

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Percepção musical e escuta interacional: uma reflexão sobre a formação musical do ator.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG. Escola de Música da UFMG; Prof<sup>a</sup> Adjunta. Atriz e Musicista.

## RESUMO

O trabalho é resultado das pesquisas de mestrado e doutorado da autora sobre a relação Música-Teatro e visa refletir sobre o ensino de aspectos da linguagem musical e sua pertinência quanto às necessidades da cena. A reflexão proposta é desenvolvida em 03 pontos fundamentais. O primeiro ponto descreve as principais funções dos aspectos musicais no âmbito do Teatro, identificadas no estudo de estéticas teatrais referenciais. O segundo apresenta as principais demandas de sujeitos envolvidos no contexto teatral (estudantes e profissionais) relativas à relação cena-música. E, por fim, o terceiro ponto aborda alguns apontamentos gerados em experimentações realizadas com um grupo de atores, que foram desenvolvidas a partir das referências dadas pelos pontos anteriores. Com base na investigação realizada, as inferências levantadas apontam para um melhor entendimento da interação cênico-musical. No cerne desse entendimento, encontra-se a importância de um desenvolvimento perceptivo, que alie as propriedades da percepção musical à *escuta interacional* requerida pela cena. A partir de então, foi possível identificar mecanismos ou eixos indicadores, considerados capazes de orientar o desenvolvimento de práticas pedagógicas e artísticas, no que tange a relação entre elementos musicais e teatrais.

**PALAVRAS-CHAVE:** interação cênico-musical; formação musical do ator.

## ABSTRACT

This paper is a result of the researches of master and doctorate developed by the author about the Music-Drama relationship and it aims to reflect on the teaching of aspects of musical language and its relevance for the needs of the scene. The proposed reflection is developed from 03 fundamental points. The first section describes the main functions of musical aspects in the drama scope, identified in the study of referential theatrical aesthetics. The second point presents the main demands of the subjects involved in the drama context (students and professionals) concerning the relationship between scene and music. Finally, the third section discusses some notes generated in experiments conducted with a group of actors, that were developed from the references given by the previous points. Based on the investigation, the raised inferences points to a better understanding of the scenic-musical interaction. At the center of this understanding, is the importance of perceptive development, which combines the properties of music perception and the interactional listening required by the scene. From then on, it was possible to identify mechanisms or indicators axes, considered able of guiding the development of educational and artistic practices, concerning the relationship between musical and theatrical elements.

**KEYWORDS:** scenic-musical interaction; musical training of the actor.

Este artigo tem como foco de interesse a interação cênico-musical, e parte do pressuposto de que a realidade artística e profissional em torno das Artes Cênicas demanda um conhecimento nesse sentido. Para além da questão específica da trilha sonora, uma peça teatral é composta de uma série de relações rítmico-sonoras que são fundamentais para a estruturação e a fluência do espetáculo. Soma-se a isso a existência de outros gêneros artísticos nos quais a conexão cena-música se manifesta de maneira mais explícita – ópera, teatro musical, música cênica –, fato que reforça a necessidade de um maior entendimento das relações entre as linguagens artísticas em questão (OLIVEIRA, 2008; FERNANDINO, 2008; 2013).

O presente trabalho é fruto das pesquisas de mestrado (2008) e doutorado (2013) de minha autoria, que tiveram como objetivo investigar possibilidades que minimizassem a fragmentação percebida em experiências com as áreas de Música e de Teatro. O ponto de partida foi o levantamento dos elementos de musicalidade presentes em estéticas teatrais referenciais, produzindo um mapeamento das possibilidades encontradas<sup>1</sup>. Nesse estudo foram abarcadas as propostas de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Decroux, Grotowski, Brook, Barba e Wilson. A partir desse *Mapeamento*, foi possível distinguir as principais funções dos elementos musicais no âmbito teatral. Foram identificados, primeiramente, alguns aspectos musicais de ordem geral, comuns a todas as propostas, mas que se desdobram em nuances diferenciadas e com objetivos específicos, de acordo com os diferentes períodos e com a visão estética de cada encenador. Alguns exemplos:

a) Questão rítmica: associada à estruturação do espetáculo na maioria das propostas, bem como ao desenvolvimento de técnicas corporais, apresenta especificidades, como a valorização do ritmo respiratório no elo sentimento-gesto, vislumbrado por Artaud, ou a quebra da continuidade da ação pela inserção de peças musicais e outros recursos, em Brecht; dentre outras possibilidades;

b) Musicalidade da palavra/voz: em Stanislavski é desenvolvida por meio da aplicação de conceitos musicais ao texto, voltada para a excelência da expressão da obra literária. Já em encenadores como Grotowski, Brook e Wilson, as palavras são exploradas não somente em seu valor semântico, mas em sua plasticidade e potencialidade sonora, visando à criação de signos e à busca de novas significações cênicas. Do mesmo modo, foram detectadas variações de função no canto, ou voz cantada, que aparece no treinamento do ator em Stanislavski e Meyerhold; ou como um dos recursos de narrativa em Brecht; ou, ainda, como meio de desenvolvimento de técnicas corpóreas em Grotowski. Além disso, foram identificadas estratégias que mesclam voz cantada e voz falada, como a *Fala Cênica*, de Meyerhold e, ainda, outras possibilidades que fazem uso expressivo dos recursos e efeitos vocais;

