertida, e a voz (ou os olhos, as mãos...) encarregam-se de manter uma relação extrovertida com o exterior, ou contraste: passo delicado, mas a voz intervém com prepotência no espaço; mãos tranquilas e seguras – pés nervosos... (BARBA, 2012, p.163-164).

Mas, ao contrário de Stanislavski que tece comparações sustentáveis entre o campo teatral e o musical de onde o termo foi emprestado, principalmente em “A Construção da Personagem”, Barba não fala em notação e não explica o termo partitura em sua origem. Faz

⁹⁰ Meierhold, russo, ator, diretor e teórico do teatro. Participou do Teatro de Arte de Moscou e dirigiu o anexo do teatro chamado Estudio de Teatro por um ano.

⁹¹ Eugenio Barba, italiano, é autor, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble. Fundador da ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral). “Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que encontra-se na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra ator, se deverá entender “ator e bailarino”, seja mulher ou homem; e, ao ler “teatro”, se deverá entender “teatro e dança”” (BARBA, 2012, p.22).

somente correlações que se aplicariam a elementos de uma partitura: tempo, ritmo, notas etc., de forma abrangente. Cria-se então uma estrutura metafórica descolada de sua origem, perdida, sem referencial preciso na notação/registo, uma percepção generalizada e escorregadia para ser utilizada numa sustentação teórica a ser perpetuada.

B – Bertolt Brecht

Assim como o faz a voz, o gesto também projeta o corpo no espaço da performance visando conquistá-lo e preenchê-lo com seu movimento. “A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes” (ZUMTHOR, 2005, p.147). Dentro da perspectiva da performance, Brecht moldou a noção de “gesto” como jogo físico do ator, no caso, uma maneira de dizer o texto e uma atitude crítica do locutor diante das frases que ele enuncia. O “gesto” dá conta de que uma atitude corporal encontre seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente.

A gestualidade para Brecht constitui o conjunto de evidências que determinam a situação da personagem em relação a um grupo, meio ou classe. Salienta que a ação humana não é convencional nem totalmente inventada e que não se repete da mesma maneira. Os atores devem então controlar sua gestualidade constantemente com a finalidade de indicar uma atitude social característica, uma conduta. O ‘gesto’ determina-se como materialização das atitudes tomadas pelas personagens, uma diante da outra. Define-se como social: registo físico manifesto no tom de voz, sem convenções estilísticas, expressão facial, olhar ou ações determinadas que caracterizam o universo das relações das personagens.

Em Brecht, chama atenção o quanto a discussão conceitual pode marcar a prática teatral. A implementação do gesto no teatro brechtiano acentua a intensidade da atuação, a tensão entre texto e gesto, tendo como um dos pontos fomentadores a palavra dita.

A gestualidade para Brecht constitui o conjunto de evidências, de pegadas que determinam a situação da personagem em relação a um grupo, meio ou classe. Ela então oferece o primeiro material físico, o rascunho da personagem épica. A gestualidade cotidiana torna-se específica no seu teatro. Brecht ressalta que a ação humana nunca é totalmente inventada e que nunca se repete de uma mesma maneira. Os atores então devem controlar sua gestualidade constantemente com a finalidade de indicar uma atitude social característica, uma conduta; já que tudo o que surge como indicador de uma atitude tem origem em um signo intencional emitido por eles. Nesse processo, determina-se o Gestus como materialização das atitudes tomadas pelas personagens umas diante das outras; registo físico manifesto no tom de voz,

expressão facial, olhar ou ações determinadas que caracterizam o universo das relações entre as personagens (DAVINI⁹², 1998, p.39).

Em Estudos sobre Teatro, Brecht fala de uma espécie de música gestual que distingue o gesto ‘normal’, ‘cotidiano’, ‘tradicional’ do “gesto” buscando o efeito de distanciamento em contraponto ao teatro psicológico.

“O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por gesto social entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 2005, p.109).

Essa gesticulação “é sempre de natureza social: torna corpóreas e visíveis as relações entre as pessoas” (CARLSON, 1997, p.372). As atitudes das personagens entre si, ou seja, o “gesto”, “tornam visíveis as relações de força e as contradições. A atitude serve de vínculo entre o homem e o mundo exterior” (PAVIS, 1999, p.28). O gesto social é o gesto significativo para a sociedade e que permite tirar conclusões a ela aplicáveis.

Por “gesto” não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim atitudes globais. Toda a linguagem que se apoia no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoas que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto. A frase “arranca o olho que incomoda” tem um valor de “gesto” mais reduzido do que esta outra: “quando o teu olho te incomodar, arranca-o”. Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o “gesto” preciso do ato de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase (BRECHT, 2005, p.237).

Em “Pequeno Organon para o Teatro”, Brecht reuniu vários elementos da teoria épica. Entre elas está a divisão da ação em episódios individuais e dialeticamente opostos, cada qual com seu “gesto” básico. No Anexo II deste trabalho (transcrição dos tópicos 63, 64 e 65, de “Pequeno Organon para o Teatro”), vê-se que ele percorre a concepção do conteúdo do ‘gesto’ nas cenas iniciais de sua peça “Vida de Galileu”. No entanto, é uma pesquisa em cima do texto e não há registro notatório específico relacionado ao ‘gesto’, apenas as anotações sobre as construções realizadas para as peças montadas pelo autor.

⁹² Silvia Adriana Davini foi PhD em Teatro pela Universidade de Londres, lecionou na Universidade de Brasília. Sua produção artística e conceitual, entre música e teatro juntos, buscavam novos estilos de desempenho a partir da voz e da palavra, e a interação destas com novas tecnologias.



Figura 57.
Construção de “partituras gestuais” (KOUDELA, 2001, p.82).

“O gesto tem um início, um meio e um fim passíveis de serem fixados. O gesto pode ser imitado (representado) e reconstruído (repetido). Ele pode ser armazenado na memória” (KOUDELA, 2001, p.46).

C – Antonin Artaud

Entre os teóricos presentes na obra de Carlson e Pavis, Antonin Artaud é o que mais discorre e aprofunda a temática da linguagem teatral. Em “Teatro e Seu Duplo” – sua obra mais influente, segundo Carlson –, Artaud sustenta que a encenação e a representação precisariam ser compreendidas como sinais visíveis da linguagem; os atores deveriam ser como “hieróglifos animados” cuja atuação despertasse na plateia uma resposta intuitiva. A linguagem deveria despertar aquilo que geralmente não expressa (CARLSON, 1992, p.380).

No tópico Teatro Oriental e Teatro Ocidental, de “O Teatro e Seu Duplo”, o autor discursa sobre o quanto o teatro está encerrado na própria linguagem e não consegue expressar seus aspectos “metafísicos” através de gestos ativos, ruídos, cores, plasticidades e todas as suas possibilidades de expressão.

Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm em sonhos. Quanto ao resto, é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada. No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente. Por outro lado, essa linguagem cifrada e essa transcrição musical serão preciosas como meio de transcrever as vozes. Uma vez que faz parte da base da linguagem uma utilização particular das entonações, essas entonações devem constituir uma espécie de equilíbrio harmônico, de deformação secundária da palavra, que deve poder ser reproduzida à vontade. Do mesmo modo as dez mil e uma expressões do rosto

consideradas em estado de máscaras poderão ser rotuladas e catalogadas, com o objetivo de participarem diretamente e simbolicamente dessa linguagem concreta da cena; e isto além de sua utilização psicológica particular (ARTAUD, 1999, p.107-108).

Artaud ressalta a importância de as palavras serem percebidas como movimentos para que a linguagem literária seja “viva” e apreciadas por sua tradução sonora e não só pelo que gramaticalmente dizem. O aspecto lógico e discursivo deve desaparecer em função do aspecto físico e afetivo (ARTAUD, 1999, p.141). Neste sentido, Peter Brook⁹³ (1925-) também reforça que o ator e o diretor devem seguir o mesmo processo do autor, ou seja, saber que cada palavra, por mais ingênua ou simples que pareça, carrega complexidade de sentido em seu contexto (BROOK, 2010, p.9).

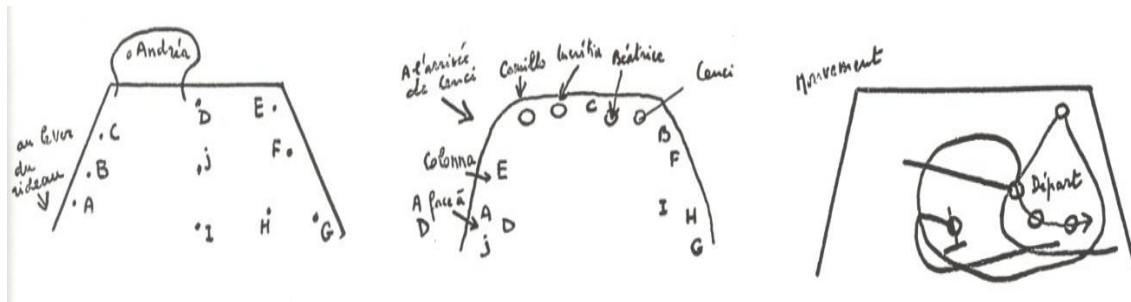


Figura 58. De Artaud, o caderno de encenação de “Os Cenci”, guardado por Roger Blin. Artaud busca através de linhas, letras e setas, apontar o encaminhamento da cena. Ver em anexo III um resumo publicado nos Cahiers Renaud- Barrault, nº 51, nov de 1965 extraído de VIRMAUX com todas as imagens (VIRMAUX, 2000, p.237-353).

Obter um resultado como o requerido por Artaud exige controle e treinamento técnico. Alcançar a linguagem notada ou colocá-la em prática e representá-la em cena com domínio de seu conteúdo demanda tempo, além de treinamento disciplinado e específico. Isso não significa ‘engessar’ a cena. Em “Ponto de Mudança”, Brook faz comparações entre o teatro e o esporte (BROOK, 1994, p.25). Afirma que no esporte não se confunde o treinamento de antes da corrida com a estratégia da corrida, que o esporte fornece imagens mais precisas e melhores metáforas para a performance teatral e, assim como no esporte existem regras e rígidos parâmetros, no teatro cada ator aprende seu papel e respeita-o até a última palavra. Mas que essa realidade determinante não impede a improvisação, ou seja, é um aporte para a expressão e sensibilidade. Numa prova, o atleta vale-se de todos os meios a seu dispor, (lembrando que ele não trabalha com a expressão); iniciado o espetáculo, o ator se deixa envolver pela estrutura da mise-en-scène e pode improvisar dentro dos parâmetros

⁹³ Peter Brook, inglês, é diretor de teatro e cinema.

estabelecidos. Para o público, o evento ocorre naquele preciso instante: nem antes, nem depois. Pode-se estender essa comparação à área da música e da dança.

Meierhold (1874-1940), diretor e pensador de teatro, assim como Artaud, também inspira Peter Brook com a ideia dos hieróglifos. O conceito de partitura pode aparecer através do que ele denominou de “desenho de movimentos” ou de “desenhos plásticos” (PAVIS, 1999, p.185). Meierhold atribuiu grande importância ao movimento (hieróglifo de significação particular) e realizou estudos para o trabalho do ator a partir da compreensão desse fundamento, trabalhando com outros dois princípios que também se aplicam ao teatro de marionetes: a economia de meios e a precisão no movimento. Desenvolveu o método biomecânico que visa traduzir vivências psíquicas primeiras despidas de nuances psicológicas e concede importante função à pantomima grotesca e às figuras arlequinescas do teatro popular das feiras. A biomecânica é uma forma de normatização que poderia ser utilizada no registro ou notação de peças.

“Para exprimir tristeza, o ator não recorre a um jogo mímico matizado, à maneira de Stanislávski; põe uma espécie de máscara pantomímica: fica de ombros caídos, move-se de modo contorcido, negligencia os trajes; a alegria pode ser expressa por uma dança saltitante, a atmosfera matinal pela marcha vigorosa e confiante de um grupo, etc” (ROSENFELD, 2008, p.116).



Figura 59. Sequências de exercícios de biomecânica em desenhos de V.V. Lutse, 1922. (GUINSBURG, 2001, p.64)

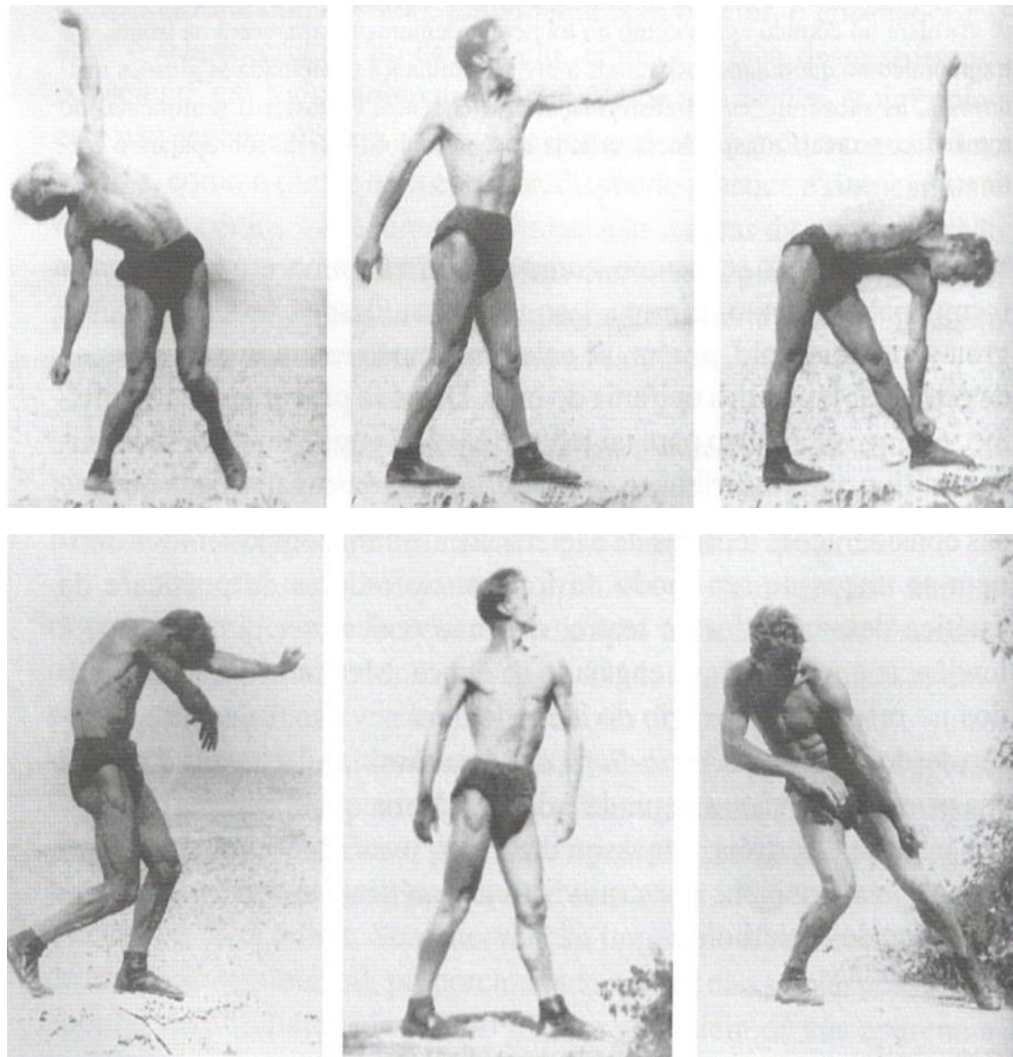


Figura 60. Exercícios de biomecânica fotografados por Lee Strasberg, 1934 (GUINSBURG, 2001, p.64).

Jean Vauthier⁹⁴ (1910-1992), dramaturgo de característica “essencialmente verbal”, aparece na obra “Artaud e o Teatro” como um autor ressoante às ideias de Artaud. No entanto, apresenta uma preocupação de ordem musical em seus textos, fazendo diversas indicações cênicas relacionadas ao ritmo, que se faz de forma calculada nas encenações. As indicações do tipo ‘crescendo’ e ‘lamento’ são notadas apontando o modo como as palavras devem soar (VIRMAUX, 2000, p.232-233).

Vauthier, Jean Audureau (1932-2002) e Michel Vinaver (1927-)⁹⁵ se preocupam em prever o ritmo da enunciação cênica, no entanto, Pavis questiona de onde vem o ritmo

⁹⁴ Jean Vauthier era dramaturgo francês.

⁹⁵ Audureau e Vinaver são dramaturgos franceses.

(PAVIS, 1999, p.280). Sabe-se que cada obra musical detém um ritmo, mas sabe-se também que no momento em que o maestro rege a orquestra ele reescreve aquele momento. Por mais que haja treinamento técnico, executar um tempo perfeitamente calculado (como é concebido), sem referência mecânica, é tarefa árdua e na maioria das vezes improvável. E é ser esse ato de reescrever o momento que pode trazer vida à orquestra. O ritmo nesses casos é um parâmetro referencial e não imutável. Não foram encontradas imagens para exemplificar o caso.

No século VII, Isidoro de Sevilha⁹⁶, considerado um grande erudito do período, escreveu em sua enciclopédia “Etimologia” ou “Origens” que se os sons não fossem mantidos na memória pelos homens, eles pereceriam, pois não podiam ser escritos; sustentava ser impossível notar o canto. Entretanto, dois séculos depois acontecia a construção notacional na música.

Do mesmo modo, Vauthier, Audureau e Vinaver também se preocupam com a notação em seus textos. Notam as pausas e encadeamentos, as cadências, ligações, tempos rápidos ou lentos, procurando dar à obra ao menos o tempo de sua execução.

É possível afirmar que, no século XX, entre Stanislavski, que traça paralelos à partitura musical, e Brecht, que traz no “gesto” demandas simbólicas inclusas no texto épico, Artaud desponta como o teórico que ressalta de forma mais clara e objetiva a ideia de uma notação específica para a performance teatral. Suas formulações motivam variadas formas de propostas. “O surrealismo, o existencialismo, o absurdo, o pânico, o teatro pobre gravitam em torno da proposta do teatro da crueldade de Artaud” (DAVINI, 1998, p.39). Davini acrescenta que a percepção de Artaud sobre a problemática da palavra é afiada, mas as práticas propostas a respeito são limitadas e acabam se inserindo no âmbito do teatro não verbal. “Considera-se de fato a voz, não mais a palavra” (DAVINI, 1998, p.39). Ou seja, a fuga da matéria textual na busca conceitual de novos caminhos desestrutura inclusive a instância da voz, no fazer teatral.

