



Linha de ações físicas: aplicando ferramentas da artesanaria do ator à preparação da performance cantada

André Fornaciari Grabois¹

UNIRIO/PPGM

Mestrado

Teoria e Prática da Interpretação Musical

andregrabois@gmail.com

Resumo: O presente artigo concentra-se na interpretação de canções enquanto práxis interdisciplinar, trazendo ferramentas da artesanaria do ator para o processo de preparação da performance cantada em cena, como os conceitos de *ação física* e *linha de ações físicas*, criados pelo diretor teatral e pedagogo russo Constantin Stanislavski. Tais conceitos fundamentam um dos principais procedimentos metodológicos da presente pesquisa de mestrado, aqui exemplificado na análise da letra da canção *Curvas do Rio*, do compositor baiano Elomar. Tal abordagem promove novo conhecimento técnico e acadêmico para o campo da performance cantada, podendo ser aplicado a repertórios de nacionalidades e estilos diversos.

Palavras-chave: performance cantada; artesanaria do ator; ação física; linha de ações físicas; Elomar

Line of physical actions: applying tools from the actor's craftsmanship to the preparation of sung performance

Abstract: This paper focuses on the interpretation of songs as an interdisciplinary praxis, bringing tools from the actor's craftsmanship to the process of preparing sung performance on stage, such as the concepts of *physical action* and *line of physical actions*, created by the Russian theater director and pedagogue. Constantin Stanislavski. Such concepts underlie one of the main methodological procedures of the present research, exemplified here in the analysis of the lyrics of the song *Curvas do Rio*, by the Bahian composer Elomar. Such an approach promotes new technical and academic knowledge for the field of sung performance and can be applied to repertoires of different nationalities and styles.

Keywords: sung performance; actor craftsmanship; physical action; line of physical actions; Elomar

1 Introdução

O presente artigo integra a pesquisa “Ouvi de um velho cantador, errante e menestrel: a palavra cantada elomariana e a expressividade de seus intérpretes”, atualmente em andamento dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, na linha Teoria e Prática da Interpretação Musical. O objetivo geral do projeto é investigar a performance e os comportamentos vocal e corporal-cênico em interpretações do cancionário do compositor

¹ Esta pesquisa de mestrado é orientada pela professora doutora Doriana Mendes e conta com apoio da CAPES.

baiano Elomar Figueira Mello, através, principalmente, do referencial teórico de dois campos do conhecimento: oriundas da Música e da Lingüística, a Semiótica da Canção, de Luiz Tatit (2012), e sua continuidade na *Análise Semiótica do Canto Popular Brasileiro*, de Regina Machado (2012), desenvolvidas no Brasil nas últimas três décadas; e oriundos da artesanaria do ator no século XX, os estudos sobre a *ação física*, conceito criado por Constantin Stanislavski, e intensamente investigado por Jerzy Grotowski.

Este artigo concentra-se em apenas um dos principais referenciais teóricos da pesquisa: os estudos sobre a *ação física*, e está estruturado em cinco partes: 1) revisão bibliográfica do conceito de *ação física*; 2) fundamentação de uma das propostas metodológicas da pesquisa, diretamente ligada à artesanaria do ator: a identificação da *linha de ações físicas*; 3) considerações sobre melodia e letra enquanto elementos integrados e independentes; 4) identificação da *linha de ações físicas* na canção *Curvas do Rio*, de Elomar; e 5) conclusão.

2 Ação física

O que é, portanto, a *ação física*? Diego Moskhovich (2016) faz um importante trabalho de contextualização do percurso do diretor teatral e pedagogo da arte da atuação Constantin Stanislavski até chegar a tal conceito, que ele aprimora ao longo da carreira, especialmente nas décadas de 1920 e 1930, na Rússia. Este se afasta aos poucos da função exclusiva de diretor, encenador de espetáculos do Teatro de Arte de Moscou, de repertório realista, para se dedicar em seus últimos anos ao Estúdio de Ópera e Arte Dramática, um laboratório permanente de trabalho do ator sobre si mesmo e sobre o papel. Ali, não havia mais datas de estréia como metas para o trabalho, e sim a disponibilidade de todos os atores e cantores estudantes envolvidos em aprimorar a ferramenta essencial de seu ofício em busca de uma ação dramática autêntica: o trabalho sobre as *ações físicas* (MOSKHOVICH, 2016).

