

## ESPAÇO RÍTMICO provocações da escuta

**Andréia Aparecida Paris**



**Andreia Aparecida Paris**

É professora do Departamento de Teatro  
da Universidade Regional do Cariri (URCA).

Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina  
(UDESC).

Andreia Aparecida Paris  
Professor Department of Theatre of the Regional University of Cariri  
(URCA)  
PhD in Theatre from the University of the State of Santa Catarina  
(UDESC)

## RESUMO

Este trabalho pretende abordar o conceito de “espaço rítmico” idealizado por Adolphe Appia (1862-1928) no início do século XX. Appia propõe o espaço rítmico como meio de expandir a presença do ator, quebrando a imobilidade do palco a partir da utilização de estímulos como plataformas, cubos e blocos. Ao se movimentar por estes “obstáculos” físicos, o ator ritmaria o espaço cênico e a sua própria expressividade, valorizando e ampliando as possibilidades criativas tanto do espaço quanto do ator. Como meio de aprofundamento deste conceito encontrou-se nos termos “escuta extraordinária” (*extraordinary listening*) e *viewpoints* de Anne Bogart (1951) possibilidades de diálogos. Para a diretora o ator sensibilizado corporalmente e em estado de escuta e de percepção, dialoga diretamente com a profusão de ritmos e elementos disponíveis nos espaços mesmo estes vazios, ampliando sua expressividade. Portanto, assim como Appia, propõe um diálogo com o espaço teatral que dilata a presença do ator.

**Palavras-chave:** Espaço rítmico; *Extraordinary Listening*; *Viewpoints*; Adolphe Appia; Anne Bogart

## ABSTRACT

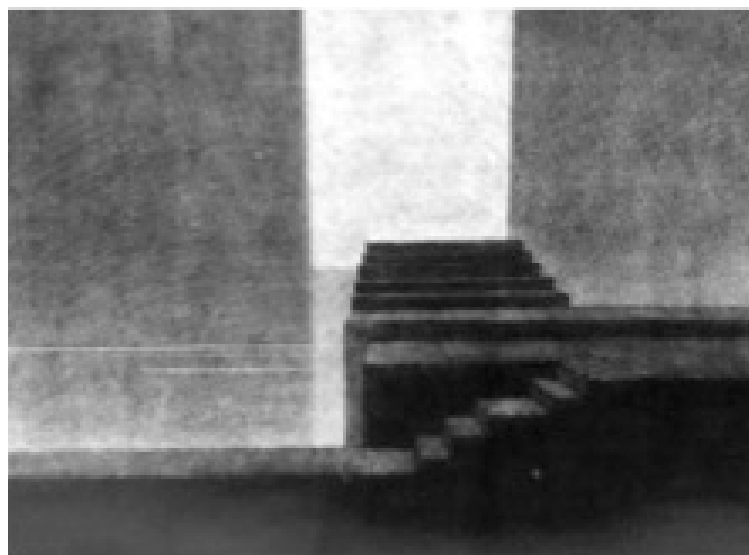
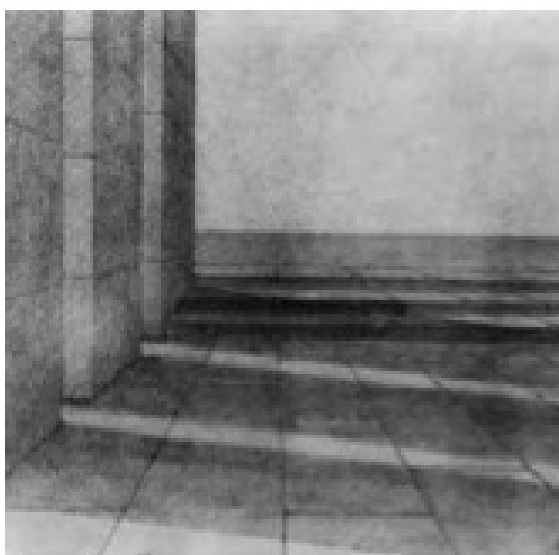
This paper aims to expand the concept of rhythmic space designed by Adolphe Appia (1862-1928) in the early twentieth century. Appia proposes the “rhythmic space” to expand the presence of the actor, breaking the stillness of the stage. Appia suggests to building platforms, cubes and blocks for the actor to move rhythmically and expanding the expressive possibilities of both the space and the actor. The concept of “extraordinary listening” and “viewpoints” of the American director Anne Bogart (1951) dialogues possibilities to expand the concept of the “rhythmic space”. The “extraordinary listening” is an state of the perception that the actor seeks to develop all their senses, so that they are sensitized, mobilized and aware. Anne Bogart believes that the actor needs to be deeply moved bodily, be in listening state, dilated perception, acute sensitivity to carry out their work, to perceive space, to the profusion of rhythms and all the elements that are available in space. Therefore, it is possible to revisit the concept the Appia’s “rhythmic space” and the concept the Bogart’s “extraordinary listening” for exceed the developed expressiveness at work the actor.

