

PROVOCAÇÕES DE UM EDUCADOR-ARTISTA SOBRE O CAPÍTULO DOIS DA PARTE II DO LIVRO “A ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS” DE PATRICE PAVIS

Cícero Alan Pereira Alves¹

RESUMO

O referido artigo parte de um estudo reflexivo, que inicia e se amplia na disciplina *Musicalidade na cena e no texto teatral*, componente curricular optativa do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre-UFAC, que tem por objetivo ampliar os conhecimentos e práticas em/na leitura de textos teatrais e/ou musicais, propondo a observação de obras artísticas, os estudos, teorias e a reflexão de como se dá o contexto das obras, a importância, o impulso, a formatação, as ideias, as montagens etc. Nesse trabalho, será refletida e problematizada o que é a voz, a musicalidade e o ritmo no texto, no corpo do ator/atriz na perspectiva, sobretudo de Patrice Pavis (2003) que é para a pesquisa, um impulso, adentrando as profundezas dos conceitos, referências e exemplos. Portanto, pretendo com este trabalho, não determinar e nem conceituar de forma hermética a voz, a música e o ritmo como únicas possibilidades, mas problematizar seus conceitos que estão ligados na pesquisa a obra teatral e ao trabalho do/da ator/atriz.

Palavras-chave: Pavis, voz, música, ritmo, Educador-artista.

PROVOCATIONS OF AN EDUCATOR-ARTIST ABOUT CHAPTER TWO OF PART II OF THE BOOK “A ANALYSIS OF SPECTACLES” BY PATRICE PAVIS

ABSTRACT

The aforementioned article is part of a reflective study, which begins and expands on the discipline *Musicality in the scene and in the theatrical text*, an optional curricular component of the Academic Master's Degree in Performing Arts at the Federal University of Acre-UFAC, which aims to expand knowledge and practices in/in the reading of theatrical and/or musical texts, proposing the observation of artistic works, studies, theories and reflection on how the context of the works occurs, the importance, the impulse, the formatting, the ideas, the montages, etc. In this work, what the voice, musicality and rhythm are in the text, in the body of the actor/actress from the perspective, especially from Patrice Pavis (2003) will be reflected and problematized, which is an impulse for research, entering the depths of concepts, references and examples. Therefore, with this work, I intend not to determine or hermetically conceptualize voice, music and rhythm as the only possibilities, but to problematize their concepts that are linked in research to theatrical work and the work of the actor/actress.

Keywords: Pavis, voice, music, rhythm, artist-Educator.

Reflexão inicial

Esse texto nasce de reflexões sobre a voz, a musicalidade e o ritmo, partindo do pressuposto de que a voz é um elemento físico, ou seja, é inerente ao corpo humano, parte da anatomia. A musicalidade é um elemento provocado por várias circunstâncias, inclusive pela voz e o ritmo que também é uma consequência e que pode ser provocado pelos dois elementos, voz e musicalidade.

O referido artigo, parte de um estudo imersivo, que se inicia e amplia-se na disciplina *Musicalidade na cena e no texto teatral* componente curricular optativa do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas da

¹ Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal do Acre-UFAC, Pós-Graduado em Gestão Escolar e Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri-URCA. artista-Educador-artista. E-mail: capereira2017@outlook.com

Universidade Federal do Acre-UFAC, que tem por objetivo ampliar os conhecimentos e práticas em/na leitura de textos teatrais e/ou musicais, propondo a observação de obras artísticas, os estudos, teorias e a reflexão de como se dá o contexto das obras, a importância, o impulso, a formatação, as ideias, as montagens etc. O objetivo da disciplina, também, fora um resultado prático com os alunos do mestrado por meio de textos teatrais e sua musicalidade, porém no semestre 2021.2, devido a pandemia da covid-19, sendo as aulas em formato remoto, foi um fator que comprometeu tal objetivo.

A disciplina aconteceu da seguinte forma: exposição de conteúdos pelo docente da disciplina Marcelo Alves Brum, postagem de livros (todos referentes à musicalidade, peças teatrais, óperas), vídeos (óperas, vídeos de peças e sonoridades) e conteúdos no Google Sala de Aula, o Google Classroom, cantinho usado por quase todos os professores dos componentes no semestre.