⁹⁶ Isidoro de Sevilha, teólogo, matemático, doutor da igreja e arcebispo de Sevilha, considerado o primeiro dos grandes compiladores medievais. A sua obra enciclopédica *Etymologiarum Libri XX*, compendiando vinte livros com os conhecimentos da época sobre artes e ciências influenciou largamente toda a produção intelectual na Espanha medieval.

2.2 – Reflexões sobre Notação nas Performances Teatrais

Neste tópico se avalia como ocorre biologicamente, em relação ao ofício do ator, a percepção visual e a auditiva, uma vez que complementa a linha de raciocínio de que uma notação específica favorece esses dois canais sensoriais do corpo humano e interfere na maneira como ator, diretor, encenador e plateia apreendem o texto e a montagem. Procura-se avaliar também a eficácia da linguagem falada, em oposição à escrita (histórica e filosófica), ao lidar, por exemplo, com a transcrição no cotidiano teatral, seja em estudo, transmissão e montagem, ou pesquisa histórica.

Do mesmo modo, há um esforço para identificar pontos importantes em face dos benefícios de uma notação própria, a partir do confronto de dois extremos no teatro: o texto e a obra – o que está no papel e o que se encena nos palcos – para ressaltar a distância que há entre a letra e o espetáculo teatral, enquanto outras áreas artísticas buscam cada vez mais aproximar esses dois elementos. Não significa rotular um ou outro como subproduto, mas percebê-los muito próximos no que se lê e se vê, entendendo-os como produtos de uma mesma célula, apenas com suportes distintos.

Estes detalhes ressaltam a importância da notação nas artes cênicas como uma linguagem singular para o teatro, devido a especificidades que não dizem respeito apenas a informações que podem ser notadas, mas ao significado de se ter uma forma de expressão própria, na qual a literatura – que ressalta a leitura, o individualismo, o signo literário e suas estruturas técnicas gramaticais e ortográficas – não seja o meio principal, mas parte do código teatral.

Em síntese, este trabalho não propõe, mas analisa e discute a presença (ou não) de uma notação específica, e sua funcionalidade, na performance cênica.

2.2.1 – Recortes Científicos

A percepção sonora e a visual comparadas entre si são muito mais díspares do que se imagina. A pouca consciência desse fato se dá porque no contrato audiovisual essas faculdades se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projeção, as suas propriedades receptivas. A própria relação com o movimento e com a imobilidade é sempre diferente, uma vez que o sonoro, ao contrário do visual, pressupõe logo um movimento.

A par dessa observação, grande parte dos esforços para o aperfeiçoamento tecnológico da captação de som nas rodagens cinematográficas concentrou-se na fala. Porque se trata da fala enquanto suporte da expressão verbal. Procura-se obter a garantia da inteligibilidade clara e da sutileza das palavras pronunciadas.

Segundo Chion⁹⁷ (1947-), para os ouvintes o som é o veículo da linguagem, e uma frase falada faz o ouvido trabalhar mais depressa (em termos comparativos, a leitura com os olhos é, salvo treino especial dos surdos, por exemplo, sensivelmente mais lenta). Por outro lado, se o olho tende a ser mais lento, é porque tem mais trabalho a fazer: funciona, em simultâneo, no espaço, que explora, e no tempo, que segue. Por conseguinte, deixa-se ultrapassar rapidamente quando tem de assumir essas duas dimensões. A orelha isola uma linha, um ponto do seu campo de audição e os segue no tempo. Todavia, tratando-se de uma partitura musical familiar ao ouvinte, a sua escuta abandona mais facilmente a linha do tempo para se dispersar espacialmente. Em suma, o olho é mais ágil espacialmente e o ouvido temporalmente (CHION, 2008, p.16-17).

Simon Ings⁹⁸ (1965-), em “O Olho”, defende que, em comparação com a visão, a audição, o tato, o paladar e o olfato são sentidos relativamente passivos. Esse sentimento parece confirmar-se de forma redobrada considerando que se vê muito mais o que se ouve do que aquilo que se sente (sons, cheiros e toques). Somos inundados por imagens. Os olhos não absorvem passivamente todo o cenário à sua volta – seria o caos. Eles buscam e selecionam. A orelha, por exemplo, é moldada para receber o ar que transmite sons; é dispositivo coletor de sons (1º estágio de absorção sonora). De outro lado, os olhos são esféricos e se movem; não são coletores passivos, mas buscadores (INGS, 2008, p.173-176).

É mais fácil mover os olhos do que fazer a mente lembrar-se. Em comparação com o processo de memorização, são nossos mais rápidos mecanismos de busca, pois podem observar repetidamente. Quando o motorista vai fazer uma curva, seus olhos enviam informações motoras para os braços apenas um segundo antes de insinuar qualquer movimento. Parece que a informação visual de uma fração de segundos é mantida em uma espécie de ‘buffer’ de memória. Eles se antecipam ao corpo, lidando com a próxima imagem, a tarefa seguinte, a imediata série de previsões e cálculos, enquanto o corpo confia na

⁹⁷ Michel Chion, francês, compositor de música experimental. Leciona em diversas instituições dentro da França e atualmente ocupa o cargo de Professor Associado na Universidade de Paris III: Sorbonne Nouvelle, onde é teórico e professor de áudio-visual. Depois de estudar literatura e música começou a trabalhar para o (Rádio e Televisão Francesa Organisation) ORTF Serviço de La Recherche como assistente de Pierre Schaeffer, em 1970. Era membro do Groupe de Recherches Musicales (GRM) entre 1971-1976. Suas peças de composição eram referenciadas como música concreta, por Schaeffer. Ele também escreveu livros, bem como ensaios, expondo teorias sobre a interação entre som e imagem dentro do meio cinematográfico.

⁹⁸ Simon Ings, romancista Inglês e escritor sobre ciências.

memória temporária. Ou seja, quando dizemos que ‘algo capta nosso olhar’, estamos sendo menos fantasiosos do que imaginamos.

As imagens se dão em partes do cérebro voltadas para a percepção. As ‘imagens mentais’ são uma espécie de percepção na ausência da sensação. O córtex visual é estimulado quando surgem as ‘imagens mentais visuais’, e o auditivo, quando se trata de ‘imagens mentais auditivas’. Todas as percepções, exceto as mais simples, são atos de construção. Quando se olha para alguma coisa, os olhos fazem uma série rápida e altamente seletiva de fixações, em grande parte inconscientes, para reunir apenas as informações de que o cérebro precisa para o processo de captação. Para captar o objeto ‘cadeira’, por exemplo, assim que ele reúne informações suficientes para suspeitar que a encontrou, procura apenas suas características específicas. O cérebro percebe por antecipação. Ele formula hipóteses perceptuais, depois as confirma (JOURDAIN⁹⁹, 1998, p.215).

Já a fala não é só uma sucessão de palavras na ordem apropriada. Ela tem inflexões, entonações melódicas, andamento e ritmo. Linguagem e música dependem de mecanismos fonadores e articulatórios que em outros primatas são rudimentares, e ambas, para serem avaliadas, precisam de técnicas cerebrais distintamente humanas, dedicadas à análise de séries de sons complexos, sedimentadas e em rápida mudança. Acompanha-se involuntariamente o ritmo da música e, por consequência, da linguagem em performance, e mesmo se não se está prestando atenção ao som em estado consciente, o rosto e a postura espelham a “narrativa” da melodia e os pensamentos e sentimentos por ele provocados (SACKS, 2007, p.9-11).

2.2.2 – Linguagem Falada e Linguagem Escrita

É esclarecedor o confronto entre a natureza da palavra falada e da sua forma escrita. Embora separe e prolongue a força visual das palavras, a escrita fonética o faz de maneira relativamente lenta e rude. Não há muitas maneiras de se escrever ‘noite’, mas Stanislavski, em seus registros, sugere aos seus atores que pronunciem uma mesma palavra inúmeras vezes em modos e variantes diferentes, enquanto a audiência registra os diferentes matizes de sentimentos e significados expressos por eles. A palavra escrita desafia, em sequência, o que é imediato e implícito na palavra falada.

⁹⁹ Robert Jourdain, pianista, compositor, trabalha com inteligência artificial dedicando-se ao desenvolvimento de esquemas conceituais para a representação do conhecimento. Criador de software sintetizador de música, feito para representação gráfica e manipulação dos conceitos musicais, é também autor de cinco livros sobre computação.

Além disso, a tendência ao falar é reagir a cada situação seguindo o tom e o gesto até do próprio ato de falar. Já o escrever tende a ser uma espécie de ação separada e especializada, sem muita oportunidade e apelo para a reação. O filósofo francês Henri Bergson¹⁰⁰ (1859-1941) viveu e escreveu dentro de uma tradição de pensamento que considerava a língua como uma tecnologia humana que permite ao intelecto destacar-se no imenso bioma do planeta. “A linguagem é para a inteligência o que a roda é para os pés, pois lhe permite deslocar-se de uma coisa a outra com desenvoltura e rapidez [...]” (MCLUHAN¹⁰¹, 2007, p.97).

A escrita designa um sistema¹⁰² convencional de signos gráficos que visam transmitir a linguagem sob a forma visual. O cérebro com seus milhares de células combina sítios primários (recepção de informação bruta transmitida pelos sentidos), sítios superiores (tratamento dessa informação) e um conjunto neuronal bastante complexo (associação de informações e elaborações de sínteses mentais pela comunicação entre células). A especificidade humana reside, a um só tempo, na integração desses caracteres em um sistema global – em sua auto elaboração individual e no lugar ocupado pela experiência (ou seja, pela história) do processo.

Quanto à leitura, é um ato do presente cuja liberdade, todavia, se constrói em relação a um horizonte determinado – pela bagagem social e cultural do leitor, pelas necessidades que ele procura satisfazer lendo, também por sua disponibilidade no instante em que deseja ou efetivamente vai ler (o acesso ao livro). Em segundo lugar, os conteúdos das leituras indicam os estágios ao mesmo tempo sociais e culturais. O texto determina o leitor mais por sua ausência que por sua presença. Os leitores menos instruídos não podem se apropriar de textos demasiadamente complexos, enquanto aqueles com maior conhecimento não hesitam em se

¹⁰⁰ Henri Bergson, filósofo e diplomata francês. Conhecido principalmente por “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência”, “Matéria e memória”, “A evolução criadora” e “As duas fontes da moral e da religião”, sua obra é de grande atualidade e tem sido estudada em diferentes disciplinas - cinema, literatura, neuropsicologia, bioética, entre outras. Recebeu o Nobel de Literatura de 1927.

¹⁰¹ Marshall McLuhan (1911-1980), filósofo e educador canadense. Estudou engenharia, na Universidade de Manitoba, em 1932, mas se formou em Literatura Inglesa Moderna, em 1934. Ensinou na Universidade de Wisconsin, entre 1936 e 1937. Fez o mestrado em Cambridge, em 1939, e doutorou-se em filosofia, em 1943, com uma tese sobre o autor satírico inglês Thomas Nashe. Entre 1944 e 1946, foi professor de literatura na Universidade de Assumption, Wisconsin e Saint Louis, nos Estados Unidos, e na Universidade de Toronto, entre 1946 e 1979.

¹⁰² A maioria dos sistemas de escrita pode ser classificada nas seguintes categorias: sistemas logográficos – os grafemas são logogramas (ideogramas ou pictogramas) que denotam palavras ou conceitos; sistemas silábicos ou silábicos – grafemas representam sílabas; abugidas – grafemas principais representam consoantes às quais está associada uma vogal inerente e a mudança ou ausência de vogal é representada por diacríticos; abjads – grafemas principais representam consoantes e as vogais são representadas por diacríticos; sistemas alfabéticos ou alfabetos – grafemas representam consoantes ou vogais; sistemas mistos, que combinam elementos das categorias anteriores (BARBIER, 2008, p.47).

entregar, a depender da ocasião, à leitura de entretenimento a que se poderia chamar de descompromissada. Impossível precisar o grau de desempenho do leitor, senão muito geralmente pela oposição entre a leitura corrente e práticas mais caóticas, mais próximas do deciframento hesitante do que da leitura fluida e compreendida (BARBIER, 2008, p.320-321).

Encontrar a fala atrás do escrito não configura um falso debate; mas, em última análise, talvez uma discussão mal conduzida. A obsessão pelas ‘origens’ encobre o problema da performance; e os paralelos entre ‘oral’ e ‘popular’, ‘escrito’ e ‘erudito’, introduzem a pesquisa do tema em um nevoeiro de preconceitos ideológicos. Vê-se melhor que toda modalidade de fala tende, na essência, a objetivar-se em uma inscrição gráfica sem perder sua natureza vocal. Um recitador modifica seu enunciado cada vez que o fala; a notação apenas administra as possibilidades de releitura (BARBIER, 2008, p.315).

No “Dicionário Temático do Ocidente Medieval”, de Le Goff e Schmitt¹⁰³, pode-se encontrar exemplos demonstrando que o uso crescente de documentos escritos, dos séculos XII ao XIV, não lhes tira o valor secundário em relação à memória, às falas, aos cantos, aos gestos, aos objetos simbólicos. As leis são tornadas públicas pela voz dos pregoeiros. Os modelos de procedimento jurídico são modelos de um diálogo. O cidadão que recebesse uma carta, mesmo que sua instrução lhe permitisse inicialmente examiná-la por si próprio, faria em seguida que ela fosse relida em voz alta, para melhor compreendê-la, melhor apreender a voz de seu correspondente (LE GOFF; SCHMITT, 2006, p.383-394).

Nas escolas, o mestre “lia”, o aluno o “escutava”. Os milhares de sermões em latim eram frequentemente copiados, não antes de terem sido pronunciados. Quando a literatura em língua vulgar se expande, deve tal sucesso à recepção mais natural pelo ouvido, e seu desenvolvimento contribui para manter o caráter oral da cultura. O dever e o prazer de falar estavam na base do prazer de escrever. Quase sempre o escritor ditava sua obra em voz alta, às vezes após tê-la rascunhado sobre tabuinhas enceradas, logo apagadas, simples auxílio à memória. “O dever e o prazer de escutar estavam na base do prazer de ler” (praticamente se ignorava a leitura silenciosa que será imposta nas bibliotecas com dificuldade) (LE GOFF; SCHMITT, 2006, p.383-394).

Ou seja, a palavra falada ultrapassa em importância a palavra escrita. É como se a voz designasse o sujeito a partir da linguagem. “A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço” (ZUMTHOR, 2010, p.11). Os seres humanos (com raras exceções) são capazes de perceber música, tons, timbre, intervalos entre notas, contornos melódicos,

¹⁰³ Le Goff e Schmitt são historiadores franceses.

harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo. Integra-se isso tudo e constrói-se ‘a música’ na mente usando muitas partes do cérebro. E a essa apreciação estrutural, em grande medida inconsciente, adiciona-se uma reação muitas vezes intensa e profundamente emocional (SACKS¹⁰⁴, 2007, p.211).

A partir do século XV, o texto impresso e seu espaço materializam um modelo cultural complexo. A multiplicação e a banalização dos impressos favorecem a tendência à abstração e à racionalização que está na própria base do sistema alfabético – e da tipografia com caracteres móveis (BARBIER, 2008, p.214). Com o interesse concentrado apenas em um dos sentidos (o da visão), manifesta-se o princípio mecânico de abstração e repetição.

Na escola de hoje, quase sempre o ensino de um texto literário, entendido somente como leitura e escrita, é mal concebido. Os traumas causados por um processo de alfabetização repleto de carências ressoam dolorosamente nas aulas de teatro. Escritos são recitados em tom monocórdio por alunos de cênicas, se não houver reorientação metodológica. A criança brinca, dramatiza com situações e diálogos. Nas brincadeiras de roda o texto é introduzido com leveza. Uma “alfabetização assassina” pode truncar essa relação espontânea com a fala (KOUDELA, 2001, p.45-46).

E se na linguagem teatral os signos são irrisoriamente ínfimos em comparação com as possibilidades sonoras, tímbricas e rítmicas, na escrita as marcas dinâmicas da fala são praticamente nulas. Quando presentes, correspondem na maioria dos casos a leis gramaticais distantes da fala. A voz, com sua natureza dinâmica e móvel, acaba por ser fixada pela escrita no Ocidente. A análise dos elementos visuais também não escapa a um corte em unidades que passam pela “grade da linguagem” no texto, o que altera de imediato a apreensão do fenômeno cênico (PAVIS, 1999, p.200). E nesse ponto, uma notação específica incidiria, se não como ‘a obra’, mas como ponte para a realidade cênica, mais eficaz e menos inibidora para a voz e demais expressões, do que o texto apenas em forma literária. Não no sentido de podar a criatividade, mas de abstrair descontroles conceituais e guiar tanto o ator quanto o encenador nos objetivos artísticos concebidos para a obra.

A encenação é uma regulação dos elementos textuais e visuais [...]. A presença física do ator monopoliza a atenção do público e predomina sobre o sentido imaterial do texto: [o público] “tende a desviar a atenção do texto para a realização vocal, do discurso para as ações físicas e mesmo para a aparência física da personagem cênica etc. [...] Há uma tensão dialética entre o texto dramático e o ator, baseada primariamente no fato de que os componentes acústicos do signo linguístico são uma parte integral dos recursos vocais utilizados pelo ator” (VELTRUSKÝ, 1977:115) (PAVIS, 1999, p. 430-431).

¹⁰⁴ Oliver Sacks (1933-) é neurologista britânico e escritor. Bacharelou-se em medicina na Universidade de Oxford.

Percebendo a linguagem escrita como letra e a falada como evento acústico, pode-se modular a voz.