**Keywords:** Rhythmic Space; *Extraordinary Listening*; *Viewpoints*; Adolphe Appia; Anne Bogart

## ESPAÇO RÍTMICO Provocações da escuta

Andreia Aparecida Paris

Adolphe Appia (1862-1928) apresenta, nas últimas páginas de seu livro *A Obra de Arte Viva (L'Oeuvre d'Art Vivant – 1921)*, o conceito de *espaço rítmico* e algumas propostas de cenários, acompanhadas das palavras: Espaços rítmicos: os desenhos a seguir, datam de 1909 e são parte de uma série de projetos idealizados junto ao pensamento de Jaques-Dalcroze. São destinados à criação de um estilo próprio que desenvolva e coloque o corpo humano sob as ordens da música. – Sem outro destino, eles são um ponto de partida<sup>1</sup> (Appia, 1921, p. 164).



**Figuras 1 e 2: Espaços Rítmicos**

Fonte: <http://www.pinterest.com/helenlekkou/famous-scenographers/>

Observando os desenhos e a descrição, é possível perceber que as propostas de espaços rítmicos de Appia não se aproximavam do teatro realista ou simbolista, movimentos teatrais que mais se destacavam nesse mesmo período na Europa. Não há telões ou móveis, elementos característicos desses movimentos, ao invés disso, Appia sugere o uso expressivo da luz, utilizando-a como elemento cenográfico e o uso de escadas, ainda predominando o espaço livre de ornamentações.

Para chegar a essa concepção, Appia teve um parceiro, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), a quem conheceu em 1906. Nesse período Dalcroze começava a chamar

<sup>1</sup> Les dessins suivants, qui datent de 1909, font parti d'une série de projets appartenant à Jaques-Dalcroze, et destinés à la création d'un style propre à la mise en valeur du corps humain sous les ordres de la musique. – Sans autre destination, ils sont un point de départ.

a atenção dos artistas europeus devido à sua pesquisa no campo pedagógico-musical, iniciada por volta de 1892, intencionada a educar músicos que dissessem “eu sinto” ao invés de *eu sei* (Jaques-Dalcroze, s/d. p. IV). Sua pedagogia, a *Ginástica Rítmica* (*Rhythmische Gymnastik*) ou, simplesmente, *Rítmica* (*Rythmique*), para Regina M. S. Santos (2001) foi um marco operativo na concretização de uma educação musical, pois explorava a sensibilidade, a percepção; igualava o ritmo a todos os demais elementos musicais, dissociando-o da métrica e valorizando-o como fator importante para a vida, para a sensibilidade, para a expressão de toda arte; introduziu o movimento para dilatar o senso rítmico do aluno e a sua sensibilidade corporal. Assim, os estudantes deveriam se movimentar para evidenciar os seus sentimentos e os conteúdos aprendidos nas aulas de modo que o movimento fosse a expressão de uma experiência de aprendizagem. Portanto, para Dalcroze, o movimento possibilitaria ultrapassar questões duais como corpo e mente, pensamento e emoção, consciente e subconsciente, interioridade e exterioridade, dionisíaco e apolíneo e, ainda, proporcionar uma experiência estética da sensação do pulso e do tempo (Santos, 2001, p. 19-20).

Appia acompanhou as conferências e assistiu às demonstrações de trabalho de Dalcroze pela Europa. Matriculou-se, em Genebra, no *Normalcursus für das Studium der Methode der Rhythmischen Gymnastik von E. Jaques-Dalcroze* [Curso Normal destinado ao Estudo do Método de Ginástica Rítmica de E. Jaques-Dalcroze] (Bablet in Appia, 1988, p. 3 - 30). De acordo com Madureira, esta experiência o teria conduzido a concluir que ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu (Madureira, 2008, p. 92). Diante destas experiências, tornou-se um dos principais contribuidores das criações de Dalcroze, desenhando seus cenários e até mesmo participando da elaboração da sala de espetáculos do Instituto Jaques-Dalcroze, em 1911.