Em seguida, foi feita a exposição de conteúdos pelo docente e pelos discentes, na intenção de se obter diálogos e reflexões, bem como foi montado um calendário, onde cada mestrando pudesse estudar uma obra teórica sobre texto teatral, musical e expusesse na sala de aula virtual, como uma forma de trazer o ponto de vista interligando com todo o assunto trabalhado e estudado no componente.

Além das obras teóricas (a de Pavis, por exemplo), pudemos fazer análises, estudos e comparações entre diversas montagens teatrais/musicais, dentre outras como *A ópera do malandro*², de Chico Buarque e primeira montagem dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa, *O Telefone*³, de Gian Carlo Menotti e montado por Guilherme Lopes, *Forrôbodó-burleta de costumes cariocas*⁴, de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, *O corvo*⁵, de Edgar Allan Poe, dentre outras obras, montadas por vários grupos em diferentes épocas.

Ao longo das discussões do semestre, comecei a pensar o que faria sentido para minha pesquisa na disciplina e, mais do que isso, o que poderia aproveitar nas minhas práticas como Educador-artista com meus alunos nos próximos trabalhos cênicos. Então, na divisão de assuntos para exposição no semestre, escolhi ficar com a obra de Patrice Pavis, precisamente o capítulo 2 na parte II da obra *A análise dos espetáculos* publicada em 1996, e aqui no Brasil em 2003. Imersos no capítulo, os assuntos cercam sobre voz, musicalidade e ritmo, elementos que fazem parte de nossas aulas e montagens e precisam ser enfatizadas com mais frequência, para que o texto dramaturgic e a obra teatral sejam apreciados, ouvidos, cantados, narrados de uma forma teatral e que seja perceptível a/as estética/s proposta/as.

A voz, a musicalidade e o ritmo são postos em prática, por mim enquanto Educador-artista, pois de forma pedagógica, são pensados quais caminhos, exercícios que devo trabalhar e as necessidades de cada

2 Ópera do Malandro é uma peça musical escrita por Chico Buarque de Holanda, que estreia em 1978, em meio à ditadura civil-militar e com sua primeira montagem dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa (irmão de Zé Celso). O musical foi inspirado na peça de Bertolt Brecht e Kurt Weill, Ópera dos três vinténs (1928). O texto alemão, no entanto, é uma paródia da obra do inglês John Gay, Ópera dos mendigos (1728). Disponível em: <https://teatroemescala.com/2021/04/12/operado-malandro/> acesso em 05/03/2023 às 11:43.

Link da peça disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1kH0nPiF7mE&t=1s&ab_channel=AlessandraMaestrini-You%2C%B4reTheTopFC acesso em 05/03/2023 às 11:44.

3 Duas montagens da obra cômica, uma disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=CSTuUMdhESo&t=157s&ab_channel=ArcticPhilharmonic acesso em 06/03/2023 às 11:08 e a outra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I1Y4QdDks_c&ab_channel=VlaanderenProdu%C3%A7%C3%B5esCulturais acesso em 06/03/2023 às 11:14.

4 Montagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y5ntYqw8ILg&t=940s&ab_channel=WandreiBraga acesso em 06/03/2023 às 11:17.

5 Obra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8qU80DRnVhw&ab_channel=FestivalAmazonasde%C3%93peraFAO acesso em 06/03/2023 as 11:28.

turma. De forma artística, no caminho, vou conduzindo os processos, pensando respiração, fala, dicção, nuances. O Educador pensa como realizar, o artista executa de forma cênica, nos movimentos, nos exercícios, nas improvisações com os alunos, tornando esse binômio (Educador-artista) uma reflexão e um impulso aqui também nesta discussão.

Nesse trabalho, serão refletidas possibilidades de voz, musicalidade e o ritmo no texto, no corpo do ator na perspectiva, sobretudo de Patrice Pavis (2003) que é para a pesquisa, um impulso, adentrando nas profundezas dos conceitos e referências. São exemplos de outros pesquisadores como Jacyan Castilho (2008) no artigo *O ritmo musical da cena de teatro* e em sua tese de doutorado (2008) *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro* que é uma pesquisa consistente sobre o ritmo, a musicalidade na cena teatral e outros elementos que aqui serão estudados, Dalva Maria Alves Godoy e Daniela Taiz de Souza (2009) com o artigo *Do Ator ao Espectador: A voz que toca* e Clarisse Lopes (2008) com o artigo *Novos desafios para a voz do ator*, que escrevem sobre a voz do ator e trazem reflexões sobre os desafios de estudar a voz.

