

OLIVEIRA, Rogério R. de. **A construção do movimento na Ilíada de Homero: articulações interfaciais com a expressividade musical**. Brasília: Instituto de Artes/UnB; Goiânia: Campus Goiânia/IFG. Instituto de Artes/UnB; Doutorado em Arte.

RESUMO: Esse trabalho tem como escopo analisar os procedimentos utilizados para a implementação do quadro cênico intitulado *Da Luta Ancestral reverbera o Belo Musical* que alude à Guerra de Tróia, em especial à luta mítica entre seus dois maiores combatentes: Heitor, representando o povo troiano, e Aquiles, o grego. Tendo como inspiração a imagética eloquente do filme *Tróia* de Wolfgang Peterson bem como a escrita rebuscada presente na obra *Ilíada* de Homero, utilizou-se o embasamento teórico-prático da *Ritmica* de Jacques Dalcroze para se construir três cenas coreográficas, entremeadas por episódios de declamação e canto, cada qual com uma disposição própria de sons e gestual trabalhados a partir da associação entre recursos expressivos musicais e o movimento corporal. Usando, ainda, como referencia teórica o conceito da *Mousiké* grega e da *Art's for Art's Sake* de Benjamin Constant, o resultado culminou em uma performance construída sob uma perspectiva eminentemente artística, não utilitarista, valorizando não o impacto histórico do ato trágico em si, mas o deleite estético oriundo de uma batalha com ares de *mis-en-scène*, emoldurada por gestos plásticos e virtuosísticos, imbuídos de *musicalidade*.

PALAVRAS-CHAVE: Processo Criativo, Ilíada, Movimento Expressivo.

ABSTRACT: This work is aim to analyse the procedures used for the implementation of the scenic play entitled *Of the Ancestral Fight reverberates the Beautiful Musical* that alludes to the Trojan War, especially to the mythical struggle between its two greatest fighters: Hector, representing the trojan people, and Achilles, the greek. Having as an inspiration the eloquent imagery of the Wolfgang Peterson's film *Troy* as well the fancy writing in Homer's *Iliada*, the theoretical-practical basis of Jacques Dalcroze's *Rhythmic* was used to construct three choreographic scenes, interspersed with recitation and chant episodes, each with an own disposition of sounds and gestural worked from the association between expressive musical resources and the corporal movement. Yet using as a theoric reference the concept of the Greek *Mousiké* and the *Art's for Art's Sake* by Benjamin Constant, the result culminated in a performance built from an eminently artistic, non-utilitarian, perspective, valuing not the historical impact of the tragic act itself, but the aesthetic delight from a battle with a way of a *mis-en-scène*, framed by plastic and virtuosic gestures, imbued with *musicality*.

KEYWORDS: Creative Process, Ilíada, Expressive Movement.

1. Introdução

O filme *Tróia* (2004) dirigido por Wolfgang Petersen (1941), inspirado na obra literária milenar *Ilíada*, atribuída a Homero, descreve o conflito mítico entre

a Grécia antiga e a região de Tróia causado pelo rapto de Helena, esposa do rei grego Menelau, por Páris, filho do rei troiano Príamo. A película é pródiga em retratar o embate por meio de uma movimentação bélica rebuscada, constituída de um gestual enobrecido por acabamentos expressivos, como uma luta com ares coreográficos. Logo na primeira cena de Aquiles, em que o maior guerreiro da época enfrenta o gigante Boagrius, observa-se, através de um jogo de câmeras, que a sua tática, embora de efeito breve, toma de assalto pela expressividade imagética ao mostrar um conjunto de passos ordenados a acelerar, compassadamente, num crescente de intensidade até atingir com a lança, em um salto acrobático, o pescoço do oponente nocauteando-o com um golpe mortal. Para Gillo Dorfles (1992, p. 179) “a música, sobretudo, reencontra na dança muitas das suas leis e dos seus mistérios, [...]” Pensando a respeito da afinidade entre essas duas instâncias artísticas, percebeu-se que o fluxo crescente e impactante por parte da ação de Aquiles lembrava algo como um fraseado musical num constante *accelerando*¹, como se o movimento estivesse permeado pelos efeitos expressivos inerentes a esse recurso próprio da música, deixando o gesto mais plástico e eloquente.

