

Escuta e interação cênica

JUSSARA RODRIGUES FERNANDINO
UFMG

■ 264

Jussara Rodrigues Fernandino é mestre em Artes, doutoranda em Artes, e professora assistente na área de Educação Musical da Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. Departamento de Teoria Geral da Música.

■ RESUMO

Este artigo traz considerações em torno da escuta, resultantes de uma pesquisa sobre elementos de musicalidade, identificados em vários encenadores teatrais referenciais da atualidade. O texto visa demonstrar que, para além das questões estritamente sonoras, a escuta encontra-se presente, tanto no jogo do ator, quanto na relação espetáculo-público, alcançando um papel relevante nos aspectos de interação e de construção de significado e, por conseguinte, contribuindo na consecução dos objetivos estéticos dos encenadores investigados.

■ PALAVRAS-CHAVE

Escuta, interação cênica.

■ ABSTRACT

This article presents considerations around the listening as a result of research on elements of musicality identified in many influential stage directors in the present time. The text aims to show that, beyond issues strictly related to the sound, the listening is present both in the actor's performance, as in the relation between play and audience, achieving a relevant role in terms of interaction and construction of meaning, and, therefore, contributing towards the aesthetic goals of the investigated stage directors.

■ KEYWORDS

Listening, scenic interaction.

265 ■

Em pesquisa desenvolvida entre 2006 e 2008, que culminou na dissertação de mestrado *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro* (FERNANDINO, 2008), foi realizada uma investigação dos aspectos musicais presentes em estéticas consideradas referenciais no Teatro a partir do século XX. Dentre os vários elementos investigados na relação Música-Teatro, verificou-se uma interessante presença do aspecto escuta, que se configurou em diversas funções, assim identificadas no trabalho: *escuta musical*, *escuta corporal*, *auto-escuta* e *escuta interacional*¹. Cada uma dessas funções encontra maior ênfase de acordo com o objetivo das diversas poéticas teatrais. Contudo, é possível afirmar que as propriedades da escuta, quanto ao teor de ação interacional e de construção de significados, se ampliam nas estéticas a partir da segunda metade do século XX, à medida que estas se tornam depositárias das transformações desencadeadas pelas vanguardas artísticas do período anterior. No início do século XX a presença da música no Teatro exerce uma ação ordenadora do fluxo temporal, por meio de recursos estruturantes lineares, tais como forma e métrica, recursos esses previamente estabelecidos e em função dos quais o ator deve agir. Este tipo de tratamento ocorre em encenações advindas da influência da ópera e mesmo dentro das inovações propostas por Appia, como discorre Carlson (1997) em relação ao período:

Ator e cenário não devem acrescentar informação, mas simplesmente expressar a

¹ O termo *escuta* aqui empregado nem sempre está vinculado a pressupostos exclusivamente de cunho musical, sendo entendido como um mecanismo de sensibilização e sintonia. Contudo, os elementos de musicalidade também contribuem na configuração deste ato perceptivo e expressivo, e aqui terão certo destaque em função da pesquisa realizada.

vida que já existe na obra. O ator, aliviado da tarefa de “completar” o papel com sua própria experiência, torna-se outro intermediário (embora o mais importante) para a expressão do dramaturgo. Evidentemente, o ator como artista original é rebaixado nesse sistema, ficando subordinado ao conjunto expresso na partitura (a *partitur*) e controlado pela música (p. 287).

Paulatinamente, esse quadro se altera em função de transformações ocorridas nos campos da Música e do Teatro, tais como a mudança nos conceitos de som e tempo, as novas possibilidades de estruturação não linear, bem como o conceito de texto, que ultrapassa a utilização da palavra. Todas essas alterações culminam no papel do ator como portador de sua própria ritmicidade, tornando-se, então, o articulador do ritmo da cena. Essa nova situação é descrita por Cintra (2006) da seguinte maneira:

O ator, neste contexto, é promovido a uma função de ordenador e, por vezes, coordenador da temporalidade do espetáculo. Esse ator deve agir enquanto músico improvisador, dono de uma partitura sobre a qual tem domínio temporal rigoroso, o que vale dizer que é capaz de chegar às minúcias do controle do tempo enquanto vive uma temporalidade mutável. Sua consciência é também sonora e rítmica; ele deve conceber seu próprio corpo enquanto instrumento, a fim de presentificar esses aspectos, sabendo que eles são parte fundante do sentido a ser construído cenicamente (CINTRA, 2006. p. 106).

■ 266

A visão da trajetória existente entre os dois pontos extremos apresentados acima se torna interessante para a compreensão da interação Música-Teatro nas estéticas da atualidade. Sendo assim, o presente artigo trará considerações sobre um dos aspectos dessa interação — a escuta — nas propostas dos encenadores selecionados pela pesquisa². Essa explanação será constituída de três partes. Iniciará por uma breve reflexão sobre os conceitos de escuta no universo musical, que serão relacionados, em seguida, às propostas dos encenadores. A segunda parte trará uma síntese da trajetória da escuta nos encenadores da primeira metade do século XX. E, finalmente, deter-se-á em alguns nomes que representam o fazer teatral contemporâneo.