A voz

Ao adentrar os estudos, irei falar sobre a voz que é para muitos um empecilho (trabalhar suas nuances, intenções, gráficos) na hora de apresentar, comunicar, expressar, falar um texto, um diálogo, uma música, uma poesia etc.

A voz é uma extensão do corpo que faz parte da anatomia corporal. Como diz Pavis:

Mais difícil ainda para se analisar do que o gestual, a voz do ator (essencialmente então a voz falada) não pode ser desassociada do corpo, do qual é um prolongamento, e do texto linguístico que ela incarna ou pela menos leva (2003, p.121).

Então, a voz além de inerente ao corpo, ela carrega consigo vários impulsos que precisam ser ajustados, aprendidos com técnicas que são trabalhadas, aos cuidados e reflexos que ela pode absorver. A voz é um mecanismo de grande potência e quando bem zelada, bem trabalhada, cuidada, ela também pode provocar uma maior possibilidade de comunicação, extensão e intensidade. Se não há zelo, para o artista especialmente, pode acarretar em falhas na hora de uma apresentação, impactos que podem ser negativos quanto ao uso em cena.

Pavis (2003), traz em seus escritos o seguinte: "A análise da voz impõe um conhecimento aprofundado do aparelho vocal, que compreende: o aparelho respiratório, a laringe, as cavidades de ressonância". (2003, p.121). Quer dizer, nesses canais e em outras possibilidades ainda como a própria boca, dentes, língua, funcionam todo o material que é usado na/pela voz, que permitem a emissão da mesma de dentro para fora. Ao mesmo tempo em que é delicado, é complexo, pois exige um cuidado que envolve a saúde nesse quesito.

Neste trabalho o foco maior é sobre a voz do/da ator/atriz que além de seres humanos, são artistas da cena que utilizam a voz em seus trabalhos. Mas para se usar a voz em termos de expressão verbal, é necessário ter um texto e outras possibilidades como: imagem, intenção, a música, o jogo entre os/as artistas etc; técnicas, materiais, pesquisa estática etc, para que a voz consiga trabalhar e expressar aquilo que a arte teatral propõe. E para expressar outros tipos de sonoridades com a voz, é necessário pensar em outros tipos de dramaturgias que saiam das linhas (pensando em outros tipos de línguas, possibilidades) como o corpo, as mãos, os braços, os cílios, a respiração, a pulsação do sangue, coração e também materiais tecnológicos.

No artigo de Dalva Godoy e Daniela T. de Souza, elas trazem uma breve síntese de como a voz dos atores era usada no século XX:

Em finais do século XIX e início do XX, o teatro passou a sofrer uma crescente recusa do textocentrismo enquanto pilar da arte dramática. Até o final do século XIX a glória de uma encenação bem-sucedida era, antes de tudo, do autor da obra, ficando a cargo de quem encenava o espetáculo a função de obedecer ao que o texto mandava, ou seja, era feito com que a encenação apenas colocasse em dimensões físicas exatamente o que se podia perceber através da leitura. Nessa época a exigência com relação à voz do ator era apenas fazer com que o público ouvisse o que estava sendo dito e que fosse dito o texto exatamente como o autor escreveu. A voz nesse contexto servia apenas à audibilidade do texto e os principais instrumentos do ator, nesse sentido, eram a dicção e as formas do bem dizer (GODOY; SOUZA; 2009, p.72).

Então, se analisarmos essa afirmação e fecharmos na preocupação supracitada quanto ao uso da voz, é indispensável pensar que as vozes eram usadas de forma obrigatória, ignorando toda potencialidade que as projeções alcançam quando se há trabalho técnico.