Tendo como inspiração o poder sugestivo suscitado por essas imagens bem como a escrita complexa e recheada de figuras de linguagem, como metáforas, hipérboles, inversões, entre outras, presente na *Ilíada* como um todo, idealizou-se a performance coreográfica *Da Luta Ancestral Reverbera o Belo Musica*². A ideia era abordar o embate entre o exército troiano e grego, em especial, a luta entre o combatente grego, Aquiles, e o troiano, Heitor, levando-se em conta a postura ideológica grega do *Mousiké*, de enfatizar a importância das artes, e do *belo* que suscitam, integrada à educação e à formação moral cotidiana do cidadão, inclusive na preparação militar assim como em face da guerra propriamente dita. Nessa perspectiva, remetendo

¹ Acelerar, aumentar gradativamente o tempo da música. (LATHAM, 2008, p. 26).

² O processo de construção das cenas coreográficas da performance em questão foi desenvolvido primeiramente pelos alunos da disciplina *Fundamentos da Música I* do *Curso de Licenciatura em Dança do IFB*, e, posteriormente, por um grupo de nove alunos-pesquisadores-artistas, dessa mesma classe, que também participaram como elenco da apresentação da peça no 58º Cometa Cenas, evento promovido pelo Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB. Essa performance (excertos) está disponível no endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=Avgo0u3ecf4&t=196s>>.

também à teoria estética da *Art's for Art's Sake*³, a *Guerra de Tróia*, não obstante seu caráter dramático, é idealizada como o acontecimento ideal para a exibição de toda a virtuosidade e destreza bélicas, por parte dos lutadores, moldadas por uma plasticidade expressiva sutil, quer dizer, imaginou-se um combate marcado, sobretudo, pelo seu teor sensorial estético onde gestos e sons, impregnados de *musicalidade*, emoldurariam a beleza formal dessa contenda histórica.

Apesar de o termo *musicalidade*, grosso modo como sinônimo de expressividade, ser, recorrentemente, utilizado dentro do *métier* das artes cênicas, ainda não há um acervo bibliográfico significativo a discorrer sobre esse assunto em específico. Devido a isso, pensou-se em se implementar projetos de pesquisa buscando a sistematização desse conhecimento em torno do binômio música/dança. Dentre eles, foi idealizado o presente trabalho cuja proposta foi edificada a partir de improvisações e experimentos cênicos embasados nos seguintes fundamentos de expressão musical: dinâmica⁴, agógica⁵, articulação⁶ e acentuação⁷.

A metodologia foi focada na aprendizagem de conceitos e técnicas de expressão musical, na percepção sensorial desses elementos e no desenvolvimento da expressividade do movimento por meio da aplicação criativa experimental desse saber. Como diz Lorraine Héту Manifold:

Alguém pode saber bater um ritmo sem qualquer sensibilidade, sem direcionamento e sem um senso de fraseado. Mas para ser musical, o corpo deve ser treinado para usar todos os seus músculos de tal modo que a beleza da expressão emerja deliberadamente⁸. (MANIFOLD, 2008).

³ Cunhada por Benjamin Constant (1767-1830) em 1804, a expressão *Art's for Art's Sake*, em latim *Ars Gratia Artis*, denota a autonomia da arte no sentido de ter como único objetivo o prazer estético, desinteressando-se de quaisquer outros fins ou valores. (CEIA, 2017).

⁴ Elemento da expressão musical relativo à variação de volume do som. (LATHAM, 2008, p. 468).

⁵ Em sentido mais amplo, agógica refere-se a aspectos expressivos de interpretação por meio de pequenas flutuações rítmicas. (LATHAM, 2008, p. 47).

⁶ Termo que se refere ao grau de ligação ou separação de cada som em uma execução de notas sucessivas. (LATHAM, 2008, p. 117).

⁷ Sistema que enfatiza a nota aumentando-lhe o volume. (LATHAM, 2004, p. 27).