2.2.3 - Considerando a Voz

Zumthor ensina que “somente os sons e a presença ‘realizam’ a poesia”; o efeito poético é tanto mais forte quanto mais condizente soa a voz. No texto vocalizado¹⁰⁵ investem-se valores de pulsão psíquica e dinamismos de onde provém para o ouvinte uma mensagem específica. No ato da vocalidade, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem e tende a excluir o que o escrito comporta de arbitrário (pontuações gramaticais, por exemplo). A voz, como presença corporal, dá-lhe motivação e impõe assim “sua espessura e a verticalidade de seu espaço” (ZUMTHOR, 2005, p.145-146).

O conhecimento produzido no campo das ciências da saúde, sociais e humanas, da linguística e da performance teatral a respeito da voz e da palavra, permite aproximação à dimensão da produção vocal. A voz emana do corpo não somente no sentido psico-fisiológico, mas igualmente no sentido não metafórico de “corpo social”. Na voz estão presentes pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. A voz reflete de imediato a atitude do homem para com ele mesmo e para com os outros, para com sua consciência e sua palavra: atitude percebida pelo ouvinte de modo empírico, global, na maior parte do tempo sem que se deseje análise. Por esse meio, a transmissão vocal constitui um fenômeno essencialmente diferente da transmissão escrita, da percepção mediada pela leitura.

Se há transmissão de certo número de frases formuladas num idioma compreensível, um sentido mais ou menos complexo se conecta a elas. A língua não recobre o campo inteiro do sentido. “A voz e o corpo (porque só há voz na presença de um corpo e no seu jogo) trazem, num plano que lhes é próprio, um sentido: a particularidade desse sentido é ser perceptível globalmente”. No poema escrito e lido, o que ocorre é o “sentido linguístico”, com

¹⁰⁵ Vocalidade: É sobre a distinção entre oralidade e vocalidade que Zumthor baseia a “Introdução à Poesia Oral”. Oralidade é um termo histórico, designa um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: significa simplesmente que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido. Vocalidade, por sua vez, sugere uma noção antropológica, não histórica, relativa aos valores que estão ligados à voz como voz os quais encontram-se, portanto, integrados ao texto que ela transmite. Se este for composto por escrito em vista de uma performance – assim como a poesia destinada ao canto –, sua vocalidade aparece como uma intenção incorporada ao texto.

toda a sua espessura, sua complexidade provável. Mas quando há performance, uma pluralidade de significantes se constitui (ZUMTHOR, 2005, p.18-19).

Para o intérprete em performance oral, a arte poética consiste em assumir a instantaneidade da palavra. Daí a necessidade técnica, e eloquente, proveniente de estruturas rítmicas, melódicas, harmônicas e dinâmicas, da emissão da palavra em performance. Ainda assim, segundo Pavis no verbete ‘voz’, “a voz do ator é a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e do afeto, mas também da dificuldade que existe em descrevê-la e em avaliá-la e em apreender seus efeitos” (PAVIS, 1999, p.433). E segue:

[...] A altura, a potência, o timbre, a coloração da voz são fatores puramente materiais, portanto, pouco controláveis pelo ator. Eles permitem identificar imediatamente a personagem e, ao mesmo tempo, influem diretamente, como uma percepção direta e sensual, sobre a sensibilidade do espectador. Quando ARTAUD descreve seu “teatro da crueldade”, ele nada faz, na verdade, senão descrever toda enunciação de um texto no teatro: “A sonorização é constante: os sons, os ruídos, os gritos são procurados primeiro por sua qualidade vibratória, e em seguida pelo que representam” (1964b: 124). As palavras são “tomadas num sentido encantatório verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis, e não mais apenas por seu sentido” (1964b: 189). A voz é uma extensão, um prolongamento do corpo no espaço (PAVIS, 1999, p.433).

É de se perguntar, então, sabendo-se da importância vocal na cena e na obra, o porquê de a voz do ator ser considerada apenas na última etapa. Ressalte-se também que isso se reflete nas propostas de treinamento que, em boa parte, trabalham o corpo cinético em detrimento do corpo, o qual comporta e gera a instância vocal, reforçando a dicotomia corpo/voz, como se fossem partes distintas. E mais, induzindo à ideia de que os parâmetros vocais são pouco controláveis, premissa sem qualquer respaldo técnico, o que se comprova pela observância do comportamento de cantores, principalmente eruditos.

A saída que se busca equivocadamente por vezes é o recurso da retórica¹⁰⁶ e da ‘boa’ dicção¹⁰⁷, muito embora ambas não sejam sinônimos de qualidade de expressão artística em performance teatral. Ao contrário. Segundo Davini (1956-2011), trata-se de técnicas oralizantes, centradas na “implosão da língua” e na predominância dos ritmos – repetições, ecos, tudo que eleva a voz contra os sentidos, submetendo-os ao puro fonatório – que se

¹⁰⁶ Retórica: “eloquência, oratória; estudo do uso persuasivo da linguagem, em especial para o treinamento de oradores; tratado que encerra essas regras; adornos empolados ou pomposos de um discurso; discurso de forma primorosa porém vazio de conteúdo” (BUARQUE, 2009, p.1751). Por Pavis: “arte de bem falar e persuadir”; três gêneros principais de retórica: demonstrativo – expõe os fatos descrevendo os acontecimentos, deliberativo – as partes em conflito se esforçam para persuadir o campo adversário, defender seu ponto de vista e fazer com que a ação desenrole a seu favor, e o judiciário – divide os papéis entre acusação e defesa (PAVIS, 1999, p.341).

¹⁰⁷ Dicção: “maneira de dizer ou falar; arte de dizer, recitar, falar, com articulação e modulação apropriadas” (BUARQUE, 2009, p.674). Pavis relaciona dicção à retórica e à declamação (PAVIS, 1999, p.95).

inclinam para a massificação, eliminação das diferenças de desejo e criação, levando à perda da autenticidade orgânica da voz e, conseqüentemente, do fazer ouvir (DAVINI, 2007, p.89).

Importa tocar neste ponto porque a notação teatral para performances, nas quais a enunciação tenha destaque, não deve desconsiderar os parâmetros sonoros dessa enunciação, vista a importância e abrangência da palavra falada. Pavis esclarece:

[...] A entonação regula a altura da voz e os acentos da frase. A voz do ator é igualmente portadora da mensagem da entonação*, da acentuação, do ritmo. A entonação indica de imediato (antes mesmo que o sentido intervenha) a atitude* do locutor, seu lugar no grupo, seu gestus* social. Ela modaliza os enunciados, imprimindo-lhes uma luz muito sutil, donde o teste bem conhecido pelos atores que consiste em fazê-los representar várias situações pronunciando as mesmas palavras em diferentes tons (ver JAKOBSON, 1963: 215). A entonação marca a posição do locutor em face de seus enunciados, exprime sua modalidade, principalmente as emoções, a volição, a adesão aos enunciados etc. Ela também exprime, como bem mostrou BAKHTIN, o contato com o ouvinte, a relação com o outro, a avaliação da situação, daí seu lugar estratégico: “A entonação se encontra sempre no limite entre o verbal e o não-verbal, o dito e o não-dito. Na entonação, o discurso entra em contato imediato com a vida” (citado em TODOROV, 1981: 74). A entonação diz respeito tanto ao enunciado quanto à enunciação, tanto ao sentido do texto quanto àquele do trabalho do ator, tanto à semântica quanto à pragmática. [...] Encenadores como LEMAHIEU, VILLÉGIÉ, VITEZ (os quatro MOLIERE) ou MNOUCHKINE (o ciclo dos SHAKESPEARE) ou BUCHVALD se esforçam para teatralizar a voz do ator, evitando as produções de efeitos de naturalidade, de psicologia ou expressividade, e acentuando ou ritmando o texto a ser dito de acordo com uma retórica autônoma dotada de suas próprias leis que tratam o texto como material fônico, mostrando claramente a localização da fala no corpo e sua enunciação como um gesto* que estira o corpo inteiro. [...] (PAVIS, 1999, p.433).

A propósito de a entonação se concretizar como um gesto da enunciação, Zumthor, em “Escritura e Nomadismo”, principalmente no capítulo “A poesia e o corpo”, associa a voz ao gesto, acrescentando que, já entre os gregos, essa relação era “atestada pela palavra ‘mousikè’, que designa ao mesmo tempo a dança, a música vocal e instrumental, as estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra” (ZUMTHOR, 2005, p.147). A mudança de frequência das ondas produzidas pelas pregas vocais ou por um instrumento “reflete-se em nossa consciência pela imagem de um movimento espacial”: “a melodia ondulante”, “o tom flutuante”. Ou seja, a entonação é configurada e absorvida como uma projeção espacial da “mímica laríngea”. “Complementarmente, tudo se passa como se o corpo do receptor se movesse de forma sincrônica durante a recepção da palavra, da mesma maneira que o locutor que a emite” (ZUMTHOR, 2005, p.147).

Davini, no artigo “O Jogo da Palavra”, reafirma que o ato a que ela chama de “gesto da palavra” (título de outro artigo também de sua autoria) possibilita o registro dos diversos momentos icônicos da existência da personagem. A organização desses momentos de vocalidade e gesto deverá ser decorrente de uma negociação, entre o texto escrito, quem o interpreta e quem o dirige, que possa estabelecer as dinâmicas e regras do “jogo da palavra”.

Ela cita Brecht e seu “gesto”, a respeito do caráter físico e material da proposta, e reforça que o gesto da palavra está presente ali:

Cada momento de fala implica a justaposição simultânea de várias instâncias, ao nível da contracenar (plano da relação entre os atores) e da cena (plano da relação dos atores com a audiência). Dificilmente a complexidade desta realidade será apreendida através de estruturas hierárquicas construídas a partir de infinitas oposições binárias que, se bem possam dar conta de abordar outras realidades, como a do texto escrito, por exemplo, tendem a omitir na sua lógica a vocalidade de quem atua, através da qual o texto oral deixa de ser uma possibilidade para tornar-se uma realidade concreta (DAVINI, 1998, p.41).

O trabalho do ator, em sua constituição vocálica, apresenta marcas e características peculiares. A palavra dita pode liderar um processo de materialização da personagem que restabeleça o vigor do vínculo da palavra com a realidade cênica.

2.2.4 – Texto e Obra

Zumthor faz uma distinção fundamental entre texto e obra. Considera ‘texto’ a sequência linguística que constitui a mensagem, cujo sentido global não se reduz à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus componentes sucessivos; ‘obra’, a totalidade dos fatores da performance – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais – que produzem juntos um sentido global. Sob sua ótica, a obra é por natureza teatral; o teatro, sua forma acabada.

Do texto, a voz em performance extrai a obra. Ela se submete a este fim, ao funcionalizar todos os elementos aptos a sustentá-la, amplificá-la, a declarar sua autoridade, sua ação, sua intensão persuasiva. Utiliza o próprio silêncio que ela motiva e torna significante (ZUMTHOR, 2005, p.142).

Dessas distinções resulta que não seria correto falar de performance de forma totalmente unívoca, nem de notação desse mesmo modo. Na acepção que hoje se lhe atribui, a performance é virtualmente (no sentido filosófico da palavra, ou seja, está predeterminada e contém todas as condições essenciais à sua realização) um ato teatral no qual se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe (ZUMTHOR, 2005, p.69).

Do ponto de vista das relações entre o texto e a obra, pode-se enumerar ao menos três situações interrelacionadas. A audição (com a visualização da obra em cena), a leitura dramática (sem a montagem da obra) e a leitura solitária. A primeira se dá pela visão global da situação de enunciação; é a performance em sua completude, na qual se constata provavelmente a oposição mais forte entre obra e texto. Na segunda, a sensação de presença

física é suprimida, de forma visual ou tátil, e a oposição entre ambos tende a ser diminuída. Já na leitura solitária, marca-se a enunciação performática em grau mais fraco se comparado.

Com efeito, o leitor pratica duas modalidades de leitura e torna-se receptor em uma apreciação: ora a puramente visual, ora a articulada/ vocalizada, comportando um mínimo jogo muscular (procedimento habitual no Ocidente até os séculos XV e XVI). Em outro extremo, acontece o embate com a performance vocalizada.

Em relação às formas constituintes da obra, deve-se ainda avaliar duas vertentes. Aquela em que se manifestam as sequências linguísticas das quais resulta o texto; depois, as “sócio corporais” que compreendem os elementos não textuais (pelo signo da letra) da performance relativos à corporeidade dos respectivos participantes (incluídas a voz e suas fronteiras não delineáveis a olho nu) e à existência social, individual e grupal. Ao considerar uma notação para a cena, deve-se portanto considerar a obra em sua totalidade e o texto como parte do código desta notação.

Mas, ainda assim, nenhum sistema de signos dará a ideia acabada à obra performática. O que se busca são indícios mais consistentes daquilo que o texto em linguagem escrita pode fornecer, das imagens sonoras e visuais, pois os enlaces orgânicos e de sentido se concretizarão a partir da obra vocalizada.

2.2.5 – Notação para Performance

Há textos que se destinam ao consumo visual (em princípio solitário e silencioso) pela leitura; outros, à audição e, portanto, à percepção de efeitos sonoros (e por isso abertos ao consumo coletivo – um texto dramaturgico seria um exemplo). Os primeiros apresentam-se como um objeto – folha de papel, livro; os segundos, como uma ação vocal.

Neste trabalho sugere-se que abrir espaço à transcrição no teatro possa trazer benefícios ao fazer teatral, inclusive aos estudos. Observar num primeiro momento o que há de mais simbólico na linguagem teatral e agregar a métodos como a biomecânica de Meierhold, os hieróglifos de Artaud e a outras propostas relacionadas com o contorno físico e acústico do corpo, talvez seja um bom início. Para tanto, examinar com cautela e pertinência a abordagem e elementos comuns a outras áreas (música, dança, iconografia, escrita) seria relevante e apontaria caminhos para propostas de notação em performance.

A codificação musical é um bom exemplo, pois indica com mais clareza como se desenvolveu e se estruturou o formato de notação, de partitura, e como esta caminha ao lado

da tablatura, da cifra e de outras propostas para peças modernas e contemporâneas, ou de partes delas. Cabe ressaltar que esse processo certamente demandou um longo tempo de equívocos e acertos, até a obtenção de resultados concretos não só em relação a representações notativas, mas também à abertura de novas perspectivas de criação e adequação para obras muito específicas.

A partitura não surge de um impulso teórico, mas da vontade de resolver um problema de memória e transmissão das obras sem expô-las a deformações. Um bom exemplo vem dos séculos VIII e IX: como a maioria das peças musicais integrava o corpo litúrgico da Igreja Católica, isto é, um momento sagrado fundamental, cabia executá-las da mesma forma em toda a cristandade. Não à toa, o livro das “Horas” – que concebia convenções e instruções litúrgicas que guiavam as ações e posturas de um ‘bom cristão’ – foi escolhido para uma das primeiras impressões realizadas no início da invenção da tipografia. Mesmo antes, era o livro que demandava aos copistas grande quantidade de trabalho.

Na verdade, como medida prática o ato de notar, em seus primeiros passos, recai sobre obras ou partes delas consideradas essenciais para a compreensão futura de conteúdos que se pretendia transmitir ou deixar como legado.

Na música, os registros iniciais incidem apenas sobre a melodia, sendo o melhor exemplo o canto gregoriano; o ritmo somente passa a ser notado com a mesma precisão três séculos depois. Informações como dinâmica e maneira precisa com que os instrumentos ‘atacam’¹⁰⁸ uma nota e articulam determinadas passagens musicais só recebem as devidas notações passado muito tempo.

A notação da dança, cujo desenvolvimento ocorre tempos depois do registro escritural da música, surge a partir da necessidade de se convencionarem aspectos disciplinares para a obtenção do resultado formal esperado. Nesse processo utilizaram-se inicialmente conceitos da notação musical para suprir as necessidades próprias da dança. E fica patente a existência de instâncias semelhantes em dois formatos, a exemplo do ritmo e da dinâmica. Igualmente, na “Labanotation” e na “Banesh Movement Notation” constata-se a presença da pauta musical como uma linha temporal a guiar as seqüências de movimento notadas.

O teatro precisaria aproveitar ao menos parte dos princípios desenvolvidos pela dança e pela música na formulação de uma notação, uma vez que as artes cênicas se ocupam de elementos rítmicos e melódicos, além da expressão corporal e de sua desenvoltura em cena.

¹⁰⁸ Ataque (música): “Ato de começar a emissão de um som com a voz, com um instrumento musical tradicional, ou com outro qualquer instrumento musical mecânico” (BUARQUE, 2009, p.218).

Na iconografia e na escrita, os sinais, as técnicas, as cores e os traçados revelam o quão simbólicos podem ser. Usados em forma de notação, podem fazer com que a detecção do tempo e até mesmo do autor seja percebida através deles. Juntamente com as características de escrita e simbologia foram utilizados em vários momentos como domínio e projeção idealística na conduta que uns esperam de outros. Eis aí elementos que poderiam ser aproveitados em pesquisa e montagem de notação.

O lúdico no teatro é muitas vezes associado ao aleatório, ao improvisado sem aporte técnico, ao espontâneo. No entanto, no meio teatral fala-se muito em ‘jogo’ sem se dar conta de que todo jogo tem regras e que um dos meios para sair bem de uma disputa é conhecer melhor suas condicionantes, seus elementos e utilizar treinamento e técnica específicos, delineados para tanto. Assim estendem-se as possibilidades de diálogo e negociação de estratégias para superar e interferir intencionalmente na realidade. No teatro, esta pode ser uma das tarefas do ator, do diretor ou do autor.

A presença de notações pode ser uma forma de trazer cada vez mais enlaces técnicos à formação do ator, do diretor, à constituição dramaturgica, refletindo-se assim em outras funcionalidades como pesquisa, registro, transmissão, enfim, em ofícios peculiares de uma notação.

Não faria sentido negar a importância das tradições orais e escritas na história da humanidade. As civilizações arcaicas, e muitas culturas convencionadas como “das margens”, ainda “hoje se mantêm graças a elas” [...] “E ainda é mais difícil pensá-las como não históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas” (ZUMTHOR, 2010, p.8).