O cuidado técnico com cada detalhe faz a diferença em um trabalho. De acordo com a citação, os/as atores/atrizes não tinham a liberdade e nem o preparo para diversas possibilidades de uso da voz, digo, não podiam “brincar”, provocar outras possibilidades sonoras que pudesse encantar os espectadores por outro viés, que fossem exploradas nuances, sonoridades, paisagens, imitações de línguas, etc.

Para tanto, Pavis (2003), traz na sua obra uma conceituação/orientação de como usar as técnicas vocais para melhorar e ampliar o condicionamento na cena, no texto, no âmbito artístico.

A *intensidade* da voz resulta da pressão do ar pulmonar acima das cordas vocais e da resistência dessas últimas. É um fator pertinente que depende ao mesmo tempo da anatomia-fisiologia do sujeito, de seus hábitos e de sua educação vocal. As variações individuais e culturais serão percebidas assim como as variações significativas para a interpretação do papel em função da teoria implícita das emoções do auditor. A expressão das emoções está ligada a uma mudança de intensidade que tende a encontrar sua codificação adequada: a raiva será por exemplo sensível numa maior intensidade e tensão da voz. Em cena, o ator deve colocar e projetar sua voz, ou seja, acomodar suas cavidades de ressonância de modo a que amplifiquem o som laringeado. Se ele aumentasse a intensidade de sua voz, ele se esgotaria e não aguentaria até o final do espetáculo (PAVIS, 2003, p. 123 e 124).

Portanto se houvesse um trabalho técnico, ou melhor, estudos mais direcionados aos cuidados da voz, com certeza a exploração de possibilidades aconteceria. Segundo Godoy e Souza (2009), foi com o teatro naturalista do russo Constantin Stanislavski, que a voz na encenação teatral ganhou outro rumo, pois:

Dessa forma, a atenção dada às falas das personagens direcionou-se no sentido de que o ator devia proferir o texto de forma orgânica, como se aquela fosse a primeira vez que ele estivesse falando tal texto e como se este estivesse surgindo espontaneamente de sua imaginação. A intenção da interpretação dos atores passou ser a de atingir o espectador de modo que se pudesse ver verdade naquilo que estava sendo dito em cena (GODOY; SOUZA; 2009, p. 73).

Então, além do texto, existia uma preocupação que fosse ligada em como a voz era usada. Segundo o pensamento de Godoy e Souza, no trabalho de Stanislavski, o naturalismo cotidiano, o olhar do ator para si mesmo, é o mecanismo de um estudo subjetivo para que possa se auto conhecer em estados de estudos, atravessamentos, navegando por possibilidades que inclusive a voz, ganha uma ênfase. Como diz Pavis, (2003) “a voz é uma extensão do corpo”, então o trabalho do/da ator/atriz deve ser pensado no contexto

geral, transgredindo possibilidades que podem abarcar o ambiente presente, a imaginação, etc.

Ganhando outros aspectos aqui nesse trabalho, a voz é discutida também como uma forma de ampliação no que diz respeito à proposta de cada montagem. Vejamos: a musicalidade, sonoridade, intenção, se ampliam a partir do texto ou somente de ações. A voz possui características próprias de emitir possibilidades que formam estéticas que podem encantar ou não o público.

A forma como é dita cada palavra, o jogo, a brincadeira intencional experimentando o alto e o baixo, o médio e o intenso grau de deslocamento de palavras de forma lenta, rápida, travando as pronúncias, brincando com as sílabas, com frases, ritmos, velocidades (rápida/acelerada, lenta/desacelerada). O modo como o/a ator/atriz enxerga e faz seu trabalho cênico, depende do jogo de cintura dele/dela, da proposta do trabalho; mas que é possível brincar, ajustar, inovar, é possível. Esse olhar pode se estender também a um docente, que quando ministra suas aulas de teatro pode utilizar da criatividade vocal, para navegar em metodologias que estimulem as aprendizagens entre alunos, inclusive de forma lúdica.

Tem um ditado que diz assim “a vírgula foi feita para que o leitor possa respirar diante de cada palavra”, ou seja, se a dicção for respeitada, articulada, é possível também de compreender o que o ator quer dizer. Expressar. Isso é técnica, é preciso saber ler para que se saiba brincar com as palavras no texto e na cena.