Minha experiência concreta como ator em inúmeros laboratórios de experimentação nos últimos vinte anos, iluminada pela leitura dos livros *Stanislavski in Rehearsal*², de Vasily Toporkov (1979) e *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*³, de Thomas Richards (1993), semanais para a divulgação das pesquisas e do pensamento de, respectivamente, Stanislavski e Grotowski, são minhas bases para o reconhecimento da

² A tradução brasileira, de Diego Moskhovich, chama-se *Stanislavski Ensaia* e foi publicada em 2016 pela Editora É Realizações.

³ A tradução brasileira, de Patrícia Furtado de Mendonça, chama-se *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* e foi publicada em 2012 pela Editora Perspectiva.

potência artística e pedagógica do acontecimento chamado *ação física* e sua possível aplicação à performance cantada. Por isso a sua presença numa pesquisa em Teoria e Prática da Interpretação Musical, com foco no canto. Encontro nas palavras de Grotowski, em sua Conferência de Liège, transcrita por Richards, uma definição:

Descrevendo a diferença entre movimentos e ações físicas, Grotowski, em sua análise, acrescenta: “É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se eu ando em direção à porta, não é uma ação, mas um movimento. Mas se eu sair pela porta para desafiar "suas perguntas estúpidas", para ameaçar acabar com a conferência, haverá um ciclo de pequenas ações e não apenas movimento. Este ciclo de pequenas ações estará ligado ao meu contato com vocês, à minha maneira de capturar suas reações, e também, enquanto caminho em direção à porta, ainda terei algum "olhar controlador" (ou escuta) em vocês para saber se minha ameaça funciona. Não será apenas uma questão de “andar” (ou seja, um movimento), mas de algo muito mais complexo, em torno do fato de eu estar andando. O erro de muitos diretores e atores é fixar o movimento ao invés de fixar todo o ciclo de pequenas ações (ações, reações, pontos de contato) que aparecem na situação do movimento”.⁴(tradução nossa) (RICHARDS, 1993, p. 127)

Toporkov (1979, p. 159) também atribui à *ação física* a qualidade “de ser dirigida à realização de algum objetivo”⁵ (tradução nossa), expressa através de um verbo de ação⁶ no infinitivo (TOPORKOV, 1979). Moskhovich (2016) sintetiza o legado stanislavskiano com a frase “o ator precisa agir, e não representar”. Tal ação não tem a ver com falar palavras, mas com o que precede, justifica, preenche a cena: ações autênticas que prescindem do uso de palavras. “Era considerada a maior conquista se um ator pudesse revelar o esquema de uma cena por meio de ações puramente físicas ou com um número mínimo de palavras. As palavras deveriam desempenhar um papel auxiliar”⁷ (tradução nossa) (TOPORKOV, 1979, p. 160). Stanislavski está sempre chamando a atenção dos atores para que descubram a *linha de ações*

⁴ En décrivant la *différence entre mouvements et actions physiques*, Grotowski, dans son analyse, ajoute: “Il est facile de confondre les actions physiques avec les mouvements. Si je marche vers la porte, ce n’est pas une action mais un mouvement. Mais si je marche vers la porte pour contester “vos questions stupides”, pour vous menacer de casser la conférence, il y aura un cycle de petites actions et pas seulement un mouvement. Ce cycle de petites actions sera lié à mon contact avec vous, à ma manière de capter vos réactions, et aussi, tout en marchant vers la porte, j’aurai encore sur vous quelque “regard contrôlant” (ou une écoute) pour savoir si ma menace fonctionne. Il ne s’agira pas tout juste de “marcher” (c’est-à-dire d’un mouvement) mais de quelque chose de beaucoup plus complexe, tout autour du fait que je marche. L’erreur de beaucoup de metteurs en scène et d’acteurs est de fixer le mouvement au lieu de fixer le cycle entier de petites actions (actions, réactions, points de contact) qui apparaissent *dans la situation du mouvement*”.