A renovação do conceito de escuta

As transformações do pensamento musical durante o século XX trouxeram também a necessidade de uma escuta diferenciada. Santos (2004) comenta que a consolidação de uma nova atitude de escuta construiu-se paralelamente às inovações composicionais, cuja trajetória passa pelos seguintes pontos capitais: a in-

² Os demais pontos estudados pela pesquisa, além da escuta, foram os diversos aspectos musicais utilizados pelas estéticas selecionadas, presentes tanto no trabalho do ator, quanto na estruturação do espetáculo. No mapeamento final, foi realizada uma grade de categorias, cujas matrizes Plano Sonoro e Plano Rítmico se dividiram em diversas outras possibilidades. Como exemplo de uma das categorias — Produção Vocal —, e suas divisões, foram identificadas as seguintes possibilidades: voz cantada, voz falada, efeitos sonoros. Que por sua vez se subdividem nas subcategorias canto, *sprechgesang*, palavra, sonoridades, emissões humanas, *corpo-voz*. Outras categorias como Produção Instrumental, Sonorização, Estruturação, dentre outras, também foram investigadas e contempladas no quadro final.

corporação do ruído, realizada pelos músicos relacionados ao movimento futurista e dadaísta, com destaque para Eric Satie (1866-1925) e Luigi Russolo (1885-1947); o Atonalismo e o Dodecafonismo, propostos por Arnold Schoenberg (1868-1955); o fascínio de Edgar Varèse pelos estudos científicos sobre o som, percebido como fenômeno físico e o surgimento da Música Concreta, a partir das pesquisas de Pierre Schaeffer (1910-1995). A partir de então, novos processos foram progressivamente desencadeados, como a Música Aleatória, a Música Eletroacústica e a Música Computacional, que trouxeram diferentes abordagens e influenciaram o próprio conceito de Música.

Em sua obra intitulada *Tratado dos objetos musicais*, Pierre Schaeffer distingue quatro modos de escuta que, de maneira bastante sintética e dentro das limitações da tradução para o português, consistem em: Escutar (*Écouter*): atitude ativa, interesse pela identificação da informação sonora; Ouvir (*Ouïr*): recepção física e passiva do som; Entender (*Entendre*): seleção e intenção de escuta, relativas às experiências e preferências do ouvinte; e Compreender (*Comprendre*): percepção que, por meio de abstração, comparação e dedução, busca atribuir significado à informação imediata (SCHAEFFER apud SANTOS, 2004, p. 61-64). A idéia de construção de significados por meio da escuta também é colocada, na atualidade, por Barry Truax³. Baseando-se na comunicação entre o indivíduo e o meio, o compositor canadense, assim como Schaeffer, também ressalta o lado mais significativo da escuta: “o sistema auditivo pode processar a entrada de energia acústica e criar sinais neurais, mas escutar envolve altos níveis cognitivos que extraem informações usáveis e interpretam seus significados” (TRUAX apud SANTOS, 2004, p. 34). Nesse sentido, Truax propõe a diferença entre a acústica tradicional e o *Modelo Acústico Comunicacional*, que são definidos da seguinte forma:

A acústica tradicional entende a audição como um “modelo de transferência de energia” [...] da fonte para o receptor, tratando o som e, conseqüentemente, a acústica ambiental, como entidades físicas que podem ser estudadas, medidas e analisados independentemente do ouvinte. [...] A proposta de Truax é pensar a escuta como “a interface crucial entre o indivíduo e o meio ambiente, sendo um caminho de troca de informações (*listening*), e não apenas uma “reação auditiva a um estímulo (*hearing*). Essa noção de escuta é o que move todo o pensamento daquilo que Truax sistematizou e denominou modelo acústico comunicacional (SANTOS, 2004, p. 33).

A escuta adquire, ainda, outras possibilidades com as contribuições de John Cage (1912-1992), a partir das quais um novo conceito de ouvinte foi construído. Santos (2004) afirma que o pensamento de John Cage, influenciado pela maneira oriental de apreensão da realidade, trouxe para a Música o princípio aleatório e “o caráter não permanente da experiência”. Rompendo com a dualidade sujeito-objeto e com a noção de obra musical, Cage propõe a dissolução dos papéis tradicionais

³ Barry Truax (1947): compositor canadense, membro do *World Soundscape Project* (WSP), criado em 1970 pelo compositor Murray Schafer (1933), na *Simon Fraser University*, Canadá. Truax desenvolve pesquisas em comunicação acústica, composição eletroacústica e síntese digital. O WSP, ainda existente, gerou em 1993 o *World Fórum for Acoustic Ecology*. (Disponível em: NicsNews: Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora. <<http://www.nics.unicamp.br>> Acesso em: 09/04/08)

de compositor, intérprete e ouvinte, que se aglutinam, a partir de então, em apenas um papel: “o de ouvinte, aquele que experimenta (vive) os sons” (p. 85). Azevedo (2002) aponta Cage e o coreógrafo com quem trabalhou, Merce Cunningham, como expoentes do movimento performático e, segundo Carlson (1997), alguns autores o consideram como um “porta-voz do novo teatro”, em função das seguintes características apresentadas por suas propostas: “preocupação com o impulso e o acaso, com o processo, de preferência ao produto, com o evento mutável e calculadamente ambíguo, em vez da narrativa fechada” (p. 495).

Na seqüência do caminho aberto por Cage, o compositor e educador musical canadense Murray Schafer, no final da década de 60, propõe o conceito de *Paisagem Sonora (soundscape)*, no qual é privilegiada a interação do ser humano com o ambiente sonoro: “Não é minha vontade confinar o hábito de ouvir música aos estúdios e salas de concerto. Os ouvidos de uma pessoa verdadeiramente sensível estão sempre abertos. Não existem pálpebras nos ouvidos” (SCHAFFER, 1991, p. 288). Nesse sentido, considera o ambiente sonoro como uma composição e o homem seu principal criador. Entretanto, para que essa relação se concretize é necessário desenvolver o que Schafer denomina *ouvido pensante*, ou seja, uma escuta que viabilize interagir e agir no meio ambiente. Santos (2004) aponta a escuta proposta por Murray Schafer em seu potencial criativo ao indicar que

Schafer reforça uma postura estética de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que, por princípio, não é música: os sons do ambiente. Sob essa perspectiva, as barreiras entre música e não-música e o papel da escuta como algo que constrói e se constrói na própria música, e vice-versa, começam a habitar certa “zona de indiscernibilidade”, permitindo-nos pensar em uma escuta que compõe, que inventa (p. 42).

Cintra (2006) pontua que a identificação entre as idéias de John Cage e Murray Schafer reside no conceito de escuta que “coloca o receptor como aquele que organiza (para si) o ambiente acústico à sua volta” (p. 64). No âmbito das estéticas investigadas pela pesquisa, alguns desses aspectos em relação à escuta foram observados e serão expostos a seguir.