O ator deve ser audacioso na articulação das palavras, primeiro a imaginação deve se fazer presente no processo e depois refletem, articulam as ideias de como usar a voz para que haja o encantamento em via de mão dupla, elenco e público. Isso é possível, com um trabalho também em sala de aula, pois o professor de teatro pode, por meio da leitura, trabalhar com seus alunos, provocando maneiras de brincar e usar as palavras.

Pavis (2003), diz que:

Analisar a voz é também examinar a relação entre corpo e voz, a maneira pela qual o ator parece de repente encarnar uma personagem. É também escutar a voz tal como ela parece brotar do texto, a cada curva da frase enunciada” (2003, p.129).

Ou seja, a voz é o encantamento, é o caminho pelo qual toda sonoridade, é emitida, externalizada. Mas também não somente ela, o corpo todo é uma ferramenta muito potente para que aconteça todo o processo. A voz pode provocar inúmeras sensações, sentimentos, memórias etc.

Os trabalhos artísticos como os musicais, a cena que necessita de uma habilidade, maestria para as canções, as grandes óperas, são e devem ser instruídas técnicas principalmente ligadas ao cuidado da/com a voz dos atores e de forma geral a todos os envolvidos com o processo. Por mais efêmeros que sejam, esses trabalhos requerem uma potencialidade da voz que se não trabalhada anteriormente às apresentações, nos ensaios, posteriormente à uma ou várias apresentações, pode comprometer a saúde de todos os envolvidos. Segundo Lopes, (2008):

Juntamente com as habilidades tradicionais de leitura – respiração, dicção e projeção – é exigido do ator que tenha a consciência da dimensão comunicativa dos aspectos não-verbais de sua fala. O entendimento do que seja uma “bela” voz está sendo problematizado, mas a necessidade de se ter uma voz saudável não é questionada. O trabalho de pesquisa vocal torna-se assim prioritário (LOPES, 2008, p.03).

Portanto, é inquestionável que a voz faz a diferença na cena e no texto teatral, mas não só por isso, tem que ser de extrema responsabilidade o uso da mesma em cena, em musicais, em sonoridades que

exijam tanto. É necessário que se tenha uma educação vocal de qualidade para que os conteúdos possam ser explorados com qualidade também.

A música

O que é música? A primeira pergunta que faço aqui e que inúmeras vezes, estudando na disciplina *Musicalidade na cena e no texto teatral*, me perguntei, lendo e aprendendo sobre partituras musicais e a respeito de paisagem sonora⁶. Tentamos opinar de modo superficial, depois realizamos leituras mais conceituais e por último apreciamos alguns materiais de estudo, dentre eles as óperas e os musicais, citados nas páginas anteriores deste trabalho. Ao mesmo tempo em que entendemos sobre música na teoria, sempre voltamos à estaca zero. Pavis (2003) nos traz o conceito assim:

Não se trata de examinar a música e sua recepção em si, mas a maneira pela qual é utilizada pela encenação, colocada a serviço do evento teatral. Apenas sua função dramaturgica nos interessa aqui. O termo "música" é utilizado no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro - vocal, instrumental, ruidoso -, de tudo o que é audível no palco e na plateia (PAVIS, 2003, p. 130).

Ou seja, tudo que é audível como som, pode ser considerado como música e ainda acrescento, como tudo aquilo que tenha uma intenção sonora, uma proposta, um conceito. A voz, como já discutido anteriormente, pode contribuir também para um tipo de musicalidade, dependendo da intensidade e da proposta que lhe é pertinente.

Partindo do pressuposto de que música no teatro é tudo que escutamos, podemos considerar várias questões. Por exemplo: o som da poltrona na plateia quando um espectador senta ou levanta, uma bolsa abrindo e fechando, os sons da cabine do teatro, os maquinários do espaço interno, o toque de um celular que porventura não foi colocado no modo silencioso, as passadas dos atores/atrizes em cena no palco, sons corporais da cena. O que queremos é refletir e ampliar as discussões acerca da música teatral ou da música no teatro.