⁵ “[...] which is directed to the achievement of some objective [...]”.

⁶ “It was still necessary to express the action by an active verb in order to encourage the urge to perform it!”.

⁷ “It was considered the highest achievement if an actor could reveal the scheme of a scene by means of purely physical actions or with a minimum number of words. The words were to play an auxiliary role”.

físicas de cada cena: “Para obter uma compreensão precisa de seu comportamento, ensaie não o que está escrito, mas o que se quer dizer”⁸ (tradução nossa) (TOPORKOV, 1979, p. 182). Ele estimula a pesquisa sobre o subtexto, o que permanece não-dito, e que motiva o que é dito:

Mas não esqueça o que levou a isso, que pensamentos levaram à fala da última deixa. Tenha em mente que uma pessoa diz apenas dez por cento do que está em sua cabeça, noventa por cento permanece não dito. No palco, eles se esquecem disso, estão preocupados apenas com o que é dito em voz alta e, assim, destroem a verdade viva.⁹ (tradução nossa) (TOPORKOV, 1979, p. 181)

Tal “verdade viva” equivale também à existência de outro fator frisado por Stanislavski em busca de uma definição da *ação física*, que é o seu caráter associativo, imagético, psicofísico: “Ele não permitiria uma única frase vazia; de fato, não poderia haver uma única palavra não justificada por uma imagem interior”¹⁰ (tradução nossa) (TOPORKOV, 1979, p. 177). O ator e pedagogo teatral Thomas Richards (1993), discípulo e continuador da pesquisa de Grotowski, narra seu encontro com Cieslak, notório membro do grupo de Grotowski, reconhecido como o primeiro ator da companhia e profundo conhecedor do processo de treinamento proposto por Grotowski:

Eu entendi, quando Cieslak falou de “associações”, que ele quis dizer: “Quando você está fazendo suas ações, ao mesmo tempo o olho de sua mente vê algo, como se o relâmpago de uma memória passasse por você.”¹¹ (tradução nossa) (RICHARDS, 1993, p. 39)

3 A linha de ações físicas

A leitura e o diálogo coletivos e atenciosos com o elenco nos trabalhos de mesa sobre a dramaturgia formam o procedimento básico stanislavskiano para o reconhecimento de suas unidades constituintes: as *ações físicas*. Segundo Toporkov (1979, p. 163):

O primeiro passo do nosso trabalho de ensaio pode ser chamado de “reconhecimento”; consistia em analisar as cenas separadas, bem como toda

⁸ “In order to gain an accurate understanding of your behavior, rehearse not what is written, but what is meant”

⁹ “But don’t forget what led up to this, what thoughts led to the speaking of the last cue. Keep in mind that a person says only ten percent of what lies in his head, ninety percent remains unspoken. On the stage, they forget this, they are concerned only with what is said aloud, and thereby destroy the living truth”.

¹⁰ “He would not permit a single empty sentence; in fact, there could not be a single word unjustified by an inner image”.

¹¹ “J’ai compris, quand Cieslak parlait d’”associations”, qu’il voulait dire: “Quand vous êtes en train de faire vos actions, en même temps l’oeil de votre mental voit quelque chose, comme si l’éclair d’un souvenir vous traversait” ”.

a peça. [...] Bastou-nos responder à pergunta: O que aconteceu? Que eventos se sucederam?¹² (tradução nossa)

O procedimento se desdobra, portanto, na identificação de macro-percursos para o ator: a compreensão da *linha de ações físicas* de cada personagem, ao longo de cenas inteiras e da peça como um todo. O ator chegará a uma sequência de ações através da qual vai desenvolver seu papel: “No início de nossos ensaios, não era permitido decorar o texto de um papel nem estabelecer uma encenação. O texto foi usado exclusivamente para indicar a *linha de ações físicas*”¹³ (tradução nossa, grifo nosso) (TOPORKOV, 1979, p. 160). Ele recomenda, como medida pedagógica para o ator, com o objetivo de fortalecer a percepção da *linha de ações físicas*, o registro por escrito dessa sequência de verbos de ação e a transformação do texto original num novo texto nas palavras do próprio ator, evitando assim a repetição mecânica de um texto decorado e desprovido de vida (TOPORKOV, 1979).