A escuta e os encenadores da primeira metade do século XX

A pesquisa, como mencionado anteriormente, investigou estéticas teatrais, ressaltando sua relação com a Música. Os critérios de seleção utilizados na escolha dessas estéticas passaram pelas seguintes questões: o grau de referência para o pensamento artístico atual, a representatividade facultada por suas diferentes contribuições ao Teatro e a sua localização cronológica no decorrer do século XX, proporcionando uma visão desse decurso. Considerando que para a compreensão da escuta na atualidade é interessante entender sua trajetória anterior, será apresentada uma explanação bastante sintética deste aspecto, nas seguintes propostas: a pedagogia de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e as estéticas teatrais dos encenadores Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1894-1940), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956) e Etienne Decroux (1898-1991).

O trabalho com a escuta aparece desde o início do século, na revolucionária

Pedagogia Dalcroze, na qual se dá, por meio da música, a conexão corpo-emoção-pensamento, visando ao alcance da plena consciência rítmica e da *audição interior*. A proposta de Jaques-Dalcroze, voltada para o ensino musical, influenciou importantes nomes do Teatro e da Dança. Todo o processo é realizado por meio da escuta, uma vez que os estímulos sonoros agem na atividade física e cerebral, promovendo a disponibilidade necessária para a fluência de movimentos, ações e reações. Sendo assim, ao levar o corpo para o ensino musical, Jaques-Dalcroze amplia o conceito de escuta em seu nível de decodificação dos sons — a audição musical — e também instaura a possibilidade de apreensão sonora por meio do corpo — a escuta corporal. Esse conceito pode ser encontrado em sua descrição sobre a *memória muscular*, que é desenvolvida à medida que o aparelho muscular adquire a capacidade de perceber os ritmos (JAQUES-DALCROZE, 1980, p. 37). Porém, mais que uma reação muscular a um estímulo sonoro, perceber o som não somente com o recurso do ouvido, implica um corpo altamente sensibilizado e disponível, no qual se processam, em sinergia, os estímulos musicais e os estímulos físicos, mentais e emocionais. Na pesquisa, essa escuta corpórea também foi identificada nos trabalhos de Decroux. De acordo com Teixeira (2007, p. 74), o treinamento decrouxiano propicia captar as informações sem intervenção da comunicação verbal, desenvolvendo uma “inteligência física”. Isso pode ser relacionado ao que Decroux denomina “harmonia” e “ouvido interno”, expressões utilizadas na seguinte proposição:

269 ■

Nosso corpo tem necessidades [...] a harmonia é uma satisfação de uma necessidade muscular [...]. Por que o ouvido interno permanece tão surdo às queixas do corpo? Por que, quando queremos dormir em um trem, necessitamos de tanto tempo para saber se estamos bem ou mal sentados? [...] Limito-me a dizer que obter essa harmonia de um aluno custa trabalho (DECROUX, 2000, p. 161-164).

Para Teixeira (2007) a proposta de Decroux promove, ainda, uma sintonia entre “espírito e corpo, pensamento e movimento, emoção e imaginação”, o que leva ao desenvolvimento, não apenas de um corpo cênico, mas um de “comportamento cênico”, ou seja, de “uma lógica de agir e pensar cenicamente” (p. 72-74).

Em Stanislavski, todo o minucioso trabalho de aplicação de elementos musicais ao texto tem como meta a excelência da interpretação, que deve fazer chegar ao espectador o conteúdo da obra. Para Stanislavski, uma comunicação de caráter verbal surge primeiramente como uma imagem mental e somente depois se torna fala. Da mesma forma, tudo o que é ouvido gera uma imagem visual na mente do receptor. Stanislavski, assim, relaciona os processos perceptivos da comunicação humana às técnicas de representação:

Ouvir significa, em nossa linguagem, ver aquilo sobre o que está se falando, e falar é desenhar as imagens visuais. A palavra é para o artista não só o som, mas sim um evocador de imagens. Por isso, durante a comunicação verbal em cena, não falem tanto ao ouvido, mas ao olho (STANISLAVSKI, 1997, p. 89).

Sendo assim, o sentido de intérprete para o ator stanislavskiano passa pelas funções de representar um papel e também de decodificar a mensagem para o espectador. Ou seja, o ator deve estimular a percepção do espectador, para que esta

não fique apenas no nível denominado por Pierre Schaeffer como *Ouir* (Ouvir), mas que sua interpretação promova o interesse ativo pela informação, isto é, o nível Escutar (*Écouter*). Bonfitto (2002) pontua o princípio de ajuste perceptivo presente na *Adaptação*, um dos componentes do *estado interior de criação* na proposta de Stanislavski. Os processos de ajuste estão presentes na relação ator-personagem e ator-platéia e consistem em uma escuta adaptativa aos diferentes estímulos ocorridos na cena, ou aos diferentes tipos de público. Essa idéia de ajuste perceptivo também pode ser relacionada a outras facetas da proposta de Stanislavski, como o estímulo proveniente da *paisagem auditiva* (sonoridades da cena) sobre o ator; a escuta mental dos diversos *Tempos-ritmo* antes do ator entrar em atuação; e, no momento da encenação, o ajuste entre os diversos *Tempos-ritmo* simultâneos que ocorrem em cena.