⁸ No original: One can clap a rhythm without any feelings, without any direction, and without any phrasing. But in order to be musical, the body must be trained to use all the muscles in such a way that beauty of expression of expression will emerge deliberately. (MANIFOLD, 2008).

Apesar de ter sido implantado a mais de um século, um dos tratados mais comentados, até hoje, para se trabalhar, por assim dizer, musicalmente um dançarino é a *Rítmica* do compositor austríaco Émile Jacques-Dalcroze (1869-1950) o qual, resumidamente, foi um método de aprendizagem musical por meio do movimento corporal. Nesse sentido, tanto a concepção teórica, de se fazer uma interseção entre os elementos musicais e o gesto, quanto o uso de exercícios preparados oriundos dessa metodologia foram utilizados, em grande medida, como plataforma para a concepção do processo criativo aqui discutido⁹.

Para amparar as reflexões empreendidas ao longo desse processo, buscou-se abrigo na Fenomenologia, como método científico de pesquisa, na medida em que os dados apurados não são considerados sob um prisma fixo e determinado, mas sim pela ótica da perspectiva. Ademais, esse trabalho é de base qualitativa porquanto a análise do processo criativo e da performance em si, ainda que embasada, é vista à guisa de um enfoque eminentemente interpretativo, que não se sustenta sobre dados objetivos e quantificados.

Enfim, esse artigo foi concebido com o intuito de se relatar e se promover reflexões acerca do estudo experimental em apreço. Em especial, pretende-se investigar o processo de construção do movimento expressivo, nesse quadro cênico, a partir de uma relação transversal para com elementos de expressão musical.

2. Desenvolvimento

Após considerações acerca da estória da *Ilíada*, em especial, do Canto XXII, episódio que narra a luta entre Heitor e Aquiles, explicou-se que a lenda seria usada como base para se construir um processo criativo interdisciplinar que envolvesse literatura, música, dança e teatro. Comentou-se que, naquela época, as artes faziam parte efetiva do sistema educacional daquelas civilizações e eram vistas de forma integrada sob o nome de *Mousiké*, a arte

⁹ Esse aprendizado teórico-prático foi parte integrante da matriz curricular do *Curso de Licenciatura em Dança do IFB*. Refere-se a todo um conjunto de estratégias pedagógicas num contexto escolar mais amplo que escapa aos objetivos pontuais desse artigo.

das musas, divindades inspiradoras da criação artística ou científica. Carolina Bastos discorre a respeito da educação grega:

Na dança, os jovens passam a conhecer dois importantes sentidos ordenadores: estes sentidos da educação estética antecedem “a ordem da razão” e são capazes de suscitar hábitos “virtuosos”, os quais, conforme vimos, passam a ser apre(e)endidos antes de serem propriamente entendidos. Se é que podemos dizer deste modo, isto significa: começa-se a ser gente de verdade cantando e dançando...se por um lado, a dança e o canto dos adolescentes atuam na alma dos jovens e, conseqüentemente, no corpo político da cidade, por outro lado, a ordenação destes movimentos não se realiza de forma forçada, mas através do elemento do prazer, fundamental para a eficácia do plano geral da educação pela persuasão musical. Deste modo, nas Leis, aliar o prazer à educação será uma tarefa de toda manifestação da *Mousiké*: dança, canto, poesia e música. (BASTOS, 2005, p. 15).

A partir desse panorama, explicou-se que o treinamento militar dos guerreiros daquela época era realizado com requintes não só técnicos e éticos, mas também estéticos. Nesse sentido é que se vislumbrou uma luta baseada no conceito da *Art's for Art's Sake*, abstraída de ideias ou sentimentos em torno do confronto, como a honra a ser vingada, o temor ante a morte iminente, a glória do vencedor, os efeitos sócio-políticos advindos dessa luta, etc. Nessa perspectiva, o aspecto essencial do evento decorreria do fato de que os protagonistas e seus guerreiros, finalmente, defrontar-se-iam com o momento épico para se colocar à prova toda o treinamento bélico realizado no qual cada gesto, longe de ser apenas eficiente no sentido da vitória sobre o oponente, destacar-se-ia por evidenciar um revestimento expressivo artístico proporcionando um prazer de ordem estética¹⁰.