Do ponto de vista pragmático, o desenvolvimento de notação para o teatro poderia pautar-se por estabelecer diferentes modelos – não somente uma versão universal. Qualquer modelo estabelecido com flexibilidade possibilitaria alternativas para outras propostas. Na dança, no século XX, dois expoentes não mediram esforços em busca da excelência para a notação; nem por isso, a proposta de um invalidou a do outro. Já na música há exemplos mais inclusivos. O canto gregoriano “pausou” na proposta de notação do século XIII. Não obstante tratar-se de um evento singular, justifica-se pela opção de se preservar uma expressão e um formato tradicional do período. A nota é representada de forma quadrada, a pauta tem apenas quatro linhas, a única clave utilizada, a de “dó”. Na música hoje, de maneira geral, utiliza-se a representação redonda das notas, pauta de cinco linhas e as claves de dó, fá e sol. Mas na música contemporânea há compositores que utilizam notações menos abrangentes numa

mesma obra, às vezes diferentes para um ou outro instrumento, em sua maioria por eles desenvolvidas para ilustrar especificidades de suas músicas.

A ópera também apresenta estrutura de notação, embora sua proposta esteja na música e no texto cantado, os quais, no entanto, facultam imenso suporte a um tipo de representação bastante complexo em sua montagem (cenários, figurinos, figurantes, bailarinos, coro etc.).

Outro exemplo importante que pode servir à demanda e experiência teatral é o canto falado (“Pierrot Lunaire op. 21”)¹⁰⁹ de Schoenberg (1874-1951). De todas as suas obras é a que se tornou mais célebre, na avaliação de René Leibowitz¹¹⁰. Naturalmente a originalidade da concepção contribuiu muito para o seu grande sucesso. A voz da recitante presta-se essencialmente à originalidade da obra. Os princípios desse novo meio de expressão vocal são o “sprechgesang” (canto falado) e o “sprechstimme” (voz falada)¹¹¹. O ritmo deve ser observado estritamente, como se se tratasse de um canto, mas enquanto a melodia cantada mantém a altura do som¹¹², a melodia falada não faz senão indicá-la, abandonando-a imediatamente de maneira ascendente ou descendente. Aliás, a fim de ‘cortar pela raiz’ toda tentação ou desejo de cantar, Schoenberg não só encomenda um ensaio a um de seus discípulos, Erwin Stein, sobre a maneira de executar o “sprechgesang” como, mais tarde, formula a notação “sprechstimme” sobre uma só linha, em vez de fazê-lo sobre o pentagrama, o que constitui, ao contrário do que se pensaria, uma notação julgada musicalmente mais precisa e mais adequada.

A voz devia “dar a altura com precisão, mas imediatamente depois deixá-la descer ou subir; o intérprete deve fazer de tal forma que o “sprechgesang” não se pareça nem com a fala natural nem com o canto autêntico” (SCHOENBERG apud SADIE, 1994, p.895).

Relativamente às considerações de Pavis acerca da dificuldade de se constituir uma notação para o teatro, a música também enfrentou não poucos obstáculos, mas conseguiu superá-los, e exemplo acabado de transcrição nessa área é uma grade orquestral (toda a obra, os diversos instrumentos e as divisões entre eles, todos os cuidados implícitos no processo de apresentação). Habitualmente apenas compositores e maestros dispõem de técnica e especialização para interpretá-la em todas as suas particularidades. Os músicos, de forma

¹⁰⁹ Trata-se de 21 melodramas para recitante, flauta, que alterna com flautim, clarinete, que alterna com baixo, violino, que alterna com viola, violoncelo e piano. São peças curtas que se agrupam em três partes de sete melodramas cada uma. Schoenberg consegue criar uma diversidade de timbre tão acentuada, com um número reduzido de instrumentos. Apesar de o estilo aforístico já estar ultrapassado aqui, pode-se dizer que a concepção da obra praticamente não teria sido possível sem as experiências composicionais adquiridas por meio dele.

¹¹⁰ René Leibowitz, francês, foi compositor, músico teórico, maestro e professor.

¹¹¹ Termos para um tipo de enunciação vocal entre a fala e o canto.

¹¹² Altura, na música, designa a nota e não o volume, como comumente/popularmente é referenciado.

geral, leem na partitura o que lhes é devido interpretar, mas não necessariamente precisam compreender ou acompanhar em leitura toda a grade. Sem o auxílio dela seria difícil imaginar outra maneira de lidar com tantos músicos (de trinta a mais de cem).

Com relação ao treinamento corporal, muitas propostas, inclusive aquelas com mais ênfase à ‘expressão corporal’ (destituídas a princípio de um trabalho vocal) ou ao teatro físico (não se inclui a voz nesse corpo a não ser dicotomicamente e em uma segunda instância), como princípio de pesquisa e linha de atuação – como em Copeau¹¹³ (1879-1949), Lecoq¹¹⁴ (1921-1999), Decroux¹¹⁵ (1898-1991) – podem auxiliar na composição simbólica e imagética de uma ou várias notações.

A taquigrafia também poderia ser uma opção, posto que seus padrões de registro textual são diferentes e isso poderia delinear uma leitura mais fluida (com devido treinamento) e menos fixada em padrões gramaticais.

Enfim, o desenvolvimento de notações parece prever demandas, se não tão intensas, ao menos mais presentes nos campos conceitual e técnico por parte de diretores, dramaturgos e, porque não, de professores.

Na tabela a seguir há interrelações que poderiam ser notadas, de forma relativa e/ou individual. Com elas o teatro dialoga e, a partir delas, em muitos casos, se realiza. Sem maior pretensão a não ser aprofundar a discussão do assunto, e sem descer ao mérito da fundamentação conceitual necessária para desenvolver uma notação no teatro, as referências de mútua relação exemplificadamente indicadas, representam tão só uma conjectura, uma sugestão da multiplicidade de movimentos hábeis para compor a notação teatral, e ressaltar o porquê das tantas dificuldades associadas ao tema.

¹¹³ Jacques Copeau, francês, foi diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro. Fundador do Théâtre du Vieux-Colombier em Paris. Fundou uma importante escola de atores junto ao seu teatro onde influenciou gerações de artistas franceses, através de seu treinamento para o ator. Copeau trabalhou a corporalidade do ator para depois voltar ao texto como elemento principal.

¹¹⁴ Jacques Lecoq, francês, foi ator, mímico e instrutor de teatro. Fundou a escola de teatro, L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

¹¹⁵ Étienne Decroux, francês, ator e mímico. Estudou na escola do teatro Vieux-Colombier de Jacques Copeau, participou da companhia de Charles Dullin. Trabalhou sob a direção de Antonin Artaud, de Louis Jouvert e participou de filmes dirigidos por Marcel Carné e pelo surrealista Jacques Prévert. Seu interesse principal era o estudo da expressão do corpo, e se dedicou a pesquisar a técnica chamada de Mímica Corporal Dramática (Mime Corporel).

<p>Dimensão Acústica (incluindo a voz)</p> <p>- os aspectos podem ser divididos entre textuais e musicais</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Texto gritado, falado ou sussurrado. A intensidade da voz em diversos trechos e palavras: (f, mf, p, mp...) fraco, mezzo fraco, piano, mezzo piano etc. 2. Ritmo da fala. 3. Marcação de entradas de texto - se são sucessivas ou simultâneas (polifonia textual). 4. A ALTURA ou o REGISTRO DA VOZ - agudo, médio e/ou grave; monocórdio. 5. Tempo de sustentação de trechos definidos; ou o texto apresentado de forma monocórdica ou seja, acentos, dinâmica e andamento. 6. Se constarão efeitos vocais, onomatopeias, vocalizes, melodias. 7. Marcação em uma linha relativa/absoluta do evento sonoro ou música. 8. Interação entre o som e outros eventos como a luz. 9. Como se distribui o som: espacialização através de caixas de som 2.1, 5.1, 7.1 por exemplo, ou através da distribuição dos atores no espaço cênico.
<p>Corpo Cinético (atitude e intensão)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Presença de coreografia. 2. Pequenos e grandes gestos. 3. Movimentação no espaço. 4. Sincronia de movimentações individuais e/ou grupais.
<p>Cenografia, Figurino e Maquiagem</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Posição específica de objetos significantes ou de importância específica. 2. Movimentação dos objetos em cena ou entre atos. Reorganização do cenário e seus constituintes. 3. Modificação de maquiagem e figurino. Se, em cena, com que precisão, tempo e lugar.
<p>Luz</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mapa de luz. 2. Momentos específicos e nuances de intensidade. 3. Interação com outros eventos como mudanças de figurino e cenografia, ou movimentação do intérprete.
<p>Elementos de outra notação para auxílio.</p>	<p>Dança, música, iconografia, escrita e etc.</p>

Da reflexão de Pavis a respeito do verbete ‘partitura’, assunto que pela sua complexidade exige discussão de maior conteúdo e por isso extrapola o escopo deste trabalho, emerge uma questão impar: se a informática já ofereceria condições para resolver a dificuldade técnica da notação no teatro. Sem maiores senões, é possível afirmar positivamente. São notórios os avanços e a capacidade de inovação dessa área tecnológica, bem como as rápidas e eficazes soluções em softwares e aplicativos para as inúmeras atividades administrativas, artísticas e científicas. Nas artes cênicas, com algum tempo de pesquisa, poder-se-ia desenvolver um produto suficiente para notar eventos performáticos, na mesma linha do Finale¹¹⁶, o software de edição de partituras, e como já se pensa semelhante em relação à notação de Banesh.

Não se pode esquecer também que a fotografia, a filmagem e a gravação sonora podem ser outros métodos ou alternativas para registro e notação.

¹¹⁶ Finale: o programa já evoluiu a ponto de ser utilizado como ferramenta de composição, e em conjunto com programas de gravação e mixagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão e reflexão em face da presença de uma notação no teatro não é objeto de preocupação recente, mas os estudos, teorias e ensaios desde as últimas décadas do século XIX dão-lhe um tom de contemporaneidade. Diante do alcance das manifestações teatrais no presente, a interrelação entre arte e tecnologia, e o uso corrente de registros escriturais pela dança e pela música, esta dissertação tem como objetivo contribuir para maior aprofundamento do tema.

Este trabalho parte da constatação de que se, durante séculos, métodos foram largamente usados em registro e transcrição, em particular na dança e na música, por que também não poderiam no teatro? E então procura relatar a importância do código escritural para o processo cênico, com vetores para outras apreciações como: a técnica na prática teatral, visto que qualquer exercício notatório pressupõe afinidade com um conjunto singular de linguagem; a dicotomia entre voz e corpo e a forma como os fragmentos da voz e da palavra precisam ser entendidos na formação do sentido e do afeto, desde a dramaturgia.

Entender a relevância da notação teatral num espectro de debate entre a palavra falada e a escrita seria esclarecedor e eficaz desde que os agentes envolvidos trocassem experiências, por simples que fossem, com manifestações notatórias de outras artes ou ciências, sejam musicais, de dança ou taquigráficas, entre outras, porque, a partir daí, aparecem mais claras as demandas organizacionais, técnicas, práticas e mesmo funcionais requeridas ao lidar-se com um signo.

Em música, essa questão torna-se evidente, afinal formas notativas estão em voga há séculos. No entanto, ainda existem músicos que constroem seu trabalho sem contato com partitura, cifra ou tablatura. No canto popular, na percussão ou na transmissão de tradições populares musicais é comum esse exemplo. Mas boa parte dos musicistas mantém alguma relação com códigos musicais, sendo apreciável a ampliação do caráter artístico, técnico e a expansão de possibilidades desses artistas, principalmente no campo profissional. São poucos, ou raros, os músicos capazes de elaborar obras estruturadas a partir de sua intuição e experimentação, sem recorrerem à notação.

Na crítica à arte dramática, veem-se comumente reações negativas à codificação de um espetáculo ou menções de que usar signos seria engessar a representação e, a curto prazo, reduzi-la a um único esquema significante. Isso porque rotula-se tal código como se fora definitivo e não como uma definição, um recurso compatível com a realidade da encenação,

ou num plano maior, de um registro para encenações de estilo muito particular. Parcela desse discurso procura se sustentar na ideia de que a notação deva ser uma metodologia que abranja todos os estilos. No entanto, vê-se nos métodos da escrita, da música e da dança que as possibilidades podem e devem variar de acordo com a necessidade da obra.

A existência de uma notação não reduz o espetáculo a um objeto analisado. Na dança e na música, que propõem formas próprias de notação, a análise do objeto em adaptação/ versão é imprescindível para a apuração da obra e, a princípio, em sua utilização detectam-se mais pontos positivos que negativos.

Outras correntes entendem o código teatral como um empecilho, uma barreira ao desenvolvimento artístico, não só em razão da logística demandada pela variedade de signos da notação e pela maneira como tratar questões estilísticas, mas pela egrégora acerca da liberdade criativa/ imaginativa/ espontânea/ intuitiva que sugere que esta é passível de cerceamento artístico em consequência de regras, técnicas e normativas.

Parece dicotômica essa linha de raciocínio, pois muito se cobra e se fala sobre a presença da “técnica” no teatro; é como se ela tivesse se tornado uma entidade intangível. Perguntar a um estudante ou mesmo a um profissional do teatro quais técnicas são estudadas ou utilizadas por ele, pode ser constrangedor. Certamente o mesmo não aconteceria se idêntica pergunta fosse endereçada a um estudante de psicologia, de música ou de dança.

Ademais, entendimento técnico é o estado primordial para lidar com um código específico. E não poderia ser diferente. Se a técnica por vezes não é tratada com clareza no treinamento do ator, a concretização da notação torna-se mais distante de ser realizada.

Ao deixar claros os pormenores mais importantes de uma obra dramaturgica, facilitando a performance e equipando o encenador ou diretor com informações minuciosas, a notação no teatro, assim como em outras expressões artísticas, cumpriria papel ainda mais relevante que o de elemento de difusão e arquivo de montagens em tempos e lugares diversos. Traria ainda subsídios à execução dessa mesma obra por outros agentes. Peças com uma estrutura formal e conceitual mais aberta poderiam se beneficiar de notações ágeis, capazes de prover mapas ou esqueletos para a improvisação. Como ocorre nas cifras de jazz, na música.

A formação técnica do dramaturgo, do diretor, do ator e do professor em métodos de codificação seria um facilitador para a elaboração e transmissão da obra, com o vínculo estético gerado em segundo plano. Uma peça notada apresentaria desde logo a encenação com uma perspectiva geral, um “texto” para estudo e análise, contemplando as necessidades da linguagem cênica e oferecendo ao estudante os meios de trazê-la a vida em seu intelecto, enquanto a performance não for possível.

A sensação hoje é de que o texto dramático presta-se mais à literatura do que ao campo abrangente da performance e, em vez de qualificado enquanto obra, é visto em alguns casos como sua inspiração (as palavras do texto, seus sentidos implícitos, as sutilezas, conceitos e imagens que ele gera são por vezes ignorados e/ou desconsiderados). Igualmente, a importância que se dedica ao meio visual e tecnológico também se prende à visão restringindo os demais sentidos e o campo imagético de quem lida com o material performático. Estudantes apresentam grande dificuldade em face dessa disfunção, o que se percebe em sala de aula. O uso da notação poderia ajudar a reverter esse quadro.

Entendida a linguagem escrita como ‘letra’ e a falada como ‘palavra’ tem-se que, no contato dos atores com o texto através da leitura, as regras gramaticais da escrita tendem ao domínio sobre a fala, reduzindo sua capacidade afetiva e a configuração dos sentidos em cena. Assim, a notação diferenciada pode ser uma das estratégias para superar essa restrição à performance enquanto evento acústico.

Ou seja, a linguagem alcança uma dimensão que transforma o episódio cênico numa ação performática, num jogo em que se pode conjecturar e subtender a conversação. A fala no palco está sempre em atuação, o que não pode ser ignorado em notação, em técnica de treinamento e em encenação. Assim, as indicações teatrais se apresentam como diretrizes importantes para a realização da cena, desde a pré-produção, porém a encenação não tem obrigação de segui-las ao pé da letra. E isso, como na música, é passível de ‘negociação’. As manifestações do texto não precisam ser imperativas e, em breve análise, não o são, pois no teatro é decisiva a intervenção pessoal do encenador, do diretor e dos demais criadores: atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores.

Observe-se que a notação clássica da música, a partitura, não é estática, tem diversos níveis de assertividade: alguns movimentos podem ou devem ser precisos, outros apenas variações dentro de uma escala aceitável. As notas são uma certeza, mas a indicação de dinâmica (forte ou piano) pode variar segundo a interpretação do regente. Entretanto, a diretriz básica que o compositor queria gerar através da notação procura ser respeitada. Nas artes cênicas, a notação também não haveria de ser estática. Há um grande diferencial entre a imutabilidade e uma opção de interpretação. E isso é o que gera a possibilidade da ‘adaptação’ por meios de escolhas da direção. Não se diz aqui ‘versão cênica’, pois é sabido que uma ‘versão’ no teatro diz respeito à adaptação de um texto não teatral para a área cênica. Um adendo sobre o tema é que na música o termo versão diz respeito à interpretação diferente de uma mesma música.

Ora, se pensar que a notação requer, em essência, um grupo de signos e uma convenção que explique como esses signos se interrelacionam, parece factível a realização de pesquisas ou experimentos com algumas performances. Seria delicado estabelecer ‘um’ código teatral que pudesse oferecer a chave de tudo o que é dito e mostrado em cena, mas poderia ser produtivo investir num método com boa mobilidade e adaptável a cada caso, porque os parâmetros do jogo teatral são numerosos para se comportarem numa lista tipológica fechada.

Sem a pretensão de contradizer paradigmas, teses e conceitos, mas com o intuito de trazer o tema à reflexão e à discussão, pode-se afirmar que a notação, desde que flexível e suficiente para atender às exigências do teatro, não seria apenas figura teórica, mas técnica e prática para o espetáculo e para a maioria dos entes envolvidos antes, durante e depois de propostas cênicas, em momentos de remontagem ou em função de ensino e pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APEL, Willi. **The Notation of Polyphonic Music 900-1600**. Tennessee: Oxford City Press, 2010.