Em Meyerhold, o jogo cênico-musical estabelecido pelo encenador exige uma escuta apurada por parte do ator, uma vez que este “contracena” com a Música em toda a peça. Um exemplo é dado por Picon-Vallin (1989, p. 9), no qual Meyerhold orienta os atores a escutar o silêncio, a compreender a significação da pausa e a vivê-la na ação cênica. É interessante observar que os preceitos dessa interação escutar-compreender-aplicar, coadunam com os modos de escuta propostos por Schaeffer. A apurada formação musical do ator meyerholdiano permite o entendimento (*Entendre*) das propostas musicais que acontecem em cena. Entretanto, somente a aquisição de conhecimentos musicais seria insuficiente em relação às exigências do espetáculo, isto é, a coordenação entre comandos cênicos e comandos musicais. As diversas práticas do rigoroso treinamento do ator, incluindo a proposta de Dalcroze, proporcionam a escuta em nível *Comprendre*, ou seja, o estabelecimento de significados. Além disso, o ator deve aplicá-los ao mesmo tempo em cena, seja em diálogo, seja em contraste com a Música, possibilidades que o encenador trouxe do teatro oriental. Assim, o ator, na estética de Meyerhold, escuta e “devolve” a informação por intermédio de suas ações. Essa compreensão atitudinal relaciona-se à proposta de escuta de Barry Truax, ou seja, envolve a troca de informações e a comunicação com o ambiente.

Em Brecht e Artaud, cada qual ao seu modo, a atenção volta-se também para a escuta do espectador. As técnicas que compõem o distanciamento, em Brecht, são trabalhadas de forma que conduzam o público a uma escuta específica, que o leve a pensar e a agir. Sendo assim, a estética brechtiana visa estimular no espectador o nível *Comprendre* de escuta. Outro fator de relevância na estética brechtiana é o controle exercido pelo ator, que na regulação da produção vocal, tanto na canção, quanto na fala, pode ser entendido como um processo de auto-escuta. Nesse sentido, ao cantar o ator efetua uma mudança de foco: não exterioriza o conteúdo sentimental da canção, nem canta “ao sabor da música” (BRECHT, 1978, p. 131). Não se trata de um ator interpretando uma canção, mas de um ator que “fala”, por meio de uma canção. Sendo assim, as canções também são empregadas, conforme Camargo (2001, p. 127), como mais um recurso de narração e sua expressão não deve interferir na escuta do público. Esse processo requer do ator o desenvolvimento da capacidade de auto-observação, visando a não se deixar sucumbir à empatia e à interpretação puramente musicais. É interessante notar que, na intenção de levar o espectador a ser capaz de refletir e a tirar suas próprias conclusões, Brecht retira do ator a condição de único intérprete da mensagem, função esta que é compartilhada com o espectador.

Se em Brecht as relações de escuta estão calcadas na razão e na consciência, em Artaud, ao contrário, aproxima-se dos processos inconscientes. A utilização de sonoridades específicas, mais do que um recurso de sonorização do espetáculo, visa promover uma ação alucinatória sobre o público. Nesse sentido, a audição adquire um papel relevante na estética artaudiana, uma vez que promove a recepção do impacto da cena pelos meios auditivos e sensoriais. No Teatro da Crueldade, o espetáculo envolve “materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimento e ruídos” (ARTAUD, 1984, p. 158). A escuta, trabalhada de maneira altamente sensorial, torna-se meio de receber essas informações “encantatórias” e construir significados em nível pré-consciente. Artaud chegou a desenvolver aparatos técnico-eletrônicos, visando abranger a platéia pelas sonoridades do espetáculo. Sem dúvida, a utilização do som em sua materialidade, a apropriação do ruído, a utilização de princípios eletroacústicos, aproximam o trabalho de Artaud à vanguarda musical da época, cujos recursos empregou em prol de seus objetivos.

A escuta nas estéticas teatrais da atualidade

Observou-se na pesquisa uma proximidade das propostas teatrais ao conceito de ouvinte, advindo de Cage, Schafer e Truax, pelo desenvolvimento de uma escuta voltada para aspectos de interação e de criação, principalmente nas estéticas a partir da segunda metade do século XX. A explanação desse item irá se iniciar pelas contribuições de Grotowski (1933-1999), que muito influenciaram o teatro contemporâneo e que, segundo De Marinis (2004, p. 16), é quem representa, de maneira eficaz e radical, uma significativa característica da contemporaneidade: a superação ou a transcendência do espetáculo. Em seguida, serão contempladas as proposições de outros três encenadores selecionados pela investigação: Peter Brook (1925), Eugenio Barba (1936) e Robert Wilson (1941).

Tanto na fase de encenação de espetáculos, quanto em suas pesquisas posteriores, a escuta em Grotowski (1966-1999) passa pelas características de *auto-escuta*, que perpassa o intenso trabalho do ator, bem como a *escuta interacional*, que relaciona o trabalho do ator aos vários elementos da *performance*. Verifica-se essa possibilidade no processo denominado por Grotowski como *via negativa*, que consiste na erradicação de bloqueios emocionais, resistências e vícios de atuação, visando a que o ator alcance a *autopenetração*. Conforme Azevedo (2002), a *via negativa* é calcada sobre o princípio fundamental da unidade psicofisiológica, segundo o qual o ator estabelece uma conexão consciente com seu corpo, com o espaço, com os objetos e com os demais atores. De acordo com Grotowski (1992, p. 30), no processo de *autopenetração* o ator deve ser capaz de expressar, por meio do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade, construindo sua própria “linguagem psicanalítica de sons e gestos”.

Dentro dos princípios do Teatro Pobre, Grotowski descreve uma série de exercícios vocais utilizados no treinamento do ator e em seus espetáculos. O ator grotowskiano desenvolve uma pesquisa de emissão de sons, em que é orientado a ouvir-se — ouvir seu próprio eco, falar para a parede, para o teto ou atacar o espaço (ASLAN, 2003, p. 286). Identifica-se a importância do estado de escuta em cena, uma vez que o ator adquire uma função de “orquestrador” das ações e das sonoridades desencadeadas, como é descrito no trecho a seguir:

A eliminação de música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrecchoque de objetos. Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, a associações de sons, à musicalidade da linguagem (GROTOWSKI, 1992, p.16-17).