O procedimento listado acima, de leitura de texto, análise e experimentação, que visa a compreensão do sentido profundo, da ação dramática de uma cena, de um papel ou de uma peça, pode perfeitamente ser aplicado à letra de uma canção. Identificar, nesta forma artística, a *linha de ações físicas*, constitui, portanto, uma das principais propostas metodológicas da minha pesquisa, cujo objetivo é contribuir para o aprimoramento da expressividade do intérprete de canções e gerar novo conhecimento técnico e acadêmico para este campo. Que possamos, assim como estudamos percepção musical, estudar percepção dramática!

4 Melodia e letra: independência e integração

Encarar, portanto, a letra de uma canção como um texto teatral e identificar a *linha de ações físicas* nela contida parece-me de importância fundamental para um intérprete que quer dar o valor devido ao que é dito “para além” da melodia, se é que podemos fazer tal dissociação. Por experiência própria como cantor e professor de canto, já ouvi inúmeros relatos de cantores que cantam sem prestar muita atenção na letra, que valorizam apenas o timbre vocal e a precisão melódica sem necessariamente trazer a conexão com as imagens da letra para o centro da expressão. Dissociar, ou seja, estudar a letra desprovida da melodia, seria um procedimento de estudo, de foco temporário num dos elementos da canção, para depois voltar

¹² “The first step of our rehearsal work might be called “reconnaissance”; it consisted of analyzing the separate scenes as well as the whole play. [...] We had only to answer the question: What happened? What took place?”

¹³ “At the beginning of our rehearsals, neither learning the text of a role by heart nor the establishment of a mise en scène was permitted. The text was used exclusively to indicate the line of physical actions”.

a cantar a canção em letra e melodia integradas. Sabemos também, inversamente, da importância que pode ter o estudo da melodia desprovida da letra, com fonemas específicos que criem novos ajustes e facilitem a emissão em trechos mais desafiadores, e de como isso pode ajudar a estruturar o canto, por exemplo em aspectos de estabilização de um registro vocal ou alguma dinâmica buscada. Este novo ajuste que permitiu uma melhor função vocal, com sensação de fluência e coordenação da emissão, gera uma memória que pode agora ser acessada na melodia cantada de volta com a letra original.

5 Linha de ações físicas da canção *Curvas do Rio*

Não há espaço aqui para uma análise aprofundada, porém, leiamos a letra da canção *Curvas do Rio*, de Elomar, à luz do que foi discutido até agora:

Vô corrê trecho
 Vô percurá u´a terra preu pudê trabaiaá
 Pra vê se dêxo
 Essa minha pobre terra véia discansá
 Foi na Monarca a primêra dirrubada
 Dêrna d´intão é sol é fogo é táí d´inxada
 Me ispera, assunta bem
 Inté a boca das água qui vem
 Num chora conforma mulé
 Eu volto se assim Deus quisé

Tá um aperto
 Mais qui tempão de Deus no sertão catinguêro
 Vô dá um fora
 Só dano um pulo agora in Son Paulo Triang´ Minêro
 É duro môço esse mosquêro na cunzia
 A corda pura e a cuia sem um grão de faria
 A bença Afiloteus
 Te dêxo intregue nas guarda de Deus
 Nocença ai sôdade viu
 Pai volta pras curva do rio

Ah mais cê veja
 Num me resta mais creto pra um furnicimento
 Só eu caino
 Nas mãos do véi Brolino mêmno a deiz pur cento
 É duro môço ritirá pro trecho alêi
 C´ua pele no osso e as alma nos bolso do véi
 Me ispera, assunta viu
 Sô imbuzêro das bêra do rio
 Conforma num chora mulé

Eu volto se assim Deus quisé
Num deixa o rancho vazio
Eu volto pras curva do rio
(MELLO, 2008)

Quais os verbos de ação nela contidos? Qual a intenção por trás de cada frase dita? Quem fala? Para quem? Ou seja, quem é o eu-lírico e quem é seu interlocutor? Trata-se de um narrador que tudo vê? Qual o espaço físico dessa cena? Eu-lírico e interlocutor encontram-se no mesmo espaço físico ou a comunicação se dá via correspondência, chamada, pensamento? Que acontecimentos são revelados pela letra? Tais perguntas, se feitas com entrega por parte do intérprete, geram mudança imediata na experiência, na convivência com a canção, e podem refletir-se na expressividade da performance ao vivo ou eternizada em fonograma ou vídeo, na potência da sua produção de sentido também para quem a testemunha: o público.