Em seu livro *A Obra de Arte Viva*, Appia defende meios que valorizem, explorem e amparem o corpo no teatro, ecos de sua parceria com Dalcroze. Postura esta que o coloca como um dos pioneiros a contrariar o pensamento artístico teatral do período, que valorizava a dramaturgia como principal mote de criação e identidade do teatro. Nesse período, os dramaturgos que escreviam sobre teatro, como montar e atuar em seus textos, como pensar o teatro enquanto arte dramática. Havia também, devido à influência de Richard Wagner (1813-1883)<sup>2</sup>

2 Appia tem um livro dedicado a esta temática *La Mise en Scène du Drama Wagneriano* (1895). Há a tradução de alguns textos deste livro feito pelo pesquisador José Ronaldo Faleiro na revista *Urdimento*, n. 12, disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/index.html>

, a crença de que a arte dramática deveria ser a reunião harmoniosa de todas as artes, a síntese de todas elas de forma que se tornasse a *obra de arte do futuro* (Appia, s.d, p. 19-22). Contrário a estes princípios, Appia fomenta a crise do teatro com o palco italiano que se instalava, valoriza o ator como artista fundamental e, apoia o surgimento da função do encenador que começava a despontar (Mota, 2012). Appia escreve: A arte dramática dirige-se, como as artes representativas, aos nossos olhos, aos nossos ouvidos, ao nosso entendimento – em suma, à nossa presença integral. Porque reduzir à nada – e antecipadamente – qualquer esforço de síntese? Saberão os nossos artistas informar-nos? (Appia, s.d, p. 29). Appia acreditava que o movimento e o corpo do ator seriam capazes de contagiar a atenção do público, sensibilizando-o e com isso, intensificando o acontecimento teatral. Escreve em seu livro:

*O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão* (Appia, s.d, p. 31 – grifo do autor).

Assim, o movimento corporal do ator aparece como o elo fundamental para a prática teatral de Appia, como era para a pedagogia de Dalcroze. Appia defendia que todo e qualquer elemento teatral deveria ser idealizado para promover o movimento corporal do ator e que, sem este esforço, o teatro estaria morto. Uma obra viva requeria que todos os recursos estivessem em função do movimento que é a vida no teatro. Para Appia o movimento não é, em si, um elemento; o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser. Trata-se, pois, de examinar que elementos das nossas artes seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria, que está no seu carácter (Appia, s.d, p. 31). Portanto, o trabalho dos artistas era fundamentalmente estimular o corpo a movimentar-se de forma que o movimento do ator significasse e ressignificasse todas as artes juntas, unindo, por meio do movimento e da plasticidade do corpo, as artes do tempo (música e texto) e do espaço (luz, arquitetura e cenário). Appia escreve:

O corpo vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. O seu papel é, portanto, capital. Sem texto (com ou sem música) a arte dramática deixa de existir; o actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar

parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como um feixe, as artes do espaço; depois reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador desta arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática (Appia, s.d, p. 33).

Na sua proposta de valorizar o corpo para animar o espaço e torná-lo vivo, Appia sugere tirar todo e qualquer móvel feito para aconchegar o corpo. Por isso, criticava os cenários e o modo de pensar o espaço cênico do período. Sugere formas planas e rígidas para tornar o corpo mais presente e valorizado esteticamente, como é possível observar nesta citação: Sobre uma escada sem tapetes, serão, simplesmente, pés nus e cheios de expressão (Appia, s.d, p. 86). Para ele, o espaço deveria causar resistência ao corpo porque é desta resistência que surgiria a sua presença, que tornaria o trabalho do ator mais efetivo sem ser figurativo. O movimento, para Appia, não era representação de ideias, portanto, o cenário não deveria ser figurativo, ao invés disso, eles deveriam valorizar, ampliar e reforçar a expressividade do corpo do ator. Assim, sua proposta era abolir formas do espaço que se harmonizassem com as formas corporais, porque, uma vez em sintonia, o corpo estaria presente, mas sem efeito corporal. Para Appia, por mais que o corpo do ator fosse plástico, se aproximando da forma escultural, não poderia ser feita uma identificação entre corpo e escultura porque o primeiro é móvel e o segundo, estático. Além disso, por ser tridimensional, o corpo recusa a pintura, o que significa que os telões com as suas formas e luzes pintadas não valorizam a mobilidade do corpo. A sua imagem fixa causa um estranhamento que diminui a potencialidade do corpo (Appia, s.d,), jogando fora todo o esforço do ator. Nas palavras de Appia:

Para receber do corpo vivo a sua parte da vida, o espaço deve opor-se a esse corpo; adquirindo as nossas formas, aumenta ainda a sua própria inércia. Por outro lado, é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço *vivo* é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas. A reciprocidade é perfeita. Este esforço torna-se nos sensível de duas maneiras: quer pela oposição das linhas quando olhamos um corpo em contato com as formas rígidas do espaço; quer quando o nosso próprio corpo experimenta a resistência que essas formas lhe opõem. A primeira é apenas um resultado; a outra, uma experiência pessoal e, por isso, decisiva. – Tomemos um exemplo e suponhamos um pilar vertical, quadrado, de ângulos rectos inteiramente definidos. Este pilar repousa, sem base, sobre lajes horizontais. Dá impressão de estabilidade e resistência. Aproxima-se um corpo. Do contraste

entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar e o pilar sem corpo que avança não teriam atingido. Além disso, as linhas sinuosas e arredondadas do corpo diferem essencialmente das superfícies planas e dos ângulos do pilar e esse contraste é, por si só, expressivo. Mas o corpo toca no pilar; a oposição acentua-se ainda mais. Finalmente, o corpo apoia-se no pilar, cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste, age! A oposição criou a vida da forma inanimada: o espaço tornou-se vivo! – Suponhamos, agora, que o pilar não é rígido senão na aparência e que a sua matéria, ao mínimo contacto estranho, pode adquirir a forma do corpo que a toca. O corpo vivo incrusta-se, portanto, na matéria mole do pilar e sepulta a sua vida; e, no mesmo instante, matará o pilar (Appia, s.d, p. 87-88).

Assim, o cenário, portanto, teria a função de invocar e permitir que os atores fossem colocados em primeiro plano e não ficassem no âmbito da representação do texto dramático. O ator deveria ser interrogado na criação de um espetáculo e não o dramaturgo. Por isso, Appia defendia o tema como condutor da representação e, tudo que favorecia o corpo do ator, deveria ser escolhido para representá-lo: “Consideremos apenas os elementos situados aquém desse corpo, aqueles que ditam a sua vida e o seu movimento; depois, ocupar-nos-emos desse corpo, intermediário maravilhoso, dominado pelo dramaturgo e dominando, por seu turno, o espaço, confiando-lhe a própria vida” (Appia, s.d, p. 148).

Diante de todas estas propostas, Appia sugeriu uma revisão geral do fazer teatral:

1. Não pensar no espetáculo apenas como uma representação do texto dramático. O texto deveria ser visto como um provocador da montagem, cujas escolhas artísticas seriam guiadas pelo impulso de valorizar e expandir o trabalho do ator que conta a história.
2. A música, a luz, o cenário, o figurino, o espaço de atuação, deveriam ser criados não para ilustrar a proposta do dramaturgo, mas para potencializar a expressividade do artista. Por isso propõe não atulhar o espaço de representação com móveis coloridos, telões pintados, nem vestir os atores com figurinos figurativos, nem músicas que fossem apenas pano de fundo da encenação. Ao invés disso, sugeriu cenários mais simples visualmente, mas que fossem potentes na provocação corporal dos atores, podendo usar escadas, rampas, praticáveis de modo que estes, com as suas formas, valorizassem a corporalidade do ator, convidando-o a se movimentar. Propôs formas que explorassem a tridimensionalidade do espaço, recortando-o em planos diferentes, abolindo os telões ilustrativos, propondo meios que o corpo pudesse

exibir também a sua tridimensionalidade; que a música suscitasse e sugerisse durações, ritmicidades que contribuíssem na não figuração do movimento, despertando no ator a vida interior, a essência de sua movimentação; que a luz fosse mais uma aliada do ator e que conseguisse jogar com os seus movimentos, já que também se movimentaria e revelaria uma atmosfera. Assim a iluminação, não poderia ser algo que fixasse o movimento do ator, que cristalizasse a sua expressão, mas que a revelasse e destacasse. Diante de tudo isso, é possível entender a propostas de espaço rítmico de Appia como um provocador do ritmo do movimento do ator. Suas formas retas e irregulares (escadas, praticáveis, rampas), impediriam o ator de andar linearmente, num único ritmo, já que, sugere mais atenção, maior tensão, convidando o corpo a ter diferentes posturas. Afinal, subir uma rampa ou descer escadas, exige posturas, necessidades corporais e rítmicas diferenciadas entre si. Com isso, o ator não apenas está no espaço, mas o ocupa de forma que interfere na sua expressividade. As provocações cenográficas de Appia também sugeriam ocupações mais lúdicas do espaço cênico, possibilitando experimentações, provocações, cenários inusitados, livres para criações teatrais.