É preciso chamar música o conjunto de todos os elementos e fontes sonoras: os sons, os ruídos, o meio ambiente, os textos (falados ou cantados), a música gravada (irradiada por alto-falante) etc. A música deve pois ser entendida mais amplamente no sentido de soma organizada e, se possível, voluntária, das mensagens sonoras que chegam ao ouvido do auditor (FRIZE, 1993, p. 54 *apud* PAVIS, 2003, p. 130).

Assim, é corroborado o pensamento supracitado, entendendo que é necessário um pensamento que leve a uma proposta considerável. Música é, pois, tudo que é sonoro em um ambiente, levando em consideração a minha interpretação e questões de estudos e conceito sobre a proposta.

Ampliando essas abordagens, refletindo sobre as ideias do texto, a musicalidade está presente em todas as obras teatrais.

Sob este ponto de vista, a musicalidade, entendida como uma construção dinâmica dos signos plásticos e sonoros do espetáculo, remete-nos àqueles atributos do fenômeno teatral que parecem pertencer ao domínio do imponderável, do não-sistematizável; aqueles que nos fazem comparar um espetáculo a uma verdadeira sinfonia, sem que saibamos explicar porquê (CASTILHO, 2008, p. 01).

Então, o pensamento se alarga quando a nossa audição, aqui enquanto espectador, percebe cada

⁶ Assunto imerso na obra de SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

detalhe, sentindo uma emoção, uma sensação de que dependendo da obra nos teletransporta para outros mundos por segundos, nos provoca a sensação de cheiros, de gostos. A musicalidade é tão intensa que por segundos, somos outras pessoas dentro do teatro. É necessário aqui, considerar que a musicalidade casa com outros elementos dentro do espetáculo, para que aconteçam esses fenômenos inexplicáveis nos espectadores.

Pavis, (2003) diz que em alguns momentos, a música no espetáculo serve para intervalos entre uma cena e outra, para troca de figurinos, de cenários. Concordando e acrescentando, pode também nesses momentos específicos, trazer os espectadores à cena, ao palco, à história de uma forma coparticipe, direta, sem a necessidade de o elenco apontar. Falo aqui da espontaneidade provocada pela musicalidade e digo mais, se for uma obra onde a plateia deve agir, interagir, fica mais fácil esse envolvimento.

Entrementes, sob o ponto de vista da definição dos dicionários, a musicalidade de um espetáculo diz respeito ao modo como são ordenados os seus elementos, como são orquestrados seus componentes, como são entretidas suas dramaturgias. Em outras palavras, como um conjunto de signos e sentidos é agrupado, quer “soe” agradável ou não aos sentidos do receptor (CASTILHO, 2008, p. 02 e 03).

Portanto, é necessário entender que toda música, provoca sensações no espectador. Castilho (2008) ainda continua:

No teatro não é diferente. O entrelaçamento das partituras textuais, corporais, visuais e sonoras é tão produtor de significado quanto a mensagem contida na palavra ou no gesto. Se, na música, a complexidade de relações entre melodia, harmonia e ritmo gera muitas possibilidades criativas de relacionamento entre as diferentes “vozes” (quer sejam partes, linhas melódicas ou instrumentos), gerando diferentes texturas musicais, no teatro as possibilidades se estendem até quase o infinito. São modos de relacionamento que mudam não só em função do gosto do autor, mas também do seu contexto histórico, mas que sempre vão gerar um efeito afetivo no espectador (CASTILHO, 2008, p. 03).

Ou seja, a afetividade consegue ser despertada por meio da música. Essa música vai adentrar a memória afetiva do público, que conseqüentemente vai se sentir tocado (próximo) ou vai provocar a repugnância (distanciamento). O importante disso tudo, é discutir e refletir que a musicalidade na cena teatral é capaz de suscitar grandes mudanças e transformações numa via de mão dupla, elenco e público. Contribuindo para uma percepção sensitiva no espaço, no texto, nas ações, nos gestos, nos movimentos, na voz.

A relevância de destacar a música/musicalidade aqui nesse trabalho é justamente para compreender até onde a mesma é capaz de chegar. Entendendo que toda obra teatral possui sua musicalidade desde o modo simples até o modo mais complexo.