Analisando a primeira estrofe, e conhecedor do contexto do compositor de escrever quase que exclusivamente sobre a vida do povo do sertão nordestino, constato que trata-se de um trabalhador rural do Nordeste do Brasil que fala com sua mulher, presencialmente, dentro de casa ou ao ar livre dentro de suas terras, anunciando que vai buscar trabalho e renda, dirigindo-se ao Sul. Cheguei à seguinte lista de verbos de ação: anunciar, justificar, avisar, reconhecer, lamentar, reclamar, pedir, consolar e prometer. A segunda estrofe repete muitos dos verbos de ação da primeira e acrescenta mais alguns: pedir a benção e abençoar. Na terceira estrofe, o eu-lírico reitera os verbos já citados anteriormente, fornecendo principalmente mais detalhes que justificam a sua necessidade de êxodo, e dá instruções para sua mulher.

Um outro desdobramento, conforme sugerido por Stanislavski (TOPORKOV, 1979), seria o do ator (em nosso caso, o cantor-intérprete) reescrever o texto com suas próprias palavras, de forma a dar vida ao subtexto e gerar um aprofundamento da compreensão dos acontecimentos virtualizados na letra, potencializando, assim, o fluxo interno de imagens e associações, o tal “relâmpago da memória”, no “olho da mente” do intérprete (RICHARDS, 1993). O “trabalho do ator sobre si mesmo” poderia então inspirar, com suas práticas, o “trabalho do cantor sobre si mesmo”. E deixo aqui a sugestão para a leitora e o leitor, que possam, também, realizar um “trabalho sobre si mesmo”, reescrevendo, cada uma e cada um, a seu modo, com suas próprias palavras, a letra da canção *Curvas do Rio*, de Elomar, verificando em seus próprios “olhos da mente” os “relâmpagos da memória” (RICHARDS, 1993) catalisados pela aplicação do procedimento.

6 Considerações finais

Este artigo é um primeiro fruto de uma pesquisa de mestrado iniciada no início do ano de 2022, e foi direcionado para uma revisão bibliográfica inicial de um de seus principais referenciais teóricos: o conceito de *ação física*, criado por Constantin Stanislavski. A partir da definição de *ação física* e da *linha de ações físicas*, pude fundamentar uma ferramenta básica de análise da letra da canção, que contribui para a arte do intérprete e que é um dos principais procedimentos metodológicos da pesquisa, no sentido de auxiliar a preparação e a estruturação da performance cantada da obra elomariana. Tal ferramenta, oriunda da tradição da artesanaria do ator e da encenação de espetáculos teatrais, pode também ser tomada como um procedimento aplicável à preparação da performance de qualquer repertório cancional (desde que tenha um conteúdo literário), que estimula novas reflexões e produz conhecimento sobre o ofício do cantor-intérprete enquanto práxis interdisciplinar, formando um *corpus* teórico-prático transversal.

Referências:

- MELLO, Elomar Figueira. **elomar:Cancioneiro**. 2008. 1a edição. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.
- MACHADO, Regina. **Da Intenção ao Gesto Interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- RICHARDS, Thomas. **Travailler avec Grotowski sur les Actions Physiques**. 1993. Arles: Actes SUD, 1995.
- STANISLAVSKI ENSAIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azZRICQifzk> Acesso em: 28 fev 2022. (Palestra sobre o livro homônimo de Vasily Toporkov, com o tradutor do mesmo, Diego Moskhovich)
- TATIT, Luiz. **O Cancionista**. 2a Ed. 1a reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TOPORKOV, Vasily. **Stanislavski in Rehearsal - The Final Years**. 1979. New York: Routledge, 1998.