**Figura 3: A Clareira**

Fonte: <http://www.pinterest.com/helenlekkou/famous-scenographers/>

O espaço rítmico denominado de *A Clareira*, Appia o descreve como exemplo de floresta, representada por cortinas cortadas e pela iluminação que deve ser apropriada. Sugere que pode ser montado em qualquer sala ou mesmo num quarto. A luz é controlada, regulada à vontade do artista, por meio dos cartões cortados e invisíveis e as sombras que caíam sobre as personagens poderiam se mover. Este é um exemplo de que para encenar o espaço de uma clareira, não era preciso pintar telões figurativos de uma floresta, nem encher o palco com folhas, galhos e terra. Bastaria pensar em



elementos cenográficos que pudessem aludir à uma imagem de clareira, que exigisse mais da luz e da movimentação do ator para animar e preencher o espaço. Este é um exemplo também de que não precisa ser o palco italiano o espaço de representação, mas qualquer espaço que possibilitasse prender cortinas e montar o material de iluminação. O jogo de luz e sombra surge como elemento importante para inscrever no espaço a atmosfera desejada, portanto, a luz é o cenário, juntamente com as cortinas, com os quais o ator deveria contracenar, jogar e dançar com a sua movimentação cênica. A luz e a sombra também se movimentariam e dançariam, tornando-se parceiros de arte do ator. Deste modo, o espaço cênico seria mais que o lugar da representação, seria um espaço de experimentação estética dos artistas responsáveis pela montagem.

Para realizar o ideal de arte viva, que coloca o corpo e o movimento do ator como o centro, o elo fundamental para e pela arte teatral, Appia acreditava que era necessária rigorosidade técnica, ou seja, conhecer as potencialidades estéticas do corpo e trabalhar coletivamente. A arte viva não se representava, mas se vivia intensamente por meio da duração, do ritmo, do movimento, ocupando vivamente espaço e tempo. Para isso, era preciso trabalhar o corpo com o esporte, criar uma pedagogia corporal e afirma: Uma vez que a experiência da beleza foi o resultado de uma consciência *nova* que adquirimos com o nosso corpo, na própria noção desse corpo adquire um alcance que nós não suspeitamos ou que tínhamos esquecido (Appia, s.d, p. 194 – grifo do autor). Ou seja, Appia sugeria que o ator e todos os demais artistas do meio teatral trabalhassem e se dedicassem a pensar meios que explorassem o corpo, porque estariam nele todas as respostas para a criação.

Há no pensamento de Appia muitos pontos que ultrapassam o seu tempo e se apresentam contemporâneos aos dias atuais: a importância do trabalho do ator; a não ilustração do cenário; a busca pela exploração de outros espaços teatrais que não fossem o palco italiano; a sensibilização do público por meio do ato teatral; a conscientização para pensar a música, o cenário, figurino e iluminação como elementos que participem e contracenem na cena ao invés de serem apenas ilustrações de um texto. Todos estes elementos denotam a contemporaneidade do pensamento de Appia porque fazem parte do quadro de preocupações do teatro atual. Por isso, acredita-se que algumas práticas do teatro ocidental podem ampliar o conceito de espaço rítmico, entre eles, a “escuta extraordinária” (*extraordinary listening*) terminologia que vem sendo discutida por Anne Bogart (1951), diretora estadunidense da SITI Company.