Por meio da observação dos timbres e emissões sonoras de diversas culturas, desenvolveu a proposta das *caixas de ressonância*, mais tarde denominadas *vibradores*. Utilizadas, a princípio, apenas como exercício vocal, passaram a integrar também os processos de criação, relacionando-se aos impulsos e aos estímulos exteriores, que compõem possibilidades expressivas denominadas *pontos de contato* (GROTOWSKI, 1992, p. 103; 108). A articulação entre esses *pontos de contato* promove a configuração da *partitura* que, segundo Aslan (2003), não é concebida no sentido musical, mas como construção de uma conduta psicofísica. De acordo com Azevedo (2002), após a improvisação sobre determinado tema, registram-se por escrito as motivações, as ações, o uso de objetos, o relacionamento dos atores entre si e com o espaço. Com esses dados novas improvisações são acionadas até que se configure a *partitura*, que é composta por um material objetivo (formas e direções corporais) e por um material subjetivo (material íntimo do ator). A partir desse ponto, essa configuração é trabalhada experimentando-se novas dinâmicas: acelerando, ralentando, ou se alternando os ritmos trabalhados. Em todo o processo, no qual o ator se entrega inteiramente, o silêncio é fundamental, tanto nos procedimentos que exigem rigorosa concentração, quanto na filosofia do trabalho — o silêncio exterior que faculta o silêncio interior (p. 29, 30). Contudo, todo o processo visa, pelo menos na primeira fase do trabalho de Grotowski, o contato com o espectador e a construção de significados pela plateia:

Fator essencial neste processo é a elaboração de um controle para a forma, a artificialidade. O ator que cumpre um ato de autopenetração empreende uma viagem que é registrada através de vários reflexos sonoros e gestuais, formulando uma espécie de convite ao espectador. Mas tais sinais devem ser articulados. [...] A elaboração da artificialidade é um problema de ideogramas — sons e gestos, que evocam associações no psiquismo da platéia. [...] Aqui reside todo o processo da expressividade (GROTOWSKI, 1992, p. 33-34).

Posteriormente, a partir da pesquisa com os cantos rituais, foi gerado um dos processos da *Arte como veículo*, denominado *Action*, no qual a atuação performática é baseada nesses antigos cantos vibratórios. Estes foram denominados por Grotowski como *cantos-corpos*, uma vez que, interpretados por todo o corpo, não apresentam distinção entre canto e dança, sendo passíveis, assim, de promover uma integridade psicofísica ou uma fusão total de corpo e mente (DE MARINIS, 2004, p. 73). A partir dos relatos de Thomas Richards, discípulo que desenvolveu esse trabalho juntamente com Grotowski, De Marinis (2004) descreve como o canto vibratório desencadeia o processo criativo, a saber: em primeiro lugar, o canto é trabalhado tecnicamente, com precisão melódica e rítmica. Os atuantes executam o canto coletivamente em sincronia com o líder. As vibrações sonoras atuam no corpo, iniciando o processo de transformação da energia que estimula a memória, a criação de ima-

gens e associações mentais. Estas, por sua vez, influenciam na composição da corporeidade. O processo de recordação não é totalmente voluntário, sendo acionado mais pela via corporal do que pela mental, apresentando, portanto, o conceito de um corpo que lembra — ou o *corpo-memória*. A partir desse ponto, os atuantes constroem linhas de impulsos e ações, eliminam o que não é considerado necessário e estruturam a *partitura*, que é memorizada e repetida sem a interrupção do canto. Sendo assim, o trabalho se configura em uma dupla dimensão: a elaboração e fixação das ações físicas (*Acting Score*, partitura exterior, visível) e as ressonâncias internas que desencadeiam a ação interior (*Inner Action*, partitura interna, invisível). É interessante observar que Grotowski utilizou exercícios dalcrozianos nas primeiras fases do seu trabalho. Identifica-se aqui, embora por meios e objetivos diferenciados, princípios da *audição interior* e de escuta-corporal, em razão da relação entre os cantos e a construção de significados por meio do corpo. E, ainda, que a idéia de escuta criativa está presente no desenvolvimento da capacidade de captar e articular os diversos *pontos de contato*.

Tendo trabalhado diretamente com Grotowski e tendo sido responsável pela divulgação do diretor polonês, Eugenio Barba também apresenta em sua proposta, no quesito escuta, aspectos semelhantes ao que diz respeito aos processos de criação e interação. No livro *Além das Ilhas Flutuantes* (BARBA, 1991) o diretor dedica um capítulo à questão musical, intitulado *O Instrumento adormecido no bosque. Voz, sons, música como teatralidade*. Descreve os processos de pesquisa e criação com instrumentos musicais desenvolvidos com o *Odin Teatret*. Nesta investigação, os instrumentos, executados pelos atores, tornaram-se um elemento teatral importante na composição das ações e reações cênicas, adquirindo diversas funções, como acessório do corpo, *persona* do ator, comentaristas da cena, efeitos de sonorização. Barba (1991, p. 80) conclui que, na realidade, foi aplicada ao trabalho com os instrumentos uma regra fundamental da pesquisa do grupo como um todo: “tudo o que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo)”. A busca de uma interação entre a proposição musical e a proposição das ações dos atores levou ao que Barba considera como uma das características específicas do *Odin*: “a dialética entre duas concepções do ritmo” — ritmo musical e ritmo individual do ator. O ritmo individual atua nas ações dos atores, tanto nos exercícios de treinamento, quanto nas complexas séries de ações e reações do espetáculo. Sendo assim, a escuta e as ações do ator se efetivam “em relação a uma imagem pessoal, ou em relação a uma imagem sonora procedente do exterior” (p. 81), o que é explicitado na fala a seguir:

O uso do ritmo criado pelos instrumentos nos permitiu entrelaçar a “voz” dos instrumentos com a dos atores, enriquecer e modelar, em inumeráveis matizes, o universo sonoro de um espetáculo (por isso é necessário falar de *ações sonoras* exatamente como se fala de *ações físicas*). Em nível de efeito dramático-musical, o ritmo preciso fazia ressaltar as ações do ator obrigando-o todo o tempo a uma precisão extrema. Daí o uso do ritmo como disciplina, rigor; em todo o seu trabalho, o ator, da mesma forma que procura seguir sua própria rota, deve ir ao encontro da música, ou então, criar um contraponto deliberadamente (BARBA, 1991, p. 80).