ARBEEAU, Thoinot. **Orchesography (1589)**. New York: Dover Books, 1967.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACH, Johann Sebastian. **6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso**. Kassel: Bärenreiter, 1974.

BAINES, John; MÁLEK, Jaromír. **A Civilização Egípcia – Grandes Civilizações do Passado**. Barcelona: Folio, 2008.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. 3ª Ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012.

BARBIER, Frédéric. **História do Livro**. São Paulo: Paulistana, 2008.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BERGSON, Henri. **Coleção Os Pensadores – Bergson**. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRANCO, Aquiles. **Voo das Cinco**. Cataguases: sem editora, 1977.

BRECHT, Bertolt. **Diário de Trabalho - vol I**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Diário de Trabalho - vol II**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Estudos Sobre Teatro**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BREGMAN, Albert S. **Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound**. A Bradford Book: Massachusetts, 1990.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta – reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **El Espacio Vacío – Arte y Técnica del Teatro**. Barcelona: Nexos, 1986.

_____. **O Ponto de Mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BUARQUE, de Holanda F. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 4ª Ed. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: Evolução Cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARLEY, Isabel McNeill. **Medieval and Renaissance Dances, recorders, dancers, and drums**. Lakeland: Memphis Musicraft Publications, 2000.

_____. **Renaissance Dances, for dancers young and old**. Van Nuys: Alfred Publishing, 2001.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

CASS, Joan. **Dancing through History**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993.

CHANGIZI, Mark. **The Vision Revolution**. Dallas, Benbella Books, INC., 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia – 1: Dos Pré-Socráticos a Aristóteles**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAUNU, Pierre. Imprensa, revolução ou inovação? **HISTÓRIA VIVA, Especial Grandes Temas**. Nº 37, p.64-69, 2012.

COHEN, Selma Jeanne; MATHESON, Katy (edited by). **Dance as a Theater Art – source readings in dance history from 1581 to the present**. 2ª Ed. Princeton: Dance Horizons/Princeton Book Company, 1992.

DALCROZE, Emile Jaques. **Rhythm, Music and Education - 1921**. Lexington: Cornell University Library – Digital Collections, 2010.

DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografías de la Voz em el Teatro Contemporáneo – el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2007.

_____. Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. **Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto**, Nº 15, p. 59-73. Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.

_____. O Jogo da Palavra. **Humanidades – Teatro**, nº 44, p. 37-44. Brasília: Ed. UnB, 1998.

_____. O Lado épico da Cena ou a Ética da Palavra. **Memória ABRACE**, p.308-310. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. O Gesto da Palavra. **Performáticos, Performance e Sociedade**, p.89-95. Brasília: Ed UnB, 1996.

_____. O Corpo Ressoante: Estética e poder no teatro contemporâneo. **Portal ABRACE**. Belo Horizonte, 2008. (ver websites).

DAVINI, Silvia Adriana; VIEIRA, Sulian. **Módulo 11: Laboratório de Teatro 2. Pró-Licenciatura**. Brasília: Athalaia, 2009.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESSLIN, Martin. **Artaud**. São Paulo: Cultrix / EdUSP, 1978.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna – uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. 2ª Ed. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2010.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental**. 2ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HEITLINGER, Paulo. **Alfabetos – caligrafia e tipografia**. Lisboa: Dinalivro, 2010.

_____. **Tipografia – origens, formas e uso das letras**. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HISTÓRIA VIVA, Especial Grandes Temas nº 37. São Paulo: Duetto Editorial, 2009 -. Trimestral, ISSN 1679887-2.

HOPPIN, Richard H. **Medieval Music**. New York: Norton, 1978.

INGS, Simon. **O Olho: uma história natural da visão**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

JANSON, H. W. **História da Arte**. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase - como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KASSING, Gayle. **History of Dance, an Interactive Arts Approach**. Illinois/Champaign: Human Kinetics, 2007.

KNUST, Albrecht. **A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)**. Volume I. Plymouth: Macdonald and Evans, 1979.

_____. **A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)**. Volume II. Plymouth: Macdonald and Evans, 1979.

KOUDELA, Ingrid Dorminien. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KRAUS, Richard; CHAPMAN, Sarah. **History of The Dance in Art and Education**. 2ª Ed. New Jersey/ Englewood: Prentice-Hall, 1981.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. **Domínio do Movimento**. 5ª Ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma Pedagogia da Criação Teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições SESC SP, 2010.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I e II**. São Paulo: Edusc, 2006.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

LEVITIN, Daniel J. **A Música no seu Cérebro – a ciência de uma obsessão humana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LEVY, Kenneth. **Music: a Listener's Introduction**. New York: Harper & Row, 1983.

LIGNELLI, César. **A Produção de Sentido a partir da Dimensão acústica da Cena: uma cartografia dos Processos de Composição de Santa Croce e de O Naufrágio**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília.

_____. **Sons & Cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília.

LIGNELLI, César; VIEIRA, Sulian. **Módulo 7: Laboratório de Teatro 1. Pró-Licenciatura**. Brasília: Athalaia, 2009.

MAHLER, Gustav. **Symphonies nº 5 e 6 in full score**. New York: Dover Publications, INC., 1991.

MATTHEW, Donald. **Europa Medieval – Grandes Civilizações do Passado**. Barcelona: Folio, 2008.

McLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

_____. **Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

NADEL, Myron Howard; STRAUSS, Marc Raymond. **The Dance Experience: Insights into History, Culture and Creativity**. 2ª Ed. Hightstown: Princeton Book Company, Publishers, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PARRISH, Carl. **The Notation of Medieval Music**. New York: W. W. Norton & CO., INC., 1957.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. 6ª Ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

PENDERECKI, Krzystof. “**Als Jakob erwachte...**” **Für Orchester**. Mainz: B.Schott's Söhne, 1975.

PISCHEL, Gina. **História Universal da Arte**. São Paulo: Mirador Internacional, 1966.

ROAF, Machael. **Mesopotâmia – Grandes Civilizações do Passado**. Barcelona: Folio, 2006.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à Física e Psicofísica da Música**. São Paulo: Ediusp, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 6ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SADIE, Stanley (edited by). **Dicionário Grove de Música – edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians - 29 volumes**. 2ª Ed. New York: Oxford University Press, 2001 (volume 18).

SACHS, Curi. **The Rise of Music in the Ancient World – east and west**. New York: Dover, 2008.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais – relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAWN, Ted. **Dance We Must**. London: Denis Dobson, 1946.

SCOTT, Edward. **Dancing in All Ages – The History of Dance**. London: Swan Sonnenschein & CO., 1899.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **A Criação de um Papel**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **A Preparação do Ator**. 26ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TARUSKIN, Richard. **Music From the Earliest Notations to The Sixteenth Century**. New York: Oxford, 2010.

TISILICAS, Jorge. **Espiral – para violão**. Buenos Aires: Ricordi, 1974.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Visual Encyclopedia of Art – Românico. Florence: Scala, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. Carmina Figurata. **Revista da USP – Dossiê Palavra / Imagem**. Nº 16, p.69-75, 1992/93.

_____. A Permanência da Voz. **O Correio**. Nº 10, p. 4-8. 1985.

ZWILLING, Carin. **Willian Shakespeare: as canções originais de cena**. São Paulo: Annablume, 2010.

WEB SITES:

CRÍTICA Revista de Filosofia, Portugal, 2000. ISSN 1749-8457

ALMEIDA, Aires. O que é arte: três teorias sobre um problema central da estética

Disponível em:

<http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html>

Acesso em abril de 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo, 2006.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=101>

Acesso em outubro de 2011.

ENCICLOPÉDIA Multimídia del Arte Universal, volume 05, Madrid, 1999.
História da Arte – Idade Média.

Disponível em:

<<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/arte-gotica.html>>

<<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/arte-romanica.html>>

Acesso em fevereiro de 2012.

PORTAL ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
Anais do V Congresso: Silvia Adriana Davini; Sulian Vieira Pacheco; César Lignelli.

Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosterritorios.html>>

Acesso em março e abril de 2013.

ROYAL ACADEMY DANCE. London.

Disponível em:

<<http://www.rad.org.uk/article.asp?id=127>>

Acesso em 09 de maio de 2012

APÊNDICE A

Historiografia da Arte:

Identificação dos Estilos Artísticos por Ordem de Detecção e Convenção

O objetivo deste quadro é auxiliar a leitura e compreensão do trabalho localizando os períodos/estilos estéticos por ordem de aparição convencionada. A datação dos períodos foi feita de maneira aproximada, com intuito de facilitar o leitor a visualizar um estilo em questão dentro da linearidade histórica que conhecemos por verdadeira. A simultaneidade na qual ocorrem vários períodos/ estilos em dados momentos históricos, é outro ponto importante a ser lembrado, o que torna suas fronteiras ainda mais incertas.

ARTE ICONOGRÁFICA PRIMEVA

Paleolítico (2.500.000 – 10000 a.C.)

Rupestre

Neolítico (10.000 – 4.000 a.C.)

ARTE ANTIGA

Mesopotâmica (3.000 a.C.)

Arte Suméria

Arte Assíria

Arte Babilônica

Persa (500 a.C.)

Egípcia (3000 a.C.)

Celta (400 a.C.)

Fenícia (1000 a.C.)

Egeia

Arte Cicládica (3.000 – 2000 a.C.)

Arte Minoica (3.000 – 1400 a.C.)

Arte Micênica (1.600 – 1200 a.C.)

Antiguidade Clássica

Arte Etrusca (850 – 550 a.C.)

Arte Grega (800 – 200 a.C.)

Arte Romana (750 a.C – 450 d.C.)

Paleocristã (100 – 450 d.C.)

ARTE MEDIEVAL (450 – 1450 d.C.)

Bizantina

Islâmica

Sassânida

Arte Carolínea
Românico
Arte Mudéjar
Gótico
Manuelino

ARTE RENASCENTISTA (1300 - 1600)

Trecento
Quatrocento
Alta Renascença
Maneirismo

ARTE BARROCA (1600 - 1750)

PERÍODO ROCOCÓ (1720 - 1790)

NEOCLASSICISMO (1750 - 1830)

ROMANTISMO (1790 - 1880)

ARTE MODERNA (1860 - 1945)

Nazarenos
Pré-Rafaelitas
Realismo
Naturalismo
Impressionismo
Pós-impressionismo
 Pontilhismo
 Divisionismo

Simbolismo
Art Nouveau
Vanguardas

 Expressionismo
 Fovismo
 Die Brücke
 Der Blaue Reiter

 Abstracionismo
 Neoplasticismo
 Cubismo
 Construtivismo
 Bauhaus
 Suprematismo
 Dadaísmo
 Surrealismo
 Futurismo
Realismo Socialista

ARTE CONTEMPORÂNEA (1950 até o presente)

Pop Art

Op Arte

Minimalismo

Neoconcretismo

Arte Conceptual

Happening

Performance

Instalações

Land Art

Hiper-Realismo

APÊNDICE B

O Sistema de Notação¹¹⁷ Musical

a) Materiais: Geral

Uma notação musical requer, em essência, duas coisas: um grupo de signos e uma convenção que explique como esses signos se relacionam entre si. Uma notação musical escrita requer um arranjo especial desses signos na superfície de escrita de modo a criar um sistema com esse agrupamento; é esse sistema que permite uma analogia com o sistema de sons musicais permitindo que os signos signifiquem elementos individuais do sistema musical.

A exceção dos exemplos criados no século XX, a notação musical sempre se apoiou na prática de se apropriar de elementos de outro sistema significante, para o propósito musical (como as representações de valores aritméticos, acentos e outros sinais de inflexão do discurso, ou sons da linguagem natural). Nessa prática partes do sistema eram descartadas e o formato dos signos podiam ser modificados para os novos propósitos. Esses signos, os “materiais” da notação, podem ser classificados de forma geral em duas categorias: os sonoros e os gráficos. Signos sonoros incluem letras, sílabas e palavras. Sinais gráficos incluem figuras geométricas, linhas, pontos, curvas, grades (linhas horizontais e verticais que se cruzam formando quadrados) etc.

Signos sonoros naturalmente já representam sons com função fora da “música”. Eles podem ser falados assim como escritos, o que aumenta o seu poder comunicativo. Tanto se eles tiverem significado (como palavras ou números) ou se eles pertencem a algum sistema de ordenamento (como as letras de um alfabeto). Essas são as propriedades que estão implícitas quando se adota sistemas que já têm outros usos.

b) Letras do Alfabeto

A ordem das letras no alfabeto oferece uma base pronta para a notação sendo possível essa ordem ser relacionada diretamente à intrínseca ordem dos sons musicais. Essa ordem então se transforma em algo análogo à ordem musical: um item da ordem musical é especificado de forma referente ao seu lugar nesse outro sistema.

¹¹⁷Referência base: SADIE, Stanley (edited by). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians- 29 volumes.** 2ª Ed. New York: Oxford University Press, 2001 (volume 18). Tradução feita pela mestranda.

Um exemplo ainda em uso é o sistema de cifras utilizado por músicos populares para se referirem às notas ou aos acordes. São usadas as sete primeiras letras do alfabeto, sempre em maiúsculas, cada uma indicando uma das sete notas musicais ou acordes a serem tocados, dependendo do contexto. Sendo assim: “C”, se refere à nota dó; “D”, à nota ré; “E”, à nota mi; “F”, à nota fá; “G”, à nota sol; “A”, à nota lá; “B”, à nota si.

Uma das vantagens do alfabeto para a notação musical é que ele consiste de signos simples ao invés de compostos (signos que são distintivos e ao mesmo tempo compactos). Além do mais, as letras dos alfabetos são geralmente conhecidas por nomes, dessa forma a notação pode ser falada assim como escrita. O alfabeto foi usado para notação das “alturas” na Grécia Antiga, e até por volta do século X na Europa Ocidental, antes desse sistema ser absorvido como “claves” e “acidentes” no sistema de notação em pauta.

Existem muitos exemplos de abreviação verbal nas notações ocidentais: a letra *p* é usada como instrução para se tocar uma nota com pouca intensidade, assim como a letra *f* pode ser usada como instrução para se tocar uma nota ou passagem de forma mais intensa. Em todos esses usos não alfabéticos das letras, a notação pode ser descrita como secundária: isto é, as letras significam palavras que por sua vez significam elementos musicais, ao invés de significar elementos musicais diretamente. Muitas vezes essas letras acabam se tornando sinais gráficos de origem irreconhecível, como, por exemplo, as claves de Sol e Fá que tem sua origem nas letras G e F.

c) Sílabas

Assim como as letras, as notações com sílabas caem em duas categorias: as que se organizam com referência em uma ordem estabelecida das sílabas, e assim se relacionam diretamente com a ordem musical; e aquelas que usam uma abreviação silábica de palavras, e operam por referência a um significado ou nome. O Ocidente Medieval criou as sílabas de solfejo conhecidas como *ut, re, mi, fá, sol, lá*. Elas são na verdade, sílabas na forma escrita, sendo as sílabas iniciais de seis, das sete linhas, de um hino a São João. Elas são, por acaso, características e funcionam a partir de uma ordem textual. Porém seu caráter referencial foi fortalecido pelo fato de que as seis primeiras linhas da melodia do hino começam sucessivamente nos graus da escala *c-a* (da nota “dó” à “lá”), assim elas funcionam também em relação a uma ordem musical externa estabelecida. Ou seja, Guido d’Arezzo, se utilizou, no início do século XI, de um Hino que “todos” tinham referência para propor nome às notas

e começou assim a proposta de estudo de solfejo para que os cantores pudessem treinar melodicamente frases diversas e aperfeiçoar técnica e performance.

d) Palavras

Palavras assumiram um lugar na notação em pauta apenas durante os últimos 350 anos. Isso aconteceu com o aparecimento da partitura e do desejo dos compositores em especificar a instrumentação de sua música; e isso aconteceu simultaneamente com o desejo de também especificar o andamento, caráter e detalhes com respeito à produção das notas e articulação. Assim, para o andamento, palavras como “largo” e “allegro”, e um grupo de termos foi aplicado a eles para expressar variações: “molto”, “assai”, “non troppo”, e assim por diante. Essas palavras, junto com outras que expressam o caráter (“andante”, “scherzo” e “scherzando”, “dolente”), geralmente aparecem no início de seções ou movimentos completos. A predominância dos termos em italiano se deve ao fato de que a Itália era o centro do fazer musical na Europa, no momento em que o uso de palavras escritas passa a ser uma opção para detalhar ainda mais aspectos da execução musical.

Não é apenas coincidência que a introdução desses termos tenha ocorrido na transição do período Renascentista ao Barroco, especificamente na parte a qual a “Teoria dos Afetos”¹¹⁸ era uma estética predominante, e que a grande expansão na quantidade de termos, e das línguas de onde foram tirados aconteça durante o Período Romântico. Outras palavras, como “rallentando”, “ritenuto” e “stringendo”, para andamento, e “pizzicato”, “leggiero” e “flautando”, para articulação, produção das notas, e controle da mudança de andamento, também aparecem como elementos da notação musical.

O aspecto mais surpreendente do uso das palavras na notação ocidental é o seu uso de natureza auxiliar. Palavras quase nunca são usadas na pauta, e sim acima ou abaixo dela, ou em suas margens. Aos poucos, foram se tornando indispensáveis, porém mantiveram sua posição auxiliar, de modo que um copista irá escrever primeiro os símbolos que representam altura e duração para só depois achar os lugares mais convenientes para inserir os elementos verbais da notação de modo que sejam facilmente lidos. Essa situação não é meramente o resultado de circunstâncias históricas. As palavras ocidentais são escritas se utilizando de um alfabeto, sendo assim implica duas desvantagens para o uso notacional: elas ocupam mais espaço, e tomam tempo para leitura e compreensão. Essas desvantagens não estão presentes

¹¹⁸ Os compositores do início da período Barroco, continuando uma tendência já vista em composições do século XVI (como os Madrigais) buscavam meios musicais de exprimir afetos, ou estados de espírito como raiva, heroísmo, assombro ou contemplação. Para a comunicação desses afetos aos poucos surge um vocabulário de recursos e figuras musicais que se tornam recorrentes na música desse período.

na maioria dos sistemas escritos asiáticos, onde apenas um caractere representa uma sílaba ou palavra.

e) Números

Números parecem ser os materiais mais facilmente adaptáveis para fins de notação. Eles fornecem um sistema de referência que pode controlar qualquer parâmetro do som musical como os “pioneiros do serialismo integral”¹¹⁹ mostraram. A altura das notas pode ser controlada associando números às notas da escala, às teclas de um teclado, à posição dos dedos ou trastes em um instrumento de corda, ou aos buracos e válvulas de instrumentos de sopro. Qualquer outro parâmetro, como intensidade, ataque ou timbre, podem em teoria ser medidos como uma escala de valores e assim ser representados através de números, porém esses sistemas geralmente estão restritos à codificação de música computacional, ou para fins de teoria e análise.