De acordo com essa conjectura, a proposta era retratar o embate guerreiro em questão, em cinco esquetes, de modo estilizado, cada qual com um perfil expressivo singular, compostas por sons variados, inclusive oriundos do corpo e de instrumentos de percussão, associados a uma realização coreográfica. Por meio da metodologia de Dalcroze, foram organizados cinco grupos, cada um com sua respectiva meta baseada nos seguintes elementos sonoros e de expressão musical

¹⁰ A ocasião foi propícia para se relembra os estudos feitos em torno da teoria do *Belo Musical* de Eduard Hanslick, esteta do séc. XIX, resumida por ALMEIDA (2005, p. 14) em duas teses principais relacionadas entre si: “A tese negativa afirma que a música não tem valor instrumental porque é incapaz de representar, de modo artisticamente relevante, algo de extramusical; a tese positiva determina que o único e exclusivo conteúdo e objeto da música é constituído por formas sonoras em movimento”.

Quadro 1: Construção de esquetes a partir de elementos de expressão musical

Esquete 1	Contraposição entre sons diversos e silêncios
Esquete 2	Agógica – <i>accelerando</i> , <i>rallentando</i> ¹¹ , <i>tempo rubato</i> ¹² , <i>tempo primo</i> ¹³
Esquete 3	Dinâmica – <i>fortíssimo</i> , <i>forte</i> , <i>mezzo-forte</i> ¹⁴ , <i>mezzo-piano</i> , <i>piano</i> , <i>pianíssimo</i> ¹⁵ , <i>crescendo</i> , <i>decrescendo</i> ¹⁶
Esquete 4	Articulação – <i>legato</i> , <i>non-legato</i> , <i>staccato</i> ¹⁷ , <i>tenuto</i> ¹⁸
Esquete 5	Acentuação – <i>marcato</i> , <i>sforzato</i> ¹⁹

Após várias experiências e ensaios, os grupos apresentaram suas ideias das quais as seguintes partes foram aproveitadas para a composição da performance final:

1) Da esquete 1, acolheu-se a ideia comum da realização de uma cena de apresentação solene dos guerreiros por meio de uma marcha, com o apoio percussivo de tambor. Para compor a coreografia marcial, buscou-se inspiração no passo da marcha tradicional realizado durante a troca oficial da guarda nacional grega, cena que pontuada por pausas, silêncios estratégicos, adquiriu um caráter protocolar.

2) Da esquete 5, esboçou-se uma movimentação cênica reportando à luta entre o exército grego e o troiano. Nesse ponto, recordou-se de um exercício de exploração rítmica oriundo do método *O Passo* desenvolvido pelo

¹¹ “Retardando”, reduzindo o tempo gradualmente. (LATHAM, 2008, p. 1285).

¹² Do italiano, roubado, quer dizer, interpretação flexível que “rouba” do tempo real estrito, em que se aplica pequenas variações temporais de algumas notas para se obter um efeito expressivo de musicalidade espontânea. (LATHAM, 2008, p. 1308).

¹³ Indicação para voltar ao tempo original depois de uma passagem em que houve mudança temporal (LATHAM, 2008, p. 1500).

¹⁴ Indicação de expressão de dinâmica: *fortíssimo*- muito forte; *forte-forte* e *mezzo-forte*- meio-forte. (LATHAM, 2008, p. 613).

¹⁵ Indicação de expressão de dinâmica: *mezzo-piano*-meio-suave; *piano*-suave; *pianíssimo* – muito suave. (LATHAM, 2008, p. 1182).

¹⁶ Ir aumentando (*crescendo*) ou diminuindo (*decrescendo*) o volume gradualmente. (LATHAM, 2008, p. 396, 443).

¹⁷ *Legato* - Indica um signo de fraseado musical expressivo por meio da junção dos sons das notas musicais. *Staccato* – é o oposto de *legato*, ou seja, as notas são executadas separadas entre si. *Non-legato* – estado entre o *legato* e o *staccato* de modo que as notas não estão nem de todo separadas, nem de todo juntas. (LATHAM, 2008, p. 858, 1445).