Verifica-se aí a necessidade de uma escuta refinada, que possibilite ao ator in-

teragir criativamente com a música e o ritmo cênico. Nota-se que o ator não age somente em função da música, mas desenvolve, concomitantemente, a “sua própria rota”. Outras contribuições do trabalho de Eugenio Barba são provenientes dos estudos da *Antropologia Teatral*, que trazem novas possibilidades de conceber a corporeidade do ator. Em Barba e Savarese (1995, p. 211), o diretor afirma que “o ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo [...] dilatando ou contraindo suas ações”. Neste sentido, a cinestese ou a consciência corporal, permite construir a presença do ator, por meio de *microritmos* dentro da ação. Este trabalho requer uma auto-escuta e controle corpóreo na operação da “energia no tempo”, como por exemplo, a alternância de movimentos e repousos, as retenções e os apoios e o controle entre os aspectos denominados descarga dinâmica e silêncio dinâmico.

Na proposta do encenador Peter Brook, a escuta encontra-se na relação entre espetáculo e espectador, intermediada pelo ator, processo que o diretor denomina como *tríplice equilíbrio*: o olhar interior do ator, sua relação com seus parceiros e a consciência em relação ao público (BROOK apud NICOLESCU, 1994, p. 27). Mesmo com todo o trabalho de preparação e de construção da encenação, o objetivo é que o momento do espetáculo esteja aberto ao diálogo, à espontaneidade e ao inesperado, como Brook afirma nas seguintes palavras:

■ 274

Ir ao encontro do desconhecido é sempre amedrontador. Os momentos extraordinários não acontecem jamais por acaso. E no entanto, eles não podem ser reproduzidos. É por isso que os eventos espontâneos são tão terríficos e tão maravilhosos. Eles podem somente ser redescobertos (p. 26-27).

Brook (2002) indica o ator como figura de articulação entre o texto e o espectador, citando como exemplo os contadores de histórias, com os quais teve contato em viagens ao Afeganistão, Irã e Índia. Para o diretor, esses contadores relacionam-se diretamente com os ouvintes, “não para agradá-los, mas para partilhar as qualidades do texto”, uma vez que não perdem contato com a grandeza dos mitos que estão fazendo reviver. Afirma, ainda, que esses homens “têm um ouvido voltado para o seu interior e outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo” (p. 26). No intuito de desenvolver esta capacitação de escuta simultânea, verifica-se uma característica de Brook em trabalhar o campo das sonoridades com o grupo de atores.

Nos primeiros trabalhos com a *Royal Shakespeare Company*, na década de 60, buscou uma linguagem de sons e gestos (inspirado em Artaud), utilizando exercícios, tais como a criação de novas significações para a palavra, a emissão de sons sem se servir da linguagem articulada, a narração de histórias apenas por meio dos ruídos presentes no contexto e o desenvolvimento de uma linguagem corporal que inclui a palavra como parte do movimento. E ainda a utilização de práticas musicais, como a relação dos sons com o espaço, o emprego do cânone e exercícios de poliritmia (ASLAN, 2003; NICOLESCU, 1994). Além disso, ressalta-se a valorização do silêncio em sua proposta, fator fundamental na escuta: o silêncio interior, necessário ao ator, e o silêncio que alimenta a sinergia entre ator e público e faz “germinar a potencialidade do real” (NICOLESCU, 1994, p. 43).

Estes exercícios têm como função, não apenas a questão sonora e gestual em si, mas o desenvolvimento da sensibilidade e da capacidade perceptiva do ator. É

interessante notar que a contribuição musical para este estado de disponibilidade assemelha-se ao pensamento dalcroziano de harmonia entre pensamento, sentimento e corpo. Peter Brook declara que uma total clareza de intenções é alcançada pelo ator por meio de três estados: “vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível” (BROOK, 2002, p.15). Nicolescu (1994) acrescenta que, em sua visão, o treinamento desenvolvido por Brook no *Centro Internacional de Pesquisas Teatrais* tem como propósito a abertura e a troca; e, citando as palavras do encenador, completa:

Os exercícios e as improvisações oferecem a possibilidade de “ligar os níveis mais habituais e os mais ocultos de experiência”, de descobrir as equivalências de uma poderosa potencialidade entre os gestos, as palavras e os sons [...] São então como muletas, eles não têm valor em si, mas eles permitem a afinação do “instrumento” teatral que é o ser do ator e a circulação do “fluxo dramático vivo” dentro do grupo de atores. O “milagre” teatral se produz depois, na presença ativa do público, quando a abertura em direção ao “desconhecido pode se realizar “plenamente” (p. 26-27).

Esta “afinação” é estendida também ao público. Segundo o encenador, muitas vezes o espetáculo apresenta-se em um ritmo e o público encontra-se em outro, sendo que, ainda, cada espectador possui seu ritmo próprio. A harmonização desses ritmos entre si é fundamental para que a estrutura rítmica do espetáculo como um todo se desenvolva plenamente (BROOK, 2002, p. 31). Afirma que, em sua experiência com espetáculos abertos, construídos nessa concepção, o movimento, o gesto ou o som constituem mecanismos utilizados para promover tal harmonização. Ressalta-se aqui a importância da escuta e do domínio dessas práticas para que se alcance essa harmonização coletiva. Do ponto de vista da contribuição sonora, Peter Brook chama a atenção para o fato de que a Música, no espetáculo, deve estar relacionada à energia e não a questões estilísticas e composicionais apenas. O diretor exemplifica que, em espetáculos realizados em palco italiano, o contato com a platéia se dá apenas ao abrir das cortinas, ao contrário do que ocorre em sua experiência com espetáculos abertos com a presença de músicos ao vivo. Neste caso “basta a primeira batida do bumbo para que músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono [...] e num ritmo comum” (BROOK, 2002, p. 31).