Notações ocidentais usam números arábicos nas tablaturas para teclado e alaúde da renascença. Eles também são usados na notação em pauta para indicar métrica e para mostrar grupos rítmicos fora do comum.

f) Sinais Gráficos

O ato de escrever uma sucessão de sílabas notacionais é gráfico porque ele traça um caminho/direção através da superfície de escrita. Esse caminho/direção é análogo ao transcorrer da música através do tempo. A direção desse caminho tende a seguir a direção preferencial de escrita da linguagem do país ou região onde é desenvolvida. As línguas chinesa, coreana e japonesa são escritas de cima para baixo, em colunas começando no lado direito da página: consequentemente a maioria das notações chinesas e coreanas são da mesma maneira escritas em colunas assim como as notações instrumentais japonesas. Porém, as neumas japonesas são escritas horizontalmente da direita para a esquerda. Notações Tíbetas, Balinesas, Javanesas, Gregas e Latinas são todas feitas horizontalmente, da esquerda para a direita.

Esse caminho através da superfície escrita pode ser definido de forma mais precisa pelo espaçamento de símbolos notacionais de forma que cada um desses espaços represente

¹¹⁹No início do século XX o compositor Arnold Schoenberg (1874-1951) desenvolve uma técnica de composição chamada “Serialismo”, que recusa o sistema tonal e organiza a música através de séries de notas escolhidas arbitrariamente. No início dos anos 50 alguns compositores extrapolam a ideia de uma melodia serial e passam a fazer isso com vários, ou mesmo todos os parâmetros de uma composição musical. Essa corrente ficou conhecida como “Serialismo Integral”.

um pulso de uma métrica em questão. Alternativamente os pulsos podem ser definidos por um símbolo gráfico, como pontos ou linhas, usados em sistemas japoneses ou coreanos, ou como as barras de compasso da notação em pauta ocidental. Essas marcações gráficas possuem a vantagem da economia, uma vez que os espaços disponibilizados para os pulsos não têm necessidade de serem sempre iguais em tamanho: unidades métricas contendo muitos símbolos podem tomar mais espaço do que unidades métricas mais simples.

O próprio sistema rítmico ocidental utilizado para representar a duração dos sons em uma música, é basicamente composto por cinco sinais gráficos distintos – haste, bandeira, ponto e dois tipos de cabeça de nota, a vazia e a cheia – que combinados permitem a escrita de virtualmente qualquer ritmo executado na prática por instrumentistas ou cantores.

g) Sistemas Híbridos

Muitas notações são híbridas pelo fato de usarem mais de um tipo de material. A mais híbrida das notações é a Notação em Pauta Ocidental. Ela usa todos os tipos de material discutidos acima.



Figura i. (SADIE, 2001, p.83).

A figura 54, o início do prelúdio do primeiro livro *Etudes d'exécution transcendante*, de Liszt, contém exemplos de notação com letras nas (1) claves, as quais são as letras “G” e “F” estilizadas; (2) os acidentes, os quais são estilizações das letras “b” (♭) e “h” (♯, ♮); e (3) o

símbolo de dinâmica *f*, o qual é uma abreviação de uma notação verbal (forte). O exemplo

também contém notações silábicas, ambas abreviações de palavras: (1) o uso do pedal “Ped”., de tal forma estilizado que quase já se tornou um símbolo puramente gráfico; e (2) a instrução técnica ‘rinforz’. para ‘rinforzando’. Ele também contém dois exemplos de notação verbal: (1) a designação geral “Presto” para o andamento e o caráter do Prelúdio como um todo; e (2) a instrução técnica localizada ‘energico’. Ele tem vários exemplos de notação numérica: (1) especificação do andamento, o qual suplementa a informação referente ao andamento “Presto”; (2) a indicação de transposição de oitava; (3) a digitação no compasso 2, a qual é uma notação técnica; e (4) a indicação “19” para indicação da quiáltera. Porém, seus constituintes principais são notações gráficas: (1) a pauta, barra de compasso e a chave que une as duas pautas; (2) as

figuras das notas e das pausas; (3) a fórmula de compasso C ; (4) marcação de frase, a qual é em parte uma duplicação gráfica da altura e em parte uma indicação da articulação de frases que duplica a ligação dos símbolos da nota; (5) o sinal de pausa; (6) a indicação de soltar o pedal; (7) o símbolo para 'staccatissimo'; (8) a indicação de arpejar o acorde no compasso 1; e (9) os sinais de crescendo e decrescendo (SADIE, 2001, p.83).

Dessa forma pode-se ver que a notação em pauta é um sistema híbrido e complexo com pouca redundância. Voltando ao conceito, a notação musical é um análogo visual do som musical, tanto como uma escrita de um som ouvido ou imaginado, ou como conjunto de instruções para os executantes. A notação, ao menos na música erudita, é algo praticamente indispensável ao estudo e execução de qualquer peça. Mas é importante salientar que a cultura oral guarda tamanha importância que ela transforma tudo o que toca, ao mesmo tempo em que ela mesma continua a se transformar sob o signo do esquecimento e da memória, da observação e da discussão.

ANEXO I

– Sobre a pantomima, a mimese, a mímica, o mimo e o mimodrama

A - Pantomima

Segundo PAVIS, em Dicionário de Teatro:

A pantomima antiga era a “representação e a audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, carnavais, triunfos etc.” (DORCY, 1962 apud PAVIS, 2003, p. 274). No final do século I a.C., em Roma, a pantomima separa texto e gesto, o ator mima cenas comentadas pelo coro e pelos músicos. A Commedia dell’arte usa tipos populares que falam e se exprimem através de *lazzis*. A pantomima tem sua época áurea nos séculos XVIII e XIX: arlequinadas e paradas, jogo não verbal (cenas mudas) dos atores de feira, que reintroduzem a palavra através de subterfúgios engraçados. Hoje, a pantomima não usa mais a palavra. Tornou-se um espetáculo composto unicamente dos gestos do comediante. Próxima da anedota ou da história contada através de recursos teatrais, a pantomima é uma arte independente, mas também um componente de toda representação teatral, particularmente dos espetáculos que exteriorizam ao máximo o jogo dos atores e facilitam a produção de jogos de cena ou quadros vivos. A pantomima “sem palavras” dos atores da feira utilizava cartazes para contornar a proibição do uso da palavra. A partir da segunda metade do século XVIII, com DIDEROT e sua exigência de realismo cênico, apela-se ao “homem de gênio que sabia combinar a pantomima com o discurso, entremear uma cena falada com uma cena muda [...] A pantomima é parte do drama”. No século XIX, a pantomima-arlequiniana, como, por exemplo, a de um DEBUREAU, instala-se no Boulevard du Temple; seu mimo puro foi imortalizado no filme de CARNÉ, *Les Enfants du Paradis* (1943) e pela pantomima de PRÉVERT, Baptiste (1946). No século XX, os melhores exemplos encontram-se nos filmes burlescos de exemplos encontram-se nos filmes burlescos de B. KEATON e C> CHAPLIN. Na pantomima a postura e a posição dizem muito para a plateia. Segue abaixo alguns exemplos de expressão corporal utilizados na pantomima (PAVIS, 2003, p.274).

A pantomima obedece ao objetivo de chamar a atenção, impressionar, impactar e transmitir a palavra da maneira mais fácil possível para os espectadores, isto faz do figurino acessório importante para que a apresentação tenha o ainda mais retorno da parte do público.

Independente da opção de figurino, a pantomima não pode ser ambígua nem confusa, deve ser acessível a todos e direta, o figurino não pode causar dúvidas no público, deve ser algo que existindo, o espectador reconheça imediatamente qual tipo/personagem está sendo representado.

A maquiagem também é muito expressiva e com ela que se diferenciam as personagens. Deve ser clara e direta, sem ter compromisso específico com a perfeição, pois a pantomima é uma arte completamente abstrata, e assim segue a maquiagem com ela.

A técnica de um pantomímico é considerada boa ou fraca à medida que ele é capaz de usar gestos e sinais corporais para se comunicar com o público. A expressão facial é de extrema importância, não costuma-se falar na pantomima, e grande parte da mensagem será transmitida pelo rosto.

O olho nunca é neutro. Não é um simples observador, também se comunica. O rosto demonstra emoções. O olhar é atraído para partes do rosto que expressam emoções mais fortes, como os lábios, olhos e sobrancelhas. Assim, Não apenas se vê um rosto, mas faz-se a sua leitura. Todo ser humano tem um vocabulário de sete mil “palavras” emocionais e uma sintaxe que oferece múltiplas maneiras de expressar a mesma emoção. Pequenas diferenças surgem de vez em quando, mas são mínimas se comparadas às semelhanças (INGS, 2008, p.177-189).

Em 1964, o psicólogo finlandês Tapio Nummenmaa publicou “The language of the face” (A linguagem do rosto), na qual pedia para que as pessoas, a partir de figuras recortadas de olhos e bocas, identificassem as emoções sendo expressas. Descobriu que emoções simples, como tristeza e felicidade, eram percebidas nas bocas, mas que emoções mais complexas, como surpresa e frustração, exigiam algumas pistas fornecidas pelos olhos.

O olho humano é construído para ser notado, e a direção do olhar transmite um significado emocional. Os movimentos da cabeça e sobrancelhas, boca e lábios, não expressam necessariamente o estado emocional, mas dão ênfase aos gestos e às palavras. São formas de pontuação. O rosto é capaz de expressar ao mesmo tempo o sentimento e o desejo. Os olhos revelam o estado interno (INGS, 2008, p.189-192).

Uma expressão bem feita, treinada, conscientizada e nítida é muito eficaz, diz muito sobre a personagem; vale lembrar que o rosto não é um conjunto de partes, é o todo, e o todo passa a emoção, e não apenas uma parte.

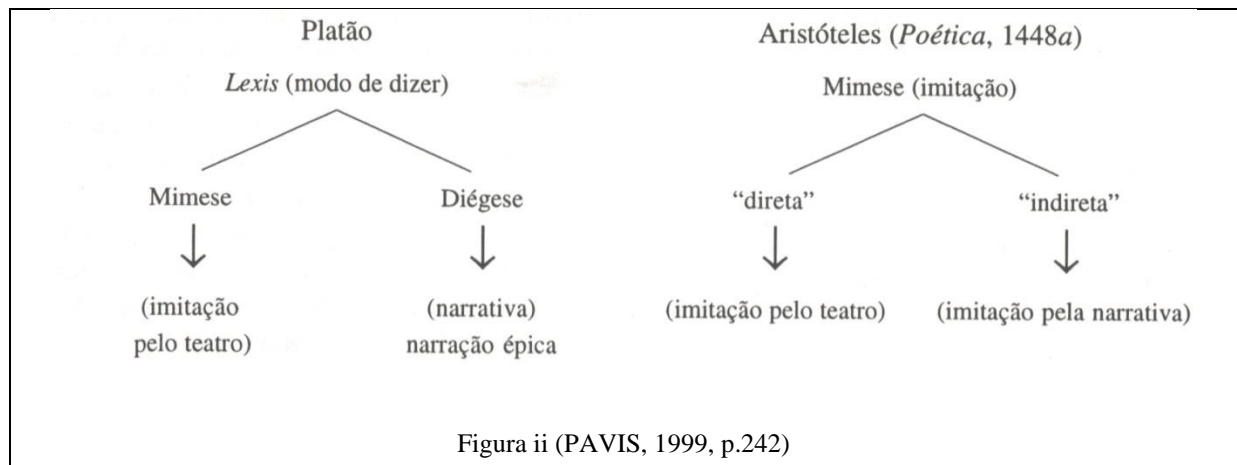
Nem toda pantomima precisa ser acompanhada por música mas em diversos casos ela é utilizada para pontuar e acompanhar os sentidos, despertando emoções nos espectadores de acordo com o objetivo da encenação. É praxe utilizar músicas que sejam ricas em recursos para os movimentos, que são realçados se acompanham o ritmo. Mas, claro dependerá do contexto cênico da pantomima, seja ela cômica, dramática ou mesmo abstrata.

B - Mimese¹²⁰

A mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e lingüísticos, porém esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma idéia, um herói ou um deus. Na Poética de ARISTÓTELES, a produção artística (poiesis) é definida como imitação* (mimese) da ação (práxis). 1- Lugar da Mimese. A - Em Platão: Na República, livros 3 e 10, a mimese é a cópia de uma cópia (da idéia, que é inacessível ao artista). A imitação (essencialmente pelos meios dramáticos) é banida da educação, pois poderia levar os homens a imitarem coisas indignas da arte e porque ela só se prende à aparência exterior das coisas. A imitação se torna, sobretudo para os neoplatônicos (PLOTINO, CÍCERO), a imagem de um mundo exterior exposto ao das idéias. Daí, talvez, a condenação do

¹²⁰ PAVIS, 2003, p.241-242.

teatro, e, mais particularmente, do espetáculo, durante séculos, em nome de seu caráter exterior, físico, contrário à idéia divina. B - Em Aristóteles: Na Poética (1447a), a mimese é o modo fundamental da arte; só que ela tem diversas formas (poesia, tragédia, relato épico). A imitação não se aplica a um mundo ideal, mas à ação humana (e não a caracteres): o importante, para o poeta, é, então, reconstituir a fábula*, isto é, a estrutura dos acontecimentos: “A tragédia é uma imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem condimentada com tempero de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita pelas personagens em ação e não por meio de uma narrativa e que, provocando piedade e temor, opere a purgação própria a semelhantes emoções” (1449b). “A fábula é que é a imitação da ação, pois chamo aqui ‘fábula’ à reunião das ações realizadas” (1450a). Esta oposição continua a valer hoje: assim o binômio showing/telling da crítica anglo-saxônica (BOOTH, 1961). 2 - Objeto da Mimese: A mimese diz respeito à representação dos homens e, sobretudo, daquela de suas ações: “A mimese da ação é o mythos, e por mythos se entende a organização das ações” (1450a). A mimese é a imitação de uma coisa e a observação da lógica narrativa. Ela tem por objeto a oposição ação/caráter: A - Imitação da ação: O mythos aristotélico é definido como a mimese da ação (práxis). B - Imitação dos caracteres (do ethos): É a imitação no sentido pictórico do termo: a representação figurativa. C - Imitação dos antigos: A esses dois tipos de imitação convém acrescentar a imitação dos modelos antigos (SCALIGER, 1561; BOILEAU, 1674). Por vezes, mesmo – é o caso, principalmente, do classicismo – o poeta é obrigado a “imitar a natureza”, o que tanto pode querer dizer escrever em estilo claro ou observar o naturalismo* de detalhe.



C - Mímica¹²¹

1. Na Era Clássica, a mímica compreende ao mesmo tempo a linguagem por gestos e as atitudes do rosto. Pelo menos o autor do verbete ‘Gesto’ da Enciclopédia de DIDEROT define, por exemplo, o gesto como “movimento exterior do corpo e do rosto, uma das primeiras expressões dadas ao homem pela natureza”. O uso atual da palavra diz respeito sobretudo aos jogos de fisionomia ou expressão facial. Estes jogos têm uma função paraverbal para sublinhar ou distanciar um enunciado verbal, fazer notar uma reação psicológica a um estímulo, comunicar uma mensagem pelo olhar, a “careta”, a contração ou o relaxamento de um ou vários músculos faciais, a contradição entre o olhar e a boca. 2. A mímica, sua codificação precisa imediatamente compreendida pelo espectador (com uma precisão extrema comparável à da entonação) pode parecer sobretudo importante no estilo de interpretação naturalista e psicológica. O rosto está ligado à psicologia, ao indizível, a toda uma metafísica do corpo que fala, manipulável com a facilidade das “máquinas da ópera” (MARIVAUX). A mímica é, além do mais, “no teatro, o lugar onde se diz, de maneira mais clara, a reflexividade do discurso, produzido pelo ator, que não só diz a fala-ato, mas diz que a diz” (UBERSFELD, 1981: 227).

¹²¹ PAVIS, 2003, p.242-243.

Limitar a mímica a um acompanhamento fático e paraverbal seria reduzir excessivamente seu alcance. Sem dúvida, a mímica é bastante utilizada, como na comunicação cotidiana, principalmente como modalizador da mensagem lingüística, como efeito de presença e função fática, mas pode, também constituir um sistema autônomo não ligado a efeitos de real psicológicos, a uma verdadeira encenação do rosto e do corpo inteiro (no teatro gestual*, por exemplo). A era clássica já havia previsto e captado, em poses reproduzidas por gravuras, expressões estereotipadas e atitudes, e o sentido codificado delas, o que não deixa de levar a uma convencionalização paralisante do jogo do ator e a uma psicologização da expressividade. Por reação desta deriva psicológica da mímica, a teoria moderna da encenação, aquela de ARTAUD ou GROTOWSKI, por exemplo, influenciadas, ambas, pelas tradições extremo-orientais, busca codificar e controlar o corpo de maneira plástica (e não mais como subproduto psicológico). Segundo ARTAUD, “as dez mil e uma expressões do rosto tomadas em estado de máscara poderão ser etiquetadas e catalogadas visando participar direta e simbolicamente desta linguagem concreta da cena; e isto fora de seu uso psicológico particular” (1964b: 143). Para GROTOWSKI, “o próprio ator deve compor uma máscara orgânica por intermédio de seus músculos faciais e cada personagem conserva a mesma careta ao longo da peça” (1971: 68, fotos: 64). Certas formas teatrais, como a *Commedia dell’arte** ou a farsa, menos ligadas à psicologia ou à codificação do rosto, recusam a precisão mímica do rosto em benefício de uma gestualidade do resto do corpo, principalmente pelo uso da máscara* (COPEAU, DECROUX, LECOQ), ou de uma maquiagem* pesadíssima para neutralizar a expressão facial considerada demasiado precisa e invasiva. BRECHT admirava em Karl VALENTIN e Charlie CHAPLIN “a renúncia quase completa aos jogos fisionômicos e à psicologia barata” (BRECHT, 1972: 44). A criação contemporânea se caracteriza por uma atenção cada vez maior ao rosto, às mãos, ao olhar, ao corpo inteiro. O rosto se torna um cenário ambulante, seja ele controlável como uma marionete* ou submetido a efeitos dificilmente controláveis. Ele é o lugar onde o sentido desenha signos na carne.