¹⁸ Realizar uma pequena inflexão mantendo o som um quase nada a mais que sua duração exata produzindo um efeito dramático. (LATHAM, 2008, p. 1501).

¹⁹ *Marcato* – “marcado”, acentuando cada nota tocada; *sforzato* – “forçado”, acentuar forte e subitamente cada nota tocada. (LATHAM, 2008, p. 914).

educador musical Lucas Ciavatta²⁰. No modelo adaptado para essa pesquisa, explorou-se, por meio de um arranjo aritmético, o estalar de sons de pisadas e palmas em uníssono²¹ e a duas vozes, em compassos alternados, resultando em um efeito sonoro dinâmico e estereofônico de acentos sonoros diversos. Para tanto, estabeleceu-se o seguinte esquema de movimento:

Quadro 2: Esquema de movimento corpo-sonoro

1º passo	andamento <i>moderato</i> ²²	em uníssono	A 4 (4x) - a 3 (4x) - a 2 (4x) ²³
2º passo	andamento <i>moderato</i>	divisão a duas vozes	1º grupo a 4 (4x) 2º grupo a 3 (4x)
3º passo	<i>accelerando</i>	em uníssono	a 4 (4x) - a 3 (4x) - a 2 (4x)
4º passo	andamento <i>allegro</i> ²⁴ ,	divisão a duas vozes	1º grupo a 4 (4x) 2º grupo a 3 (4x)
5º passo	Andamento <i>allegro</i>	em uníssono	a 4 (4x) - a 3 (4x) - a 2 (4x)

Essa cena foi realçada por meio de uma variação timbrística sutil das palmas: sempre que se iniciava um ciclo métrico, a palma no tempo forte era realizada em forma de concha, resultando em um timbre mais escuro e fechado, enquanto o restante dos tempos era produzido com a palma aberta, de forma estalada. O efeito decorrido desse esquema foi uma profusão de sons fechados em contraposição a estampidos estridentes, em tempos distintos entre si, lembrando algo como o tinir de espadas em uma batalha.

3) Da esquete 2 e 3, aproveitou-se a proposta da realização do combate corpo a corpo entre os personagens de Aquiles e Heitor, a partir de um exercício experimental de contato-improvisação²⁵, culminando em uma

²⁰ Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=8BELjTG8xQc>>. Acesso: 13 de nov. de 2017.

²¹ Execução simultânea por várias vozes da mesma linha musical. (LATHAM, 2008, p. 1546).

²² “moderado”, quer dizer, com o tempo em andamento moderado. (LATHAM, 2008, p. 963).

²³ Respectivamente, ciclo em (4) - métrica quaternária simples (4 tempos iguais) – (4x) quatro vezes; ciclo em (3) métrica ternária simples (três tempos iguais) – (4x) quatro vezes; ciclo em (2) métrica binária simples (2 tempos iguais) – (4x) quatro vezes...e assim por diante.....

²⁴ Como caráter significa *brilhante, vivo*; como andamento significa *rápido*. (LATHAM, 2008, p.68).

²⁵ Sintetizada por Steve Paxton, a técnica consiste num trabalho de relação improvisada, mas consciente, entre corpos em contato permanente por meio do movimento de peso e contra-peso, práticas como a expressão livre do movimento e a consciência corporal; fluxo de energia e relaxamento; queda, rolamento, condução e sustentação física; relação sensorial, de toque, peso e pressão; experimentação com a inércia, impulso, equilíbrio, desequilíbrio e a experiência com o imprevisível, indo do virtuosismo aeróbico à quietude física. (FARIA, 2013).