Os espetáculos de Robert Wilson são caracterizados pela presença multimídia de aspectos cênicos, plásticos e musicais. Do ponto de vista musical, há uma intenção de promover uma escuta pautada pela espacialidade conferida aos sons e pela interação da música com as demais linguagens. O elemento por meio do qual se realiza a interação entre a Música e a encenação é o fator *tempo*. Maletta (2005, p. 132), em citação a Valenzuela⁴, ressalta a seguinte fala do compositor Philip Glass:

Bob sempre teve o cuidado de encenar suas obras de modo que se possa escutar sua música e eu sempre tive a consciência de escrever a música de modo que se possa ver as imagens. O que fez de Einstein⁵ uma elaboração singular foi que am-

⁴ VALENZUELA, José Luis. **Robert Wilson**: la locomotora dentro del fantasma. Buenos Aires: Atuel, 2004.

⁵ Trata-se da peça *Einstein na praia*.

bos cuidávamos da obra do outro através da sua própria. [...] O que tratei de fazer com Einstein foi seguir a estrutura visual através da estrutura musical

Outra colocação de Philip Glass em relação à parceria com Wilson é dada por Tragtenberg (1999):

Eu gosto de trabalhar com Bob. Nós temos *backgrounds* similares [...] nascemos no mesmo berço criativo — Cunningham, Cage, Jasper Johns, Warhol. E ambos temos um senso acurado de tempo. Quando eu e Bob conversamos sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* — sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo* é o meio comum entre música e teatro (GLASS apud TRAGTENBERG, 1999, p. 23).

Para Tragtenberg (1999, p. 53) Wilson constrói “uma totalidade temporal fluida e original a partir de fragmentações, ciclos e repetições não-lineares”. O tratamento das sonoridades, nesse processo, atua na espacialidade e na escuta do espectador. Um exemplo de recursos utilizado nas obras de Wilson é dado a seguir:

Na busca por libertar a voz da palavra e de seus significados lógicos ou realistas, bem como de um corpo identificável, o encenador Robert Wilson costuma trabalhar com vozes pré-gravadas contracenando com vozes ao vivo, com sua projeção sonora pulverizada por dezenas de alto-falantes espalhados no espaço, procurando assim descorporificar o gesto vocal até o limite da abstração, operando numa espécie de grau zero, a partir do fenômeno acústico em si (TRAGTENBERG, 1999, p. 144).

Cita o exemplo, dado por Holmberg, da peça *When we dead awaken*, de Ibsen⁶. Para a cena do sonho de *Maya* o texto foi executado a dezesseis vozes, sendo oito vozes presenciais (oito atrizes no palco) em simultaneidade com oito vozes pré-gravadas. Cada uma dessas vozes expressou o texto com possibilidades expressivas diferentes, utilizando diversos materiais sonoros e possibilidades timbrísticas e rítmicas diferenciadas. Tragtenberg (1999) chama a atenção para o fato de que, para a realização destes procedimentos é necessário o emprego de técnicas específicas de gravação e processamento do som. E que, ainda, deve ser considerada a sonorização do espaço cênico, ou seja, a correta disposição e equalização dos amplificadores, de acordo com as características acústicas do ambiente no qual o espetáculo será realizado.

De acordo com Pavis (2003), na relação teatro-espectador de teor tradicional, a estrutura da obra e a consciência do observador compõem um núcleo estável e sem ambigüidade, no qual “o receptor é tranqüilizado por um binarismo entre significante e significado” (p. 41). De modo contrário, a utilização do que o autor denomina *eletrônica sonora* provoca uma alteração do sistema habitual de referência do espectador, pela falta de uma correlação entre os componentes presentes. Assim, o “sujeito multiplicado e descentrado” é levado a uma escuta e a um olhar diferenciados em sua relação com a obra. Para Tragtenberg esse “signo não-localizado” interage com

⁶ HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. New York: Cambridge University Press, 1996. p. 176.

a escuta do espectador, não pela via lógico-racional, mas pela liberdade poética. Cita o trabalho de Hans Peter Kuhn, *sound designer*, colaborador de Wilson, que trouxe para a música de cena alguns conceitos provenientes da instalação sonora. Suportes físicos e discursivos diferenciados atuam na escuta do espectador como uma recepção sonora no sentido psicoacústico. Guardando as devidas diferenças entre as estéticas, é possível relacionar esta imersão do público na materialidade sonora aos propósitos artaudianos. Contudo, a intenção desta linguagem sonora é dada pelo próprio Kuhn: “Meu objetivo não é desorientar o público. Eu quero despertar as pessoas que passam suas vidas como sonâmbulos perambulando numa neblina eterna [...] estou interessado na linguagem como *musique concrète*” (TRAGTENBERG, 1999, p. 136).

Na estética de Robert Wilson, além dos processos voltados para a cena, identificou-se, ainda, o trabalho de desenvolvimento da escuta realizado com os atores, com vistas a capacitá-los quanto ao trato das sonoridades e à compreensão das possibilidades expressivas do silêncio. Conforme Camargo (2001), os “laboratórios de voz”, dirigidos por Cindy Lubar, são uma das estratégias utilizadas⁷. Esse trabalho prioriza a audição em lugar da exuberância da fala: o ouvir, em lugar de ser ouvido; a percepção e distinção de ruídos, dentre os mais sutis; e o silêncio como forma de comunicação, que cede espaço para que a escuta construa significados. Ressalta o emprego do silêncio na peça *A vida e a época de Joseph Stalin*, cuja importância, “quase de um protagonista”, impregnava as cenas de sentido, sobrepujando as raras palavras existentes (GALIZIA apud CAMARGO, 2001, p. 126)⁸.