A “escuta extraordinária” é tratada como uma postura, um estado de percepção

que o ator desenvolve, em que todos os sentidos são valorizados no mesmo grau de importância. A partir deste estado de sensibilização, o ator deveria relacionar-se ativamente com o inconstante mundo ao redor, “direcionar para fora a sensibilidade ágil e rapidamente, estar disponível e aberto ao outro, sensível a tudo que acontece”<sup>3</sup> (Bogart; Landau, 2005, p. 33). É, neste estado, nesta postura de “escuta extraordinária” na qual não há hierarquia entre os sentidos corporais, promovendo, deste modo, uma sensibilização do corpo todo, mantendo-o atento, alerta e principalmente receptivo que, Anne Bogart introduz o ator aos *viewpoints*<sup>4</sup> e à composição. Deste modo, a “escuta extraordinária” seria o primeiro passo para o ator iniciar seu trabalho, já que, para a diretora, a função do ator é fundamentalmente responder, escutar, perceber, compor com o grupo, com o espaço e com o tempo. E é para desenvolver o trabalho coletivo que a diretora aposta no desenvolvimento da espontaneidade do ator e, principalmente, da sua atenção, concentração, da sua sensibilidade para perceber as possibilidades que o espaço, o tempo e o grupo propõem, ou seja, a “escuta extraordinária”.

Bogart acredita que o ator deve desenvolver a sua atenção, concentração e a sua sensibilidade para perceber as possibilidades que o espaço, o tempo e o grupo propõem e, deste modo, fazer as suas escolhas. O ator é livre para escolher o que e de que modo responder, mas precisa estar atento, concentrado e receptivo, o que só é possível com a exploração e provocação de todos os seus sentidos de modo equilibrado e não hierárquico. Portanto a “escuta extraordinária” é a busca por uma percepção não hierárquica, cuja primeira ação desenvolvida pela diretora é diminuir a ênfase que se aplica à visão, hábito comum e característico do mundo atual, e introduz o ator numa série de exercícios que estimulam, provocam e sensibilizam os seus sentidos. Assim, ao invés de um olhar focado, o ator é estimulado a desenvolver o *soft focus* (foco relaxado), que Bogart explica como uma “postura ou estado físico importante porque expande o alcance da consciência, atenção e concentração”<sup>5</sup> (Bogart; Landau, 2005,

3 Point out that this sensibility of alertness, quickness, availability and openness to one another, and the sense that anything might happen [...]. Tradução da autora.

4 Os *viewpoints* podem ser traduzidos como “pontos de vistas” ou princípios de composição e treinamento para atores e bailarinos, que compreendem elementos como tempo, espaço e arquitetura. O trabalho com os *viewpoints* iniciou com a coreógrafa Mary Overlie, professora de Anne Bogart a partir de 1979. A coreógrafa trabalhava sobre a perspectiva de “Seis *viewpoints*”: *viewpoints* de espaço (*space*), forma (*shape*), tempo (*time*), emoção (*emotion*), movimento (*movement*) e história ou enredo (*story*). Bogart aprofunda alguns destes princípios e desenvolve outros, gerando um método próprio, dividido entre os *viewpoints* de tempo e de espaço: relação espacial (*spatial relationship*), resposta cinestésica (*kinesthetic response*), forma (*shape*), gesto (*gesture*), repetição (*repetition*), arquitetura (*architecture*), tempo (*tempo*), duração (*duration*) e topografia (*topography*). Há também os *viewpoints* vocais: tom/tonalidade (*pitch*), dinâmica (*dynamic*), aceleração e desaceleração (*accelerations/deceleration*), silêncio (*silence e timbre*).

5 This posture or physical state is important because expands the range of awareness, attention and concentration. The Listening. Tradução da autora.

p. 23). O que significa que o ator deve executar todo o seu trabalho, seu ensaio e seu *training* com os olhos relaxados sem focar diretamente num objeto. Contudo, deve se manter atento a tudo que acontece ao redor. Deve ter um campo de visão amplo, ter uma “visão periférica” (*peripheral vision*) capaz de abarcar todo o espaço e todas as pessoas ao mesmo tempo, sem se focar em algo determinado. Para melhor explicar a “visão periférica”, a diretora explica que o ator não deve olhar nada com desejo ou com intenção previamente determinada. Ao mesmo tempo, não deve ter um olhar perdido ou vazio no horizonte, mas um olhar que enxerga tudo, que está atento a tudo, mas que se mantém relaxado e receptivo.