coreografia que lembrava um tango estilizado. A este respeito, lembrou-se do espetáculo *Lecuona*, realizado pelo grupo *Corpo*, em cima de canções populares cubanas de Ernest Lecuona. Este trabalho chamou a atenção pela expressividade musical da trilha sonora que apresentava uma rica variação de agógica e de dinâmica e, nesse aspecto, a contrapartida corporal em termos de fraseado expressivo do movimento. Para esse experimento, resolveu-se utilizar um excerto de *Verano Porteño* do compositor argentino Astor Piazzolla, por conta do caráter flexível da peça, ora lento e lânguido, com articulação em *legato*, largo uso de *tempo rubato* e de dinâmica oscilante entre o *forte* e o *piano*; ora agitado e impetuoso com articulação em *non-legato* e uso de acentuações em *marcato* e *sforzato*, por vezes pontuado por intervenções dissonantes e estridentes de violinos, perfazendo uma sonoridade áspera e nervosa. Foram feitas vivências diversas em duplas, dentre as quais uma se destacou por apresentar filigranas gestuais em consonância com as matizes expressivas do fragmento musical utilizado, lembrando uma luta, por vezes cautelosa, como que estudando os pontos vulneráveis do adversário, por vezes agressiva, partindo para a lide efetiva. Assim, o processo de investigação, que com os ensaios se solidificou em uma improvisação estruturada²⁶, foi articulada com movimentos consoantes ao poder sugestivo da música utilizada.

4) A criação do grupo da esquete 4 foi, integralmente, aproveitada. Utilizando-se de uma edição da música *Blast Ya* do grupo *District 78*, constituída de sons eletronicamente manipulados, a coreografia foi inspirada na cultura hip hop e na estética *cyber-punk* do filme *Matrix* (1999), dirigido pelos irmãos Wachowski²⁷. Fazendo-se, novamente, uma referência ao exército grego em combate com o troiano, a dança apresentada revelava um esquema formal bem definido e homogêneo com motivos gestuais sucessivos, em uma cadeia linear de causa e efeito, de movimentos às vezes ligados, outras vezes entrecortados, remetendo a efeitos decorrentes de recursos musicais de articulação como *legato*, *non-legato*, *tenuto* e *staccato*. Ao final, em

²⁶ Técnica idealizada pela coreógrafa americana Anna Halprin que incentiva a busca por vivências constituídas de movimentos livres e espontâneos somente delimitadas por tarefas que são restrições específicas pertinentes a esse campo, sem obstruí-lo por completo. (PORATH, 2012).

²⁷ O figurino utilizado na performance como um todo, constituído de terno e gravata - vermelha para o exército de Heitor e dourada para o de Aquiles, foi escolhido em função desse cenário cibernético, realizando uma ligação temporal entre a antiguidade e a contemporaneidade.

uma espécie de coda²⁸, o personagem *Aquiles*, na cena do golpe derradeiro em Heitor, realiza uma movimentação típica da dança clássica, demonstrando a elegância e sensibilidade dos movimentos do balé francês. (SILVA, 2006, p. 344).

Outra cena adicionada à performance como um todo foi edificada a partir da descrição de Sérgio Magnani sobre o funcionamento do teatro grego antigo:

O coro era sempre cantado e, sendo frequentemente empenhado em evoluções coreográficas, juntamente com os dançarinos, o seu estilo de canto devia aproximar-se da rítmica gestual das músicas populares. Os atores, por sua vez, dependendo das situações dramáticas e das formas poéticas, declamavam com a simples voz falada (embora amplificada pela entonação trágica e pela máscara), ou se entregavam a um verdadeiro canto, à maneira da ária de ópera; ou, mais frequentemente, empregavam uma declamação aproximadamente entoada, nos moldes do *Sprechgesang* da música contemporânea: rápidas transferências de âmbito vocal entre os extremos agudos e graves, sem a definição exata da altura das notas, mas com rigorosa precisão rítmica. (MAGNANI, 1996, p. 307).

Inspirando-se nesse cenário, optou-se pela inclusão de um texto produzido a partir de expressões e frases selecionadas da *Ilíada*. Essa disposição textual foi adaptada à linha melódica da canção alemã *Erlkönig*, do compositor austríaco Franz Schubert. Esta obra foi escolhida por apresentar, a partir do envolvimento de quatro personagens, uma estrutura rebuscada, com um desenho melódico sinuoso, por vezes narrativo, por vezes dialógico, secundado por um acompanhamento constante em tercinas²⁹, no andamento *allegro*, criando uma atmosfera de vivacidade e beligerância. Através da palavra cantada, externou-se ao público a ideologia da *Art's for Art's Sake* como também a descrição do cenário e dos eventos pertinentes à luta retratada nessa performance.