O Ritmo

Nesse artigo, como nos dois elementos acima, irei discutir sobre o ritmo numa vertente mais específica que é a abordagem no espetáculo teatral ou na cena teatral, tendo em vista que o mesmo pode ganhar vários significados, se a discussão aqui fosse ampliada a outros horizontes. Então, o que significa a palavra ritmo? O que seria ritmo numa abordagem teatral? Ritmo no dicionário Aurélio significa:

Rit.mo *sm.* 1. Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos. 2. No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular. 3. *Fisiol.* Repetição, em intervalos regulares, de uma ação ou função (FERREIRA, 2001, p. 610).

Portanto, o ritmo pode significar muitas coisas, porém segue numa mesma linha de pensamento que analisando, está ligado ao tempo cronológico e em andamento. Tempo esse que pode ser seguido de pausas, respirações, relaxamentos, e novamente repetições acontecem para que um novo ritmo seja criado, trabalhado e vivenciado. No teatro ouvimos muito “coloquem mais ritmo nessa voz, nesse corpo, nessas ações, nesses movimentos”. Quem é praticante de teatro, Educador, artista, Educador-artista sabe do que estou falando e quem não é, pode imaginar um cd ou fita quando engancha ou quando se acelera, quando ao ouvir uma música no *Youtube*, se acelera ou trava.

É a hora que o diretor-Educador ou Educador-diretor exige atenção a essa técnica, esses detalhes que fazem a diferença em uma montagem e no processo de amadurecimento dos corpos para as cenas. Toda hora escutamos que o ritmo tem que ser trabalhado de forma lapidada e chegar à plateia na mesma sincronia que os movimentos, as ações, a respiração, o deslocamento, que as falas acontecem, para que possamos encantar, tocar, provocar uma fruição satisfatória em quem está apreciando a obra.

Ritmo numa abordagem teatral seria o amadurecimento e consciência dos/das atores/atrizes sincronizados ao texto, as ações, as respirações, as pausas, os relaxamentos, o tempo e claro, as repetições, permitindo um envolvimento que pode ser como um cardume, na mesma linha, no mesmo caminho, na mesma condução, respiração e no mesmo tempo. É lindo imaginar agora, o exemplo de ritmo ligado ao cardume. Assim deve ser a execução de um espetáculo de teatro e mais ainda, um trabalho árduo com atores e atrizes antes de uma realização.

Pavis, (2003) traz em sua obra abordagens como a **palavra**, o **fôlego** e a **prosódia**. “A palavra: sua enunciação se deixa melhor apreender por meio dos efeitos binários: silêncio/palavra, fluência rápida/lenta, acentuação/não acentuação, destaque/banalização, tensão/relaxamento” (PAVIS, 2003, p. 134).

Cada eixo desses é caracterizado por nortes que necessitam de técnicas, como também ensaios. É necessário um estudo para aprender que cada corpo artístico possui um tempo e esse tempo acarreta no ritmo que deve ser desenvolvido na cena espetacular.

Outra abordagem é o fôlego:

O fôlego: localiza-se no texto pronunciado os grupos de fôlego, examina-se sua extensão, seu encadeamento, a organização sintática e semântica de cada grupo, a função dos momentos de pausa: estruturação do pensamento, momentos recapitulativos, conteúdo semântico (PAVIS, 2003, p. 135).

Então, se pensarmos no fôlego como a respiração, conseqüentemente o relaxamento é acessado e provoca até uma lembrança melhor no texto, palavras, ações, movimentações. O que foi citado em algum momento neste trabalho, o fôlego deve ser usado aqui, respeitando as vírgulas do texto, pois possibilita uma leitura e uma articulação melhor da voz e texto. Por último temos a prosódia, segundo Pavis (2003), que engloba a intensidade, a altura e a duração.

A prosódia: segundo Garcia-Martinez, o ritmo tem necessidade de constituir quadros rítmicos, “estruturas iniciais dos componentes prosódicos (intensidade, duração, altura)” que formam a base para a percepção das mudanças do quadro (PAVIS, 2003, p. 135).

Portanto, a prosódia encadeia três variações que são possíveis nas obras teatrais e que com trabalho técnico, novamente ressaltando, é permitido o uso sem consequências nem comprometimento na estética do trabalho bem como na atuação de corpos artísticos. A intensidade que é utilizada para cada ação, cada palavra, gesto, a duração entre o início e término do trabalho, a movimentação, a respiração e altura quando permitidas o tom de voz, de texto e de intenção vocal/corporal, o trabalho flui e acontece com maior discernimento.