277 ■

Considerações finais

Discorridos os aspectos referentes à escuta nas estéticas teatrais selecionadas pelo estudo, constata-se que esta não se refere somente a um sentido físico de audição, sendo um importante meio de percepção e ação. Verificou-se que no decorrer das poéticas a escuta estabeleceu vínculos com a interpretação, com a comunicação e com os processos de criação. Observou-se sua presença no trabalho do ator e na recepção do espectador, sendo a escuta do ator um aspecto mediador dentro do jogo cênico, bem como entre o espetáculo e o público, correspondendo, portanto, a um fator de caráter interacional. Ainda foram identificadas, além da escuta musical, outras possibilidades como o ajuste perceptivo, a auto-escuta e também a presença da escuta corporal. Além dos encenadores aqui citados, princípios semelhantes são encontrados nas diversas vertentes teatrais, em especial as centradas na improvisação. De acordo com Muniz (2004, p. 271), a escuta constitui o pilar fundamental da improvisação teatral. A autora cita um estudioso dessa área, William Layton, que pontua sobre a concepção de *escuta cênica*, a saber:

Escutar com os cinco sentidos e a mente muito aberta, não só com o ouvido, é encontrar a significação do que se ouve, enquanto passa pelo filtro de sua própria personalidade e de suas próprias necessidades. O ouvido é um mero transmissor que ouvimos do exterior até o cérebro. Mas os sons e as palavras têm que incidir

⁷ Musicista e *performer* que trabalha com a vocalidade e com as possibilidades expressivas das palavras.

⁸ GALIZIA, L. R. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 107.

em nós com uma significação especial que nos faz reagir. A esta união de ação exterior, significação pessoal e a conseqüente reação, é o que a técnica chama escutar (LAYTON apud MUNIZ, 2004, p. 274)⁹.

A ideia do ator como ordenador e articulador do ritmo cênico, em ressonância ou em contraste com a musicalidade presente, leva a se considerar a importância do desenvolvimento da escuta pensante e criativa. Um dos pontos de partida da pesquisa, da qual se compartilhou aqui um de seus aspectos, foi a questão da formação musical do ator. Uma formação adequada que lhe permita escutar-interagir com a pluralidade de sons, ritmos e demais componentes do fazer teatral. Obviamente, outros meios que não os musicais são também capazes de promover o desenvolvimento da percepção e da escuta cênica. Entretanto, a Música oferece uma contribuição significativa nesse campo e que pode ser melhor aproveitada em seu potencial. Salvo exceções, os atores são musicalizados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos; práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da cena (FERNANDINO, 2008, p. 12). Pelas diversas possibilidades cênico-musicais detectadas — principalmente as que se desenvolveram a partir da segunda metade do século XX — verifica-se, ainda, que a formação musical do ator não pode se limitar a procedimentos musicais tradicionais, baseados, por exemplo, em tonalidade e métrica ocidental. Há que se lançar mão, também, do conhecimento proveniente das inovações pelas quais a Música passou e que trazem ao universo artístico as diversas possibilidades do campo das sonoridades e timbres, do tratamento rítmico, bem como do potencial expressivo do silêncio.

A partir do levantamento das características e estratégias musicais empregadas pelos encenadores, o resultado dessa investigação culminou na estruturação de grades de categorias, constituindo um mapeamento das diversas possibilidades cênico-musicais encontradas¹⁰. A continuidade dessa pesquisa está sendo desenvolvida no Programa de Doutorado em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta. A intenção, neste segundo momento do trabalho, é aplicar o material organizado no referido mapeamento em disciplinas-laboratório, testando sua efetividade e possibilidades práticas. O objetivo final pretendido, de acordo com os resultados que poderão ser alcançados, consiste em delinear linhas de ação pedagógica que possam vir a contribuir com a formação musical do ator.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984. 228 p.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 363 p.

AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo Perspectiva, 2002. 326 p. (Coleção Estudos, 184)

⁹ LAYTON, W. **¿Por qué? El trampolín del actor**. Madrid: Fundamentos, 1990, p. 18-19.

¹⁰ Para a visualização do mapeamento produzido ver: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-7WKJB4/1/disserta_o.pdf

- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas, SP: UNICAMP, 1991. 298 p.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: UNICAMP, 1995. 271 p.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 149 p.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210 p.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 103 p.
- CAMARGO, Roberto G. **Som e cena**. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001. 154 p.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro**: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. 538 p.
- CINTRA, Fábio. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical no teatro. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- DE MARINIS, M. **La parábola de Grotowski**: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: GALERNA/GETEA, 2004. 94 p. (Breviarios de Teatro XXI)
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 220 p.
- FERNANDINO, Jussara R. **Música e cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- JAQUES-DALCROZE; E. **Rhythm, music & education**. Foetisch Lausanne, 1980. 200 p.
- MALETTA, Ernani. C. **A formação do ator para uma atuação polifônica**: princípios e práticas. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MUNIZ, Mariana L. **La improvisación como espectáculo**: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador. 2004. 398 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2004.
- NICOLESCU, B. Peter Brook e o pensamento tradicional. **Ensaio Aberto**, Rev, Belo Horizonte, n. 0, p. 20-47, jun.1994. Tradução: Ana Paula Duarte Olegário e Ilva de Freitas.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p. (Cadernos de Estudo, 196).

PICON-VALLIN, Béatrice. A música no jogo do ator meyerholdiano. In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov**, Paris, T. III, p. 35-56, 1989. Tradução: Roberto Mallet. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html. Acesso em: 15 ago. 2006.

SANTOS, Fátima C. **Por uma escuta nômade**: a música dos sons da rua. 2. ed. São Paulo: EDCUC/ FA-PESP, 2004. 117 p.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991. 399 p.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Tradução de Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal; 1997. 455 p.

TEIXEIRA, Ana. Etienne Decroux: do treinamento à criação. In: MENCARELLI, F.; ROJO, S. (Orgs.). **Cia Acômica na sala dos espelhos**. Belo Horizonte: Cia. Acômica, 2007. 153 p.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena**: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 1999. 171 p.



Pa