²⁸ “cauda”, adição de uma parte com efeito de concluir uma estrutura principal. (LATHAM, 2008, p. 334).

²⁹ Refere-se à execução de três notas no tempo de duas. (LATHAM, 2008, p.1526).

Aliado a essa estrutura, decidiu-se, por fim, elaborar-se um prólogo a ser declamado como uma abertura da solenidade. Intuitivamente, seguiu-se, de forma semelhante, o que Marcus Mota escreve sobre a forma de apresentação do espetáculo e o estabelecimento do contato entre representação e a audiência na época do dramaturgo grego conhecido pelo nome de Ésquilo:

[...] A entrada do coro configura a vinculação da audiência com a representação, de forma que o modo como é constituída essa entrada assinala o conjunto de procedimentos utilizados para correlacionar espetáculo e plateia. [...] O deslocamento do coro em seu curso entrecortado, entre movimento e ponto de parada, é justaposto a uma articulação vocal recitada, palavra-canto, em que se anunciam índices temporais e espaciais preliminares da representação bem como a auto-apresentação do coro. (MOTA, 2008, p. 98-9).

A estrutura final do texto constituiu-se da seguinte forma:

Quadro 3: Aquiles e Heitor (imagem)/texto da performance



Fonte: genius.com (2017)

Prólogo

Salve, ó cidadãos
Alarguem vossas pálpebras, vossos ouvidos
Na peleja entre heróis
Não importam as causas, os efeitos, os significados
Mas o Belo do que é visto, do que é sentido

Canto 1

Heitor, o guerreiro de elmo fascinante
Aquiles, o de elmo de agitado penacho
A quem todos miram como a Deuses
Titãs invencíveis da Guerra de Tróia

Canto 2

Tal como entre homens e leões não há
Fiéis juramentos, nem concordâncias
Cada qual deve ser o melhor
Desferindo o golpe mais cruel e lacerante

Canto 3

Golpes irrompem semelhante ao rio
No auge da torrente arrastando o que vê
Da guerra de Tróia
Só o que fica para o além
É a honra, o brilho, a glória
No peito do formoso Aquiles,
No coração do formidável Heitor
Punge latejante a força indômita
Que combate com estilo,
Que dilacera com elegância,
Que mata com requinte

Ressoa a terra de modo terrível
Debaixo dos pés de Heitor e Aquiles
Que não se dê tréguas, anunciam os arautos
Bem-vindos, o show vai começar

Momento medonho, de ódio e rancor
Com fúria, se lança Aquiles contra Heitor
Espanto, silêncio horrendo
Somente um sobreviverá

Ataques refulgentes, gestos adornados
Como uma dança de passos ordenados
E a vista inebria de tanta excelência
Triunfa Apolo dentro os imortais
E os Deuses dão glória

E outorgam recompensas
Ao que arremata com mais precisão
Viver é vão, morrer é vão
Da Arte e do Belo sejamos guardiões

Que eu não morra de forma inglória
Mas lavado em encanto, vertendo esplendor

Coda

Como o astro que surge no negrume da noite
Assim reluziu a ponta da lança de Aquiles
Rasgando a carne de Heitor
E a escuridão o cobriu de morte

A estrutura final da performance foi estabelecida da seguinte maneira :

Quadro 4: Estrutura da performance

I Prólogo
II Canto 1
III Esquete Polimétrica
IV Canto 2
V Esquete Tango
VI Canto 3
VII Esquete Matrix
VIII Coda

3. Conclusão

O uso transversal do termo *musicalidade*, comumente empregado dentro do *métier* das artes cênicas para fins de qualificação do movimento corporal, é ainda, de certo modo, vago, pouco explorado pela bibliografia acadêmica, pode-se dizer, aplicado mais em bases empíricas do que sistemáticas. De um modo geral, essa expressão é empregada quando se quer referir ao grau de acuidade com que um performer associa seu gestual às referências sonoras sobre as quais ele desenvolve sua coreografia; ou quando se busca uma aproximação sensível entre aspectos expressivos musicais e a dinâmica do afluxo do movimento no intuito de engrandecer seu alcance em termos de eloquência e expressividade.