A “visão periférica” e o “olhar/foco relaxado” são estratégias para desenvolver no ator este estado de percepção dilatada, de “escuta extraordinária” que envolve a totalidade do ser. Com todos os seus sentidos dilatados, o ator fica mais concentrado, possibilitando que tenha uma maior conexão com o espaço, com o tempo, com os atores, com os objetos cênicos e com a luz. Com isso, o ator ganha propriedade do que, onde e quando realiza sua ação, assim como dos demais elementos à sua volta. Esta consciência é fundamental no teatro já que envolve uma gama de elementos, cujo centro organizador e mediador de todos eles, é na maioria das vezes, o ator, como já pensava Appia. É a partir do estado de “escuta extraordinária” que o ator é capaz de explorar os *viewpoints* (tempo e duração, arquitetura, relação espacial, topografia e da forma), que também foram criados para explorar a capacidade corporal do ator assim como de sua relação com o espaço, objetos e demais atores, assim como também propôs Appia com os espaços rítmicos. Contudo, os *viewpoints* não são elementos externos como a luz, cenários e praticáveis que Appia criou para provocar a ritmicidade corporal e de deslocamento do ator. Eles são princípios que provocam o ator tão ritmicamente quanto os praticáveis e escadas. Isto porque, a partir da percepção, da “escuta extraordinária” o ator está sensibilizado é capaz de transformar qualquer espaço, mesmo completamente vazio, num espaço rítmico cheio de obstáculos, de estímulos visuais, imagéticos e criativos. Estímulos para serem explorados exaustivamente em grupo e individualmente.

No *training* com o “*viewpoint* topografia”, por exemplo, o ator é estimulado a traçar no seu deslocamento natural, formas diferenciadas como círculos, diagonais, retas, ziguezague e fazer diferentes combinações destes elementos. Podem ainda explorar círculos pequenos com retas longas, zigue-zague extensos com diagonais curtas e assim, infinitamente. Os atores são estimulados ainda a explorar no deslocamento

níveis (alto, médio e baixo e suas combinações) e ainda, peso, profundidade, cores e texturas. O “*viewpoint* forma” explora linhas, curvas, ângulos, silhuetas, criando formas com o corpo relacionando-as com o espaço, objetos e demais atores, passando de uma forma para outra de modo fluido e espontâneo. Ou então o ator pode se fixar numa forma e a partir dela, explorar o espaço todo. O *viewpoint* arquitetura explora a conscientização do espaço e dos elementos que o envolve: parede, cores, texturas, atmosfera, objetos, chão, temperatura, consistência das matérias (solidez, liquidez), do ar e da luz. A partir destes exemplos, já é possível observar que o trabalho a partir dos *viewpoints* transforma o corpo, o deslocamento e o espaço do ator, convocando principalmente a sua percepção e a imaginação para construir seu trabalho sobre as possibilidades do jogo que estes elementos proporcionam.

Quando o ator é estimulado a traçar trajetórias no espaço em seu deslocamento, mesmo sendo simples – traçar formas circulares, retas, ziguezague, diagonais precisas, explorando níveis diferentes (baixo, médio e alto), em tempos e durações diferentes – olhando de fora um ator realizar estas movimentações, já é possível perceber que o seu corpo ocupa e explora o espaço de modo ritmado, dinâmico, vivo, pulsante, tanto quanto se estivesse andando por escadas e rampas porque faz e sofre com as mesmas dinâmicas, com a diferença que o espaço está vazio. Neste mesmo exercício, Bogart sugere estimular ainda mais o ator a parar a caminhada a qualquer momento e mudar de direção, forma e nível, ao mesmo tempo. Isto sugere ao espectador que o espaço muda de repente, ofertando uma impressão que ganha dimensões diferentes: se o ator estava caminhando num tempo e nível médios, em linha reta para frente e, ao parar, passa a caminhar num nível baixo (abaixado), devagar e em círculos, parece que, de repente, ficou preso num espaço minúsculo, sufocante ou está descendo uma escada. Ou seja, o corpo do ator e a sua movimentação passa dar a impressão de que foi comprimido automaticamente. Impressão para quem observa, para quem caminha e para os demais atores que estão no espaço também. Portanto, esta dinâmica mexe ritmicamente com o espaço e com o corpo e a percepção tanto do artista que pratica, quanto para o espectador e para todos que estão envolvidos no exercício. É um trabalho rítmico que mobiliza os ritmos corporais, espaciais e temporais, apenas com estímulos imagéticos que o ator cria, relacionando-os com seu movimento corporal, tempo e espaço como se estivesse esculpindo-os tridimensionalmente. Portanto, o trabalho de Bogart sugere formas diferentes de construir espaços rítmicos, relações corporais, espaciais e temporais diferentes das propostas de Appia, mas tão eficazes e provocativas.