D - Mimo¹²²

Arte do movimento corporal. 1- Mimo e Rapsodo: A narrativa dispõe de dois meios de expressão fundamentais: a imitação direta pelo mimo e a descrição verbal pelo rapsodo. O mimo conta uma história por gestos, estando a fala completamente ausente ou só servindo para a apresentação e os encadeamentos dos números. Remonta à Antiguidade grega (SOFRON de Siracusa, no século V a.C., compôs as primeiras peças mimadas). Na tradução grega e latina, o mimo se torna uma forma popular. Na Idade Média, o mimo se mantém graças às trupes ambulantes. Conhece um renascimento no século XV, na Itália, sob a forma da *Commedia dell’arte**, e floresce hoje na arte de DECROUX (1963), de MARCEAU (1974) e do teatro gestual*. 2 - Mimo e Pantomima: O uso atual diferencia os dois termos valorizando-os diferentemente: o mimo é apreciado como criador original e inspirado, ao passo que a pantomima* é uma imitação de uma história verbal que ela conta com “gestos para explicar”. O mimo tenderia para a dança, logo, a expressão corporal liberta de qualquer conteúdo figurativo; a pantomima buscaria comparar por imitações de tipos ou de situações sociais: “O teatro parece contido entre dois silêncios, como a própria vida, entre um mimo do início, feito de gritos, inspirações, identificação, e um mimo do fim, última cabriola no virtuosismo e na pantomima” (LECOQ). A oposição entre mimo e pantomima se baseia numa questão de estilização e de abstração. O mimo tende para a poesia, amplia seus meios de expressão, propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. A pantomima apresenta uma série de gestos, muitas vezes destinados a divertir e substituir uma série de frases; denota fielmente o sentido da história mostrada. 3 - Formas de Mimo: O mimo varia de acordo com cada intérprete, e não se pode falar em gênero, no máximo em tendências: O mimodrama constrói toda uma fábula a partir de um encadeamento de episódios gestuais, vai ao encontro das estruturas narrativas da comédia ou da tragédia (ex.: MARCEAU). O mimo dançado utiliza um gesto estilizado, abstrato e depurado à maneira de um balé. É acompanhado de música e muitas vezes se confunde com a dança (ex.: TOMASZEWSKI). O mimo puro corresponde a um gesto que não imita uma situação, não visa o efeito de reconhecimento; é

¹²² PAVIS, 2003, p.243-244,

abstrato e despojado (PAVIS, 1980d). O mimo corporal provém das experiências de COPEAU no Vieux-Colombier: o ator, o rosto mascarado, o corpo, “tão nu quanto o permitia a decência” (DECROUX, 1963: 17), praticava uma “arte dramática interpretada exclusivamente com o corpo”, ancestral de todo o teatro gestual contemporâneo. 4 - Relação entre Mimo, Gesto e Verbo: O mimo está apto a produzir um constante dinamismo do movimento, é uma “arte em movimento na qual a atitude é apenas pontuação” (DECROUX, 1963: 124). O gesto restitui o ritmo de uma espécie de fraseado valorizando os momentos-chaves do gesto, detendo-se imediatamente antes do início ou do fim de uma ação, atraindo a atenção para o desenvolvimento da ação gestual e não para seu resultado (técnica épica): “No mimo, o espectador só capta o gesto se o preparamos para isso. Assim, quando vou apanhar um carteira, primeiro levanto a mão, olha-se para a mão, e em seguida é que me dirijo à carteira. Existe um tempo de preparação, e depois uma outra ação” (MARCEAU, 1974: 47). O mimo estrutura o tempo à sua maneira, decide o tempo das paradas ou da “pontuação” marcada pelas atitudes dos atores. Deste modo, ele se separa do ritmo da frase verbal e evita o efeito de redundância.

E - Mimodrama¹²³

Peça que só utiliza a linguagem corporal da mímica. Distingue-se do mimo: “O ponto de partida deles foi o mesmo, mas por seu resultado: na pantomima, o corpo não bastava, ele apelava a outros elementos do espetáculo; no mimodrama, ele é tudo” (DORCY, 1962: 69).

¹²³ PAVIS, 2003, p.245.

ANEXO II

– Bertolt Brecht

A - Bertolt Brecht – Estudos Sobre Teatro¹²⁴

63

Para melhor conceber o conteúdo do gesto, percorramos as cenas iniciais de uma peça moderna, de minha autoria, Vida de Galileu.

E já que o nosso propósito é verificar também como as diferentes formas de exteriorização se esclarecem reciprocamente, partamos do princípio de que não se trata de um primeiro contato com a peça. Esta principia com as abluções matinais de um homem de 46 anos, que as interrompe a certa altura para vasculhar alguns livros e dar ao jovem Andrea Sarti uma lição sobre o novo sistema solar. Para desempenhar essa cena, não é verdade que o ator deve saber que a peça termina com a ceia de um homem de 78 anos, a quem esse mesmo aluno terá acabado, precisamente, de deixar para sempre? Iremos encontrá-lo, então, modificado, modificação muito mais terrível do que a que poderíamos esperar que se produzisse durante este período de tempo. É com uma gula irrefreável que devora a comida, com o pensamento alheio a tudo o que não seja comer; desembaraçou-se da sua missão didática de forma ignominiosa, como se se tratasse de um fardo, e pensar que é o mesmo que outrora tomava distraído o leite, ao café da manhã, ávido de ensinar o jovem discípulo! Mas estará de fato distraído, ao tomar leite? O prazer que sente em beber e em lavar-se não se identificará com o que sente devido aos novos pensamentos que o tomam? E não esqueçamos, também, que ele pensa pela voluptuosidade de pensar! Tal circunstância parece merecer apreço ou censura? Aconselho a que a apresente como algo que merece apreço, uma vez que ao longo de toda a peça nada encontrará que a revele desvantajosa para a sociedade e, sobretudo, porque o próprio ator – assim o espero – é um digno filho desta era científica. Note bem, muitas e terríveis coisas se vão passar. O fato de o homem que saúda agora a nova era ser obrigado, no fim, a lançar-lhe um repto, e de esta repeli-lo com desdém – se bem que expropriando-o, simultaneamente, da sua obra – relaciona-se diretamente com esses acontecimentos. No que respeita à lição, o ator terá que decidir se ela brota de um coração repleto, que não consegue travar a língua e que diria o mesmo a quem quer que fosse, neste

¹²⁴ BRECHT, 2005, p.155-159.

caso até a uma criança, ou se é esta criança que tem de levá-lo a revelar-lhe o seu saber, mostrando-se interessada, como boa conhecedora que é da sua personalidade. E pode também dar-se o caso de se tratar de duas pessoas que não conseguem conter-se, uma de fazer perguntas, a outra de responder; tal afinidade seria interessante, pois haveria uma altura em que seria gravemente lesada. Decerto o ator concordará em fazer, um tanto precipitadamente, a demonstração do movimento de rotação da Terra, pois esta não lhe rende nada; surge então o discípulo estrangeiro rico, que paga a peso de ouro o tempo do sábio. Embora este não mostre interesse pelos seus ensinamentos, Galileu não pode deixar de atendê-lo, uma vez que se encontra sem quaisquer recursos; assim o vemos dividido entre o aluno rico e o aluno inteligente, e o vemos escolher entre ambos com um suspiro. Não pode ensinar muita coisa ao novo discípulo, e é, antes este que lhe ensina: por meio dele toma conhecimento da existência do telescópio, descoberto na Holanda. Tira, assim, partido, à sua maneira, da perturbação que sobreveio ao seu trabalho matinal. Aparece o Curador da Universidade. A petição de Galileu solicitando aumento de ordenado foi indeferida, a Universidade não dá de bom grado por teorias físicas a mesma quantia que paga pela teologia; dele, que se move num plano subestimado da investigação, apenas solicita algo que tenha utilidade para o dia-a-dia. Pela maneira como apresenta o seu tratado, notará que Galileu está habituado às recusas e às repreensões. O Curador aponta-lhe o fato de a República conceder liberdade de investigação, se bem que remunerando mal; Galileu responde que pouca coisa pode fazer com esta liberdade, desde que não disponha do tempo necessário que provém de uma boa remuneração. Convém que não atribua à impaciência de Galileu um caráter demasiado sobranceiro, senão a sua pobreza fica em segundo plano. Momentos depois ele está preso a lucubrações que precisam de uma explicação. O arauto de uma nova era de verdades científicas pondera acerca da possibilidade de burlar a República, apresentando-lhe o telescópio como invenção sua. Verificará que esta nova invenção, que ele estuda visando, unicamente, a dela se apoderar, não significa para Galileu senão maneira de ganhar alguns ducados. Porém, se passar à segunda cena, verá que, ao vender à Signoria de Veneza esta invenção, com um discurso que as mentiras aviltam, quase esqueceu o dinheiro, pois descobriu que o instrumento, além de ter uma importância militar, é também valioso no campo da astronomia. A mercadoria que fabricou como que por chantagem, chamemos finalmente as coisas pelo seu nome, parece-lhe agora excelente para a investigação que tivera de interromper para fabricá-la. Ao aceitar, lisonjeado, durante a cerimônia, as honras imerecidas, ao apontar ao sábio seu amigo as suas maravilhosas descobertas – repare bem em sua atitude teatral –, descobrirá nelas uma excitação muito mais profunda do que a que foi provocada pela perspectiva de lucro

pecuniário. E, mesmo que a sua charlatanice pouco signifique sob este aspecto, ela revela a que ponto este homem está decidido a escolher o caminho mais fácil e a utilizar a sua razão tanto de uma forma inferior como de uma forma superior. Uma prova mais significativa está iminente, e não é verdade que uma fraqueza conduz a outra fraqueza?

64

É como uma interpretação como a que acabamos de realizar, expondo o “gesto” que informa a ação, que o ator se apodera da personagem, ao apoderar-se da “fábula”. Só a partir desta, do acontecimento global delimitado, o ator consegue chegar, como de um salto, à personagem definitiva, que funde em si todos os traços particulares. Se o ator tudo fez para surpreender-se com as contradições contidas nas diversas atitudes – consciente de que terá também de levar o público a surpreender-se com elas –, encontra na fábula, encarada como um todo, uma possibilidade de associação dos aspectos contraditórios. Na medida em que a fábula é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido bem determinado, ou seja, a fábula, entre vários interesses possíveis, satisfaz apenas certos e determinados interesses.

65

Tudo depende da “fábula”, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que, doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.

66

Cada acontecimento comporta um “gesto” essencial. Richard Gloster corteja a viúva de sua vítima. Por meio de um círculo de giz, é descoberta a verdadeira mãe da criança. Deus aposta com o Diabo a alma do dr. Fausto. Woyzek compra uma faca barata para assassinar a mulher etc.

Pela agrupação das personagens em cena e aos movimentos de grupo, há que alcançar a necessária beleza, principalmente através da elegância, da elegância com que são apresentados e expostos ao olhar do público todos os elementos que constituem esse “gesto”.

B - Bertolt Brecht – Diário de trabalho I¹²⁵

9.12.40

O teatro sueco daqui está interessado em montar Mãe Coragem. (?) Isso me deu oportunidade de examinar algumas cenas com o ator Greid. Decompor as grandes cenas em fragmentos é fácil; mas Greid ainda não foi capaz de propor um único título. Por exemplo, a cena 2.

Sugestão de G	Sugestão de B
MC, vendendo uma mercadoria que já é escassa, tira vantagem da chegada do filho. (2 cenas combinadas!)	MC lucrando com a venda de comida na cozinha do general. (a) Reencontro de C com o filho após dois anos de separação. Ela usa a chegada e a fama do filho para aumentar o preço. (b)
Eilif conta seu feito heróico.	Ela ouve contar como é perigosa a vida de soldado para o filho. Ao mesmo tempo Eilif é festejado pelo general por sua astúcia e ousadia ao roubar alguns camponeses.
MC fala dos maus generais.	MC se aborrece com o general porque ele exige atos de heroísmo do filho dela.
Etc.	

Um tanto decepcionado com este resultado, pesquisei métodos de criação de títulos. Seria possível estabelecer uma escala para fixar graus de eficácia e aplicá-la a cada cena. Poética, dramaturgicamente, pertinente à história dos costumes, sociopolítica, psicológica (promotora do entendimento do homem) etc. Sobre esses graus podiam ser feitas frases que pudessem ser encontradas em livros de estética, história dos costumes, história, psicologia.

Por exemplo, o primeiro título na cena 2 pode ser decomposto nas seguintes frases para categorizar graus de eficácia:

- a) O capão e o elogio de suas características mais destacadas são poéticos.
- b) A coragem aproveita-se da guerra para fazer negócio.
- c) Os negociantes saqueiam seus próprios exércitos, como fazem os habitantes do país inimigo.
- d) Os interesses das autoridades e do povo nem sempre são os mesmos.
- e) A arte de comerciar.

¹²⁵ BRECHT, 2002, p.144-146.

ANEXO III

– Notas da encenação de Antonin Artaud para “OS CENCI”

Aqui a cena do banquete¹²⁶, segundo Virmaux uma das mais importantes no que diz respeito aos movimentos cênicos.

Na coluna à esquerda encontra-se o texto da cena e à direita as notas da encenação correspondentes.

“OS CENCI”

6 de maio de 1935. Primeira representação de *os Cenci* (inspirado em Shelley e Stendhal) no Teatro Folies-Wagram. Música de Roger Désormière. Cenografia e trajes de Balthus.

I ATO

Cena III

Cenci, Camilo, Beatriz, Lucrecia, convivas, entre os quais o Príncipe de Colonna; grande número de manequins.

A cena evoca mais ou menos as bodas de Canaã, só que é muito mais bárbara. Cortinas cor de púrpura esvoaçam ao vento e caem em pregas pesadas sobre as paredes. De repente sob uma cortina que se ergue, explode uma cena de orgia furiosa, como se fosse pintada numa perspectiva ilusionista.

Os sinos de Roma bimbam festivamente, mas em surdina, de acordo com o ritmo acelerado do festim.

As vozes se amplificam, assumindo a tonalidade grave ou super aguda e como que purificada dos sinos. De vez em quando um som volumoso se faz ouvir e se funde, como se fosse retido por um obstáculo que o faz rejorrar em arestas aguçadas.

<p>CENCI se levanta, já um pouco tocado.</p>	<p>Meus caros amigos, a solidão é má conselheira. Muito tempo vivi longe de vós. Mas de um dentre vós, eu sei, me julgou morto; e até diria que se regozijou com minha morte, sem ousar todavia me substituir por minha própria descendência. Eu mesmo, nisso seguindo a malquerença geral, me surpreendi por vezes meditando sobre o Mito</p>
--	--

¹²⁶ VIRMAUX, 2000, p.336-353.

em que eu me tornei.

Hoje eu descí para vos dizer que o Mito Cenci acabou, e que estou pronto a realizar minha lenda.

Apalpai esses ossos e dizei-me se eles foram feitos para viver do silêncio e do recolhimento.

CAMILO

(1) Está ventando? Um arzinho frio e estranho acaba de penetrar em meus ossos.

UM CONVIVA

Esse preâmbulo não pressagia nada de bom.

OUTRO CONVIVA, *com a voz meio sufocada*

Se bem me lembro, Conde Cenci, tu nos reuniste para festejar conosco um acontecimento que te diz respeito.

CENCI

Eu vos reuni, não para destruir, mas para confirmar uma lenda. E eu vos pergunto antes de mais nada: sou o homem dos crimes que me imputam? Tu, Príncipe Colonna, responde:

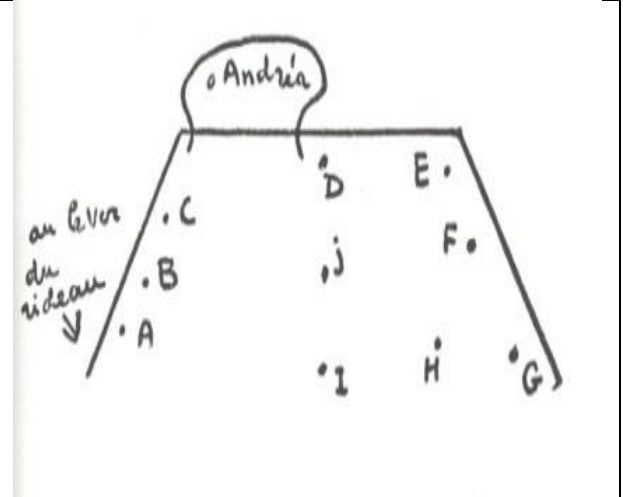
O Príncipe Colonna se levanta

COLONNA

Vendo-te, pois creio te compreender, eu diria que todos aqui, enquanto aqui estamos, estamos longe de um assassinato.

CENCI

Era justamente isso que eu queria que



Os convivas, descrevem círculos, alguns bem rápidos, outros mais lentos. Entre esses últimos, D. segue as evoluções de um anão, parando de vez em quando, e de repente solta um grito.

B. estoura de rir com esse grito. E. e Andrea se cruzam; E. esbofeteia Andrea, depois soluça (três soluços), a cabeça entre as mãos; B. segue A., à sua esquerda, J. dança com um manequim.