Já o ritmo na obra de Castilho (2008), é discutido como uma abrangência no mesmo caminho que estamos aqui, porém mais denso, mais específico, para as artes cênicas. É assim que ela denomina quando faz estudo de dramaturgias clássicas na sua Tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia-UFBA, investigando essa ideia de ritmo ligado a várias possibilidades a partir de textos.

O ritmo consiste num dos componentes da obra musical, juntamente com a melodia e a harmonia. Na linguagem teatral, da mesma forma, ele se constitui em ferramenta de construção de sentido, já que é o responsável pela articulação da obra: a opção por narrativas lineares ou cíclicas, com ou sem relações causais, com enredo dominante ou pluralismo de vertentes paralelas diz respeito ao perfil rítmico da obra, às formas de concatenação da fábula e da encenação (CASTILHO, 2008, p. 02).

Assim, entende-se que por meio da proposta seja do texto ou do formato de espetáculo, o ritmo está ligado diretamente ao *como* será utilizado, a maneira de realização e uso, tendo em vista todo trabalho intencional para que a obra seja apresentada da melhor forma e com qualidade. E no mesmo condicionamento, pensar no tempo de realização de cada corpo artístico e cada espetáculo.

Considerações finais

Conclui-se que, a ideia deste artigo foi mergulhar no capítulo dois, sobretudo na parte II do livro *A análise dos espetáculos* de Patrice Pavis, pretendendo explicitar algumas reflexões por mim citadas e linkadas como propulsões para trabalhos ligados a voz, a música e ao ritmo, partindo das provocações do próprio Pavis e agregando a discussão com outros pesquisadores que tratam do mesmo assunto.

Acrescento que é um trabalho específico de uma disciplina do mestrado e que foi amadurecido, trazendo questões abordadas na matéria *Musicalidade na cena e no texto teatral* e de como entendo, sobre a voz, música e ritmo, pensando na sala de aula, alunos, atores. A bibliografia também é específica, considerando que foram textos também mergulhados durante a disciplina no ano de 2021.

Portanto, pretendo com este trabalho, não determinar e nem conceituar a voz, a música e o ritmo como únicas possibilidades, mas problematizar seus conceitos que estão ligados na pesquisa, na obra teatral e ao trabalho do/da ator/atriz. Uso o verbo problematizar, pois ele é provocador, estimulante ao desconforto, já que trata de problemáticas que não são fáceis de falar, tampouco conceituar por se tratarem de elementos com muitas ramificações. O desconforto é algo que suscita o impulso que logo pode acessar encantamento e/ou o distanciamento que por vez continua a provocar.

Por fim, com essa proposta de abordagem, a voz, a música e o ritmo, são elementos presentes em toda obra teatral/musical e em sala de aula. Seja no texto, palavras por meio da leitura e fala, gestos, ações, deslocamentos, movimentos. Elementos que podem e devem ser enfatizados em salas de ensaio, salas de aula de qualquer Educador, buscando diversas formas de trabalho, de execução, melhorando e qualificando seus atores/atrizes e seus trabalhos de forma geral.

Referências

CASTILHO, Jacyan. **O ritmo musical da cena de teatro**. Anais ABRACE, v. 9, n. 1 (2008), ISSN 2176-9516. Link de acesso: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1514> acesso em 18/12/2021 às 20:30.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. 4. Ed. rev. ampliada. -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GODOY, Dalva Maria Alves. SOUZA, Daniela Taiz de. **Do Ator ao Espectador: A voz que toca**. Revista DAPesquisa, Florianópolis, v.4 n.6, p. 072-079, 2009.

LOPES, Clarisse. **Novos desafios para a voz do ator**. Anais ABRACE, v. 9, n. 1 (2008), ISSN 2176-9516. Link de acesso: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Clarisse%20Lopes%20-%20NOVOS%20DESAFIOS%20PARA%20A%20VOZ%20DO%20ATOR.pdf> acesso em 18/12/2021 às 21:16.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Editora Perspectiva: São Paulo, 2003.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.