Com tudo, todas estas dinâmicas só são possíveis quando o ator está sensibilizado e em estado de “escuta extraordinária”. É o estado de percepção dilatado que permite ao ator realizar estas mudanças de níveis, direções, formas e desenhos espaciais de maneira espontânea e não marcada, rígida. A “escuta extraordinária” coloca o ator num estado de criação que o torna capaz de sentir e dialogar com os sons externos, com a luz, com as cores do espaço, permitindo que estes elementos interfiram e provoquem suas mudanças de movimentos. A escuta o coloca disponível para a textura da parede, do chão, para a temperatura e a partir das sensações provocadas por elas, criar formas, explorar dinâmicas, níveis, direções, intensões diferentes de caminhar, criando ritmos, ritmando o espaço. Portanto, o trabalho sobre a escuta pode ser uma prática interessante para pensar e dilatar o próprio conceito de *espaço rítmico*. O *espaço rítmico* idealizado por Appia era para ser um elemento fundamental que contribuísse no desenvolvimento da expressividade do ator, já que idealizava que a sua expressividade fosse o elo entre todos os demais elementos teatrais. A partir da exploração da sua percepção, o ator entende que qualquer espaço tem seus ritmos, porque ele os ouve, sente, cheira, tasteia, degusta, se movimenta e os movimenta. Com os sentidos dilatados, há a ampliação da atenção, da percepção, da concentração e da recepção do ator que reage a qualquer elemento que capta: não deixa escapar a densidade do ar, cujas qualidades, dinâmicas e características mobilizam o ator, inspirando-o a reagir; sensibiliza-se com as cores das paredes e do chão, com a entrada da luz pelas janelas, com seus desenhos e formatos que geram possibilidades de criação; não ignora os sons que chegam a este espaço, sejam eles intencionais ou não, confortáveis ou ruidosos, porque as sensações que despertam são potencialidades para composições rítmicas do movimento; não dispensa a temperatura, os cheiros, os gostos que geram mobilizações internas e externas, suscitando no corpo diferentes reações. A escuta cria uma disposição corporal a todos estes elementos, despertando o ator a dialogar, a respondê-los com movimentos e, neste sentido, o trabalho de Anne Bogart pode contribuir para a expansão e aprofundamento do conceito de Appia.

Com tudo isso, o universo externo, a sala de ensaio, o palco, mesmo que vazios, tornam-se cheios de provocações que causam sensações ao ator, que lhe convidam a brincar, compor dramaturgias, músicas que dialogam entre si. Se o ator estiver sensibilizado corporalmente para ocupar o espaço e o tempo no qual está inserido, eles serão rítmicos, tendo formas retas, irregulares, escadas, praticáveis, rampas ou não porque, qualquer elemento, mesmo o menos perceptível poderá ser estímulo

mobilizador da criação. A partir da escuta, o ator não está apenas no espaço, mas o ocupa, interage com ele, o desconstrói, o constrói e o transforma poeticamente. Deste modo temos uma comunhão e dilatação dos conceitos em que um valoriza e expande o outro, possibilitando que ambos ultrapassem seus limites e desenvolvam criativamente a expressividade no trabalho do ator.

## REFERÊNCIAS

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Trad. Redondo Junior. Lisboa: Ed. Arcádia, 1963

APPIA, Adolphe. *L'Oeuvre d'Art Vivant*. Suisse: Édition Atar, 1921. Disponível em: <https://archive.org/stream/loevredartvivan00appiuoft#page/n7/mode/2up>

BABLET, Denis in APPIA, Adolphe. *Oeuvre Compléte*. Tomo III. Direção Científica da edição de Denis Bablet. (Período de 1906 a 1921).Suisse: L'Age D'homme, 1988.

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

JAQUES-DALCROZE, Émile. *J. Rythm, Music & Education*. London: The Dalcroze Societz, 1980.

MADUREIRA, José Rafael. *Émile Jaques-Dalcroze: Sobre a Experiência Poética da Rítmica - uma exposição em 9 quadros inacabados*. 2008. 209 p. Tese (Doutorado em Educação Área de Concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte). Faculdade de Educação. UNICAMP. Campinas (SP).

MOTA, Marcus. *Fontes para os Estudos Teatrais I: contribuições de A. Appia e E. Piscator. Urdimento*. Florianópolis (SC), 2012. nº 18. Março-Setembro. p. 43-57.

SANTOS, Regina Márcia Simão. *Jaques-Dalcroze, Avaliador da Instituição Escolar: Em que se Pode Reconhecer Dalcroze um Século Depois? In: Debates*. Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes – UNIRIO. Fevereiro, 2001. Número 04. Rio de Janeiro. p. 07-48.