Grito

Riso

Soluço

= a cada dois segundos, a partir do primeiro

A. anda com o comendador,

G. o imita, mas com passos curtos.

Eles prosseguem em seus movimentos de pantomima

Um minuto e 3/4 no mínimo, antes da chegada de Cenci.

tu dissesse: nenhum de nós tem cara de assassino.

Aqui, cada conviva olha o vizinho à socapa.

CAMILO

(2) Eu te acompanho, mas como se fora através das trevas. O que tu dizes não é muito católico; mas meu conhecimento da linguagem da igreja me permite te adivinhar.

No entanto, para mim seria difícil dizer a nova maldade que vai sair daqui.

UM CONVIVA

Nós pensávamos que uma santa razão te havia levado a nos reunir.

CENCI

Que razão mais santa existe do que a que alegria meu coração de pai e me mostra que Deus me atendeu superabundantemente?

UM CONVIVA

Atendeu! Em que?

BEATRIZ, muito agitada no seu lugar, faz menção de se levantar.

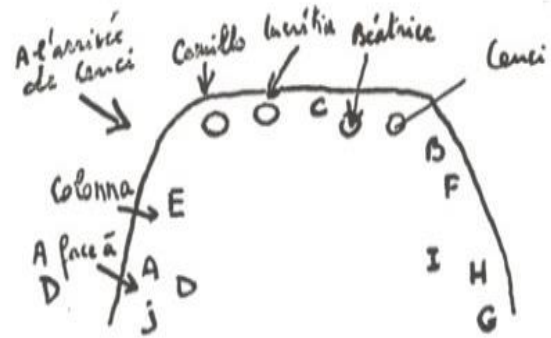
Meu Deus, acho que sei o que ele vai acrescentar.

LUCRÉCIA, pondo-lhe a mão sobre o ombro.

Que nada, tranquiliza-te, menina.

CENCI

Tenho dois filhos que não cessarão de



(1) Camilo se levantando.

(2) Camilo se levanta, movimento do ombro esquerdo para trás.

G. olha F.,

J. olha E.

Camilo olha F.

C. olha Camilo.

B. coloca a mão sobre o joelho de

N. adormece,

C. aperta contra K.

F. passa seu braço esquerdo atrás de I., que se agarra a ele,

Colonna tosse e bate no peito,

Camilo se inclina para Colonna,

J. se abaixa.

<p>atormentar meu coração de pai. É em relação a eles que fui atendido.</p> <p>BEATRIZ (3) <i>afirmativa e como que adivinhando.</i></p> <p>Aconteceu alguma desgraça horrível aos meus irmãos.</p> <p>LUCRÉCIA (4)</p> <p>Não, não, ele não falaria com tanto cinismo!</p> <p>BEATRIZ</p> <p>Tenho medo.</p> <p>CENCI</p> <p>Tomai, Beatriz, lede estas cartas para vossa mãe. E digam depois disso se o céu não está comigo.</p> <p><i>Beatriz hesita</i></p> <p>Toma, pega e vê o que eu fiz por teus irmãos.</p> <p><i>O olhar provocante do velho conde Cenci faz lentamente a volta do salão.</i></p> <p>E então vós vos recusais a compreender: meus filhos desobedientes e rebeldes estão mortos.</p> <p>Mortos, dissipados, acabados, ouvistes? (5)</p> <p>E que se venha falar, caso se queira, de solicitude paternal: dois corpos a menos com que me preocupar (6).</p> <p><i>Lucrécia, que por sua vez se levantara, tomba nos braços de Beatriz.</i></p> <p>BEATRIZ</p>	<p>(3) Beatriz se levantando, Lucrécia afasta sua cadeira.</p> <p>(4) Aqui, Lucrécia torna a sentar-se. O terror aumenta. Todos os convivas com feições apreensivas.</p> <p>(5) Nesse ponto, os convivas caem para trás.</p> <p>(6) Aqui, Lucrécia se ergue, apoiando-se numa mesa. Beatriz também se ergue.</p>
---	--

(7) Não é verdade. Abre os olhos, mãezinha.

(8) O céu já teria se fendido em dois, se isso não fosse mentira (9). Não se afronta impunemente a justiça de Deus (10).

CENCI

Que um raio me caia sobre a cabeça se estiver metido. Essa justiça que tu invocas, verás que ela está do meu lado.

Brandindo as cartas acima da cabeça

O primeiro morreu esmagado sob os escombros de uma igreja, cuja abóbada caiu sobre ele.

O outro morreu pela mão de um ciumento, enquanto que o rival de ambos fazia amor com sua bela.

Vinde me dizer depois disso que a Providência não está comigo (11).

UM CONVIVA

Tochas, tochas, tochas; tochas para clarear meu caminho; eu parto (12)!

CENCI

Esperai.

UM OUTRO CONVIVA

Não, fica. O gracejo foi forte, mas trata-se apenas de um gracejo.

CENCI, *levantando um cálice de vinho.*

Este vinho não é um gracejo.

O padre bebe seu Deus na missa. Quem pode me impedir de acreditar que bebo o sangue dos meus filhos?

(7) Beatriz senta Lucrecia.

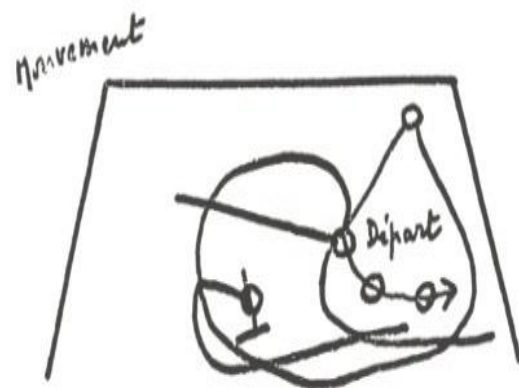
(8) Beatriz dá uma volta por trás de Camilo e vem ficar diante de Cenci, com as costas voltadas para o público.

(9) De frente para o público.

(10) Cenci, depois da frase, manda Beatriz voltar ao seu lugar e retorna ao dele. Lucrecia continua apoiada no ombro de Beatriz, que está sentada.

(11) Beatriz volta para trás de Lucrecia.

(12) Aqui Beatriz se põe de pé. Lucrecia cai. Todos se levantam. Todos se lançam para o centro e se afastam quando Cenci lhes diz: “Esperai”. Eles vêm à direita, à esquerda agrupados.



<p style="text-align: center;">O MESMO CONVIVA</p> <p>Tu serias louco se não fosses grotesco. Vamos todos embora (13).</p> <p style="text-align: center;">CAMILO</p> <p>(14) Cenci, tu não estás no teu perfeito juízo. Eu ainda quero acreditar que tu sonhas. Deixa-me dizer que não estás bem (15).</p> <p style="text-align: center;">UM CONVIVA</p> <p>Sim, eu sonho que ouvi bem (16).</p> <p><i>Algazarra. Os convivas se precipitam para a saída.</i></p> <p style="text-align: center;">CENCI</p> <p>Eu brindo (17) à perda de minha família. Se há um Deus, que a maldição eficaz de um pai os subtraia todos do trono de Deus.</p> <p><i>Aqui, um grande silêncio. A algazarra se interrompe de repente. Todo mundo pára onde está.</i></p> <p>(18) Toma, Andrea, faz circular o cálice.</p> <p><i>Andrea, tremendo, começa a passar no meio dos convivas.</i></p> <p>(19) <i>Um conviva derruba o cálice com o dorso da mão no momento em que ela se aproxima dele.</i></p> <p style="text-align: center;">O CONVIVA, <i>com voz exasperada.</i></p> <p>Assassino. Não haverá aqui um homem que o faça engolir suas palavras de ignomínia? (20)</p>	<p>(13) Todos se levantam e dão um passo.</p> <p>(14) Camilo leva Cenci para o lado e afasta-se um passo. Camilo passa em frente à mesa e vem falar com Cenci, estendendo o braço.</p> <p>(15) O conviva dá dois passos, depois vacila.</p> <p>(16) Ele vacila.</p> <p>(17) Camilo afasta a mesa e faz passar o grupo da direita para a direita baixa.</p> <p>(18) Andrea adianta-se tremendo (Um pé adiante, junta os dois pés, etc.). Toma o cálice das mãos de Cenci, gira sem sair do lugar, apertando o cálice nas mãos e descreve um círculo, avança para o público, depois para Colonna.</p> <p>(19) Pega o punho de Andrea, atira o cálice no chão e empurra Andrea para o fundo. Dá dois passos em direção a Cenci, gritando: “Assassino”. Depois, um passo na direção do grupo da direita, em seguida dois passos para a esquerda.</p> <p>G. três passos,</p> <p>F. dois passos,</p> <p>E. um passo grande,</p> <p>J. um passo pequeno, As mulheres num canto.</p> <p>Dois ou três convivas dão um ou dois passos, hesitando, depois parecem recobrar coragem.</p> <p>(20) Mudança de luz.</p>
---	--

CENCI

De volta aos vossos lugares, senão homem algum sairá vivo daqui.

Os convivas refluem de todos os lados em desordem. Batem os pés, aflitos, e avançam como se fossem para uma batalha, mas uma batalha de fantasmas. Partem ao assalto de fantasmas, braços levantados, como se tivessem na mão uma lança ou um escudo.

BEATRIZ, *barrando-lhes a passagem.*

Por favor, não vos retireis, nobres convivas. Vós sois pais. Não nos deixeis com esta fera selvagem, ou não poderei mais contemplar uma cabeça branca sem sentir o desejo de maldizer a paternidade.

CENCI

Dirigindo-se aos convivas que estão todos amontoados num canto (b)

Ela diz a verdade, vós todos sois pais. Por isso vos aconselho a pensar nos vossos antes de abrir a boca sobre o que acaba de se passar aqui.

Beatriz faz a volta do palco correndo e vem se colocar diante de seu pai.

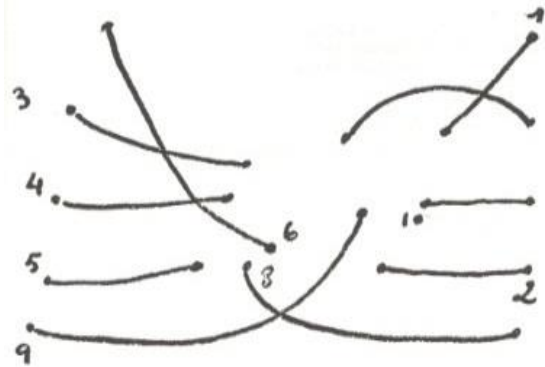
BEATRIZ

Toma cuidado.

Cenci faz o gesto de levantar a mão sobre ela.

Toma cuidado: se Deus recebe a maldição de um mau pai, que ele não dê armas (21) aos seus filhos.

A multidão, como se tivesse recebido um soco no estômago, respira e solta em seguida um forte grito; depois, em desordem, ela se



Colonna vai em direção aos convivas, que descrevem cada um um círculo em caracol. Colonna descreve um círculo maior em volta deles.

A ação dura de oito a dez segundos.

No final deste turbilhão, os homens se encontram como que projetados fora do círculo e as mulheres reunidas no meio. Cada um trava uma espécie de combate contra um fantasma. Todos os homens param durante dois segundos.

Colonna é o primeiro a partir em perseguição a alguma coisa, em seguida F. As mulheres, aflitas, olham, tentando barrar a passagem de um homem.

Os que não giram permanecem com os braços caídos, caminham lentamente, como que balouçados por uma arfagem invisível.

Movimento dos homens: na primeira volta, perseguindo, na segunda volta hesitando cada vez mais.

Depois todo mundo esboça um movimento em direção à saída da direita.

Todo mundo recua um passo.

Colonna se coloca à direita, os outros abrem um triângulo atrás dele: ele luta sempre, titubeando em relação ao seu adversário invisível.

(a) Cada um dá um passo em conjunto e, bem marcado.

À fala de Cenci, os convivas regressam a seus lugares. Depois de "...não sairá daqui", Cenci retoma seu lugar, recuando com os braços para trás, bem

*lança em direção de todas as saídas.
Beatriz retoma seu movimento giratório e enfrenta a multidão.*

Covardes! Entre ele e nós, ainda não haveis escolhido? (22)

CENCI

Ide! Uni-vos todos para me liquidar. Vós não o conseguireis, mesmo unindo todas as vossas forças.

Agora, fora (23) todo mundo, quero ficar sozinho com esta aqui.

Ele designa Beatriz.

Os convivas se retiram num só bloco, todos se empurram; só Colonna e Camilo tentam enfrentar a situação, e saem juntos com ar digno. Beatriz, que dava atenção a Lucrecia, parece não ter ouvido as últimas palavras de Cenci. Ela se apressa a sair da sala, em seguida aos outros. Lucrecia, conseguindo se dominar, soluça.

LUCRÉCIA

Meu Deus! Que disse ele ainda?

CENCI, *para Lucrecia.*

Retirai-vos para vosso quarto.

Diz a BEATRIZ, avançando para ela.

Não te apresses. Não irás antes de ouvir tudo o que tenho a dizer.

Lucrecia faz um gesto de barrar o caminho do Conde. Beatriz com a cabeça, faz sinal para que ela não o impeça: Lucrecia compreende e se retira em silêncio depois de um último olhar a Beatriz.

Beatriz e o velho Cenci permanecem um diante do outro. Eles se medem longamente com o olhar.

Cenci vai à mesa e se serve de mais um copo

abertos.

Os convivas se precipitam para o turbilhão do centro.

(b) Os convivas se lançam para a esquerda.

Eles giram uns com os outros e em volta deles mesmos.

Turbilhão = 10 segundos.

Combate individual = 15 segundos.

Partida para as voltas:

A., 4°, 1 volta

B., 2°, 2 voltas

C., 1° 1 volta

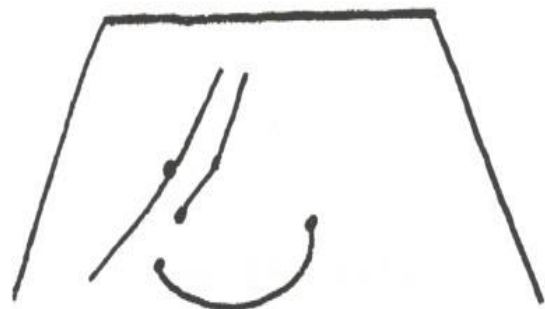
D., 3° 1 volta

(21) Aqui os convivas passam da esquerda para a direita descrevendo um círculo do qual Colonna é o centro. É então que lançam seu suspiro.

(22) Aqui, os convivas dão um passo de ameaça em direção a Cenci.

Cenci vem em direção deles. Eles recuam, à medida que ele avança.

(23) Aqui, eles passam para a esquerda e saem (à saída deles, Lucrecia se levanta).



de vinho. Várias tochas se apagam de repente. Ouve-se o som cavernoso dos sinos. Um silêncio inaudito cai sobre a cena.

Algo que soa como uma viola vibra muito rapidamente e bem alto.

Beatriz se senta em uma cadeira e espera.

Cenci vem docemente ao encontro dela. Sua atitude está completamente transformada; uma espécie de emoção grande e serena a domina. Beatriz observa Cenci e parece que até sua própria desconfiança de repente se dissipou.

CENCI, num tom humilde e muito emocionado

BEATRIZ

Meu pai.

Ela dirá o que se segue num tom emocionado e profundo.

Afasta-te de mim, homem ímpio. Eu nunca esquecerei que foste meu pai, mas desaparece. Se assim fizeres, eu poderei talvez te perdoar.

CENCI, passa a mão sobre a fronte.

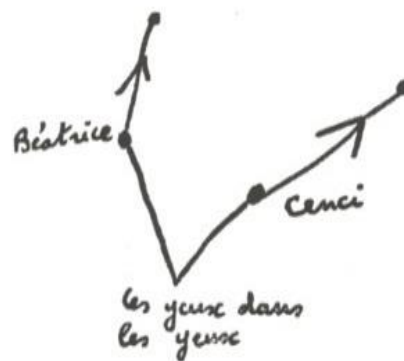
Ah, víbora, eu conheço um encanto que te tornará doce e mansa.

Diante das palavras de Cenci, Beatriz se sente tomada por uma imensa loucura. Por fim, sobressaltada, como se tivesse compreendido tudo.

Andrea, que segue os movimentos de seu senhor, faz gesto de impedir a saída de Beatriz.

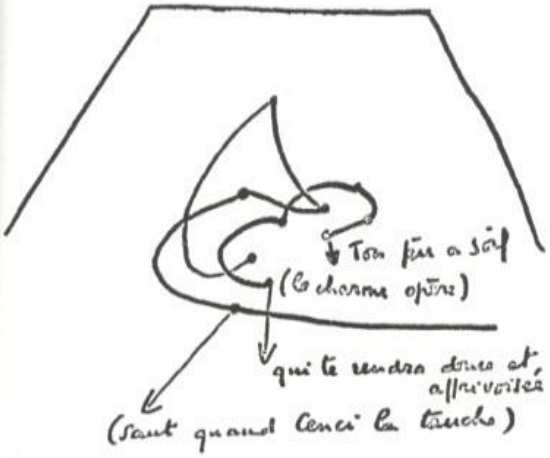
Cenci vem em direção a Beatriz, executa com ela um movimento giratório. Beatriz vai se juntar a Lucrecia, e a toma em seus braços. Elas vêm para a frente, para fugir pela esquerda. Cenci a detém. Lucrecia parou. Beatriz lhe faz um sinal e ela sai.

No centro do palco, Beatriz e Cenci. Cenci, de costas, puxa Beatriz num movimento de rodopio. Eles dão dois, três passos.



(24) Ela se levanta, pega a taça das mãos de Cenci, vai enchê-la e retorna até Cenci, que durante esse tempo se afastara um pouco para trás.

(25) Um salto de lado.

<p style="text-align: center;">CENCI</p> <p>Deixa.</p> <p><i>Um tempo.</i></p> <p>Deixa, o sortilégio está agindo. Agora ela não poderá mais me escapar.</p> <p style="text-align: center;">PANO</p> <p style="text-align: center;"><i>Fim do primeiro ato</i></p>	 <p>↓ Ton fils a saif (le charme opère)</p> <p>qui te rendra d'une at. affranchise</p> <p>(saut quand Cenci la lâche)</p>
--	---