Pensando nessas acepções, foi trabalhado na primeira esquete, no exercício polimétrico do Ciavatta, noções de ritmo e acentuação musical com palmas e pisadas em tempos alternados, consecuintes ou concomitantes. No quadro seguinte, os movimentos foram construídos a partir da música de Piazzolla, espelhando o fraseado musical, às vezes maleável e langoroso, refletindo fatores da agógica musical, principalmente o *tempo rubato*; às vezes impetuoso e selvagem, aludindo, mais uma vez, a elementos da acentuação musical. Na terceira cena, o movimento foi igualmente atrelado à música,

nesse caso constituída de um arranjo de sons eletrônicos, ora com um fraseado em *legato*, com a contrapartida corporal em movimentos contínuos e ligados; ora em *staccato*, por meio de gestos entrecortados.

A experiência em estudo revelou-se frutífera na medida em que os movimentos adquiriram contornos mais bem-acabados e expressivos. Além disso, percebeu-se que o uso de recursos de expressão musical para a construção do gesto não só garantiram a plasticidade do movimento como se revelou um fator que motivou a *anima criativa* do grupo.

A partir de um prisma estético-musical, foi interessante notar que a esquete da *Esquete Matrix*, assim como a *Esquete Polimétrica*, foram constituídas de realizações performáticas transparentes, racionais, de proporções matemáticas, evidenciando uma disposição estrutural mais formal. Já a *Esquete Tango* aparece como uma intervenção paradoxal à essa disposição, pois foi desenvolvida como uma improvisação estruturada alimentada pelo acaso subjetivo, ao sabor da emoção dos dançarinos, o que resultou em uma manifestação expressiva mais espontânea, não tão rígida em termos formais. Desse modo, tanto a coreografia do hip hop da *Esquete Matrix*, o exercício do *O Passo de Ciavatta* e mesmo o canto da melodia do *Erlkönig*, ensejaram uma virtuosidade típica da estética clássica; em contraste à *Esquete Tango*, de teor subjetivo, rapsódico e poético, mais alinhada à ideologia da era romântica.

Na coda final, o personagem Aquiles, com seu movimento coreográfico calcado no refinamento e nobreza do balé francês, triunfa sobre Heitor. Percebe-se, nesse episódio, a ideia da supremacia dos preceitos da estética clássica para se descrever o confronto da *Guerra de Tróia*, de acordo como ela se encontra, milenarmente, no inconsciente coletivo da humanidade: uma batalha virtuose, requintada por meio de um gestual expressivo, imantado de maestria, sobriedade, refinamento e *musicalidade* aristocrática.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Aires. **O valor cognitivo da arte**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. <Disponível em <http://criticanarede.com>>. Acesso em 01 de ago. 2017.

BASTOS, Carolina. **Dionisio e Apolo: uma reflexão sobre a dança a partir das Leis de Platão**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CEIA, Carlos. **Arte pela arte (ars gratia artis)**. In: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6168/arte-pela-arte-ars-gratia-artis/>. Acesso em 03 de nov. 2017.

DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIA, Ítalo Rodrigues. O contato improvisação: bases históricas para um processo de criação. **Artrevista**, v. 1, n. 1, p. 89-106, jan/jun 2013.

LATHAM, Alison. **Dicionário enciclopédico de la música**. México: Fondo de Cultura Economica, 2008.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

MANIFOLD, Lorraine Héту. **Applying Jaques-Dalcroze's method to teaching musical instruments and its effect on the learning process**. Disponível em: <http://www.manifoldmelodies.com/docs/Manifold_Dalcroze_voice.pdf>. Acesso em 20 de out. 2017.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo: Investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

PORATH, Vancleia Pereira de Campos. **Dançando com o peixe vermelho: encontro entre o processo viewpoints e a improvisação estruturada de Anna Halprin na composição cênico-coreográfica**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2012.

SILVA, Soraia Maria. **O expressionismo e a dança**. In: O Expressionismo. Org. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.