c) Organização das sonoridades no espetáculo: apresenta possibilidades, tais como a *Paisagem Auditiva*, em Stanislavski, que busca uma representação fiel dos sons presentes no contexto das cenas; a *Instrumentalização Sonora*, em Meyerhold, que articula musicalmente sons de objetos, palavras e recursos vocais; o conceito de *Ação Sonora*, desenvolvido por Eugenio Barba com o *Odin Teatret*, que expande a função dos instrumentos musicais, incorporando-os às ações dos personagens; e a relação entre os sons e a espacialidade,

como a imersão sonora do espectador proposta por Artaud ou os múltiplos efeitos tecnológicos empregados por Wilson.

Organizando os dados encontrados, o *Mapeamento* registrou, ao todo, 64 categorias e subcategorias de aspectos relacionados à musicalidade no contexto teatral. A despeito destas diversas possibilidades ao dispor do fazer artístico, observa-se, contudo, que nos processos de treinamento e formação ocorre ainda uma desconexão entre as linguagens da Música e do Teatro. Nos processos de formação, salvo exceções, a iniciação musical dos atores utiliza atividades que foram criadas, originalmente, para a realidade dos músicos, e são aplicadas de maneira estanque aos atores sem maiores reflexões sobre as reais necessidades da cena. E nas montagens, de uma maneira geral, os momentos voltados para a preparação vocal, preparação corporal, composição da trilha sonora são desvinculados entre si.

Com o objetivo de corroborar as necessidades em torno dessa questão, a pesquisa realizou uma sondagem com alguns estudantes e profissionais quanto à relação cena-música. Os estudantes atores manifestaram as seguintes demandas: maior entendimento de determinados elementos da Música e da partitura musical; emprego dos aspectos musicais de forma mais consciente, superando o uso da música em cena apenas como gerador de “clima”; coordenação entre os aspectos musicais e as possibilidades corporais e cênicas por meio do desenvolvimento da escuta. Os profissionais indicaram os seguintes problemas: a fragmentação da formação ou a preparação inadequada; a perda em cena dos aspectos musicais desenvolvidos nos ensaios ou a perda das conexões com a cena em virtude das preocupações de ordem técnico-musical; a falta de consciência rítmica global que acarreta oscilações nos espetáculos; e a falta de mecanismos que proporcionem um suporte técnico às necessidades apresentadas.

Chamou atenção da pesquisa a presença de demandas significativas trazidas pelos sujeitos investigados coexistindo com um cabedal de possibilidades interacionais evidenciado pelo estudo da musicalidade no Teatro realizado anteriormente. Verificou-se, assim, a necessidade de testar a viabilidade do potencial demonstrado pelo *Mapeamento*, experimentando-se práticas a partir de seus apontamentos. O intuito seria alcançar um melhor entendimento da interação cênico-musical, buscando uma possível contribuição para a realidade fragmentária que foi identificada<sup>ii</sup>.

Partiu-se, então, para a fase de experimentação. Algumas práticas foram desenvolvidas elaborando-se um entrelaçamento das pedagogias do Teatro e da Música. Quanto ao Teatro, aproveitando-se os dados do *Mapeamento*. E quanto à Música, destacando-se algumas propostas dos educadores musicais Jaques-Dalcroze, Carl Orff, John Paynter e Murray Schafer, que em suas diferentes visões estéticas, apresentaram sintonia com alguns aspectos dos encenadores estudados. Obviamente, as proposições dos encenadores e pedagogos musicais constituíram-se referências, uma base para a elaboração das práticas, que foram concebidas em um nível inicial.

As categorias do *Mapeamento* utilizadas como parâmetros de seleção e análise foram: *Produção Vocal* (exploração de possibilidades vocais; relação voz-movimento; emprego cênico da rítmica e das sonoridades das palavras e dos efeitos vocais); *Corporeidade* (trânsito entre a expressividade musical e gestual; relação entre os ritmos musical e cinético; relação som-espço); *Produção instrumental* (instrumento musical em funções musicais e cênicas; corpo, voz e objetos em função instrumental); *Escuta cênica* (desenvolvimento perceptivo associado aos demais exercícios).

Criou-se, então, um grupo de investigação para aplicação destas práticas, por meio de uma disciplina-laboratório realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, que recebeu alunos de graduação em Música e em Teatro. Primeiramente foram desenvolvidos exercícios de sensibilização, estimulando o aluno no contato com seu próprio repertório expressivo. Posteriormente buscou-se a aplicação destas experimentações em possibilidades de interação, utilizando peças musicais, textos poéticos e teatrais, voltados para criação de propostas cênico-musicais. É importante destacar que o objetivo da pesquisa não foi propor um receituário de práticas. Pelo contrário, as propostas vivenciadas constituíram-se em um meio de investigação. Permitiram levantar dados indicadores que levassem a uma melhor compreensão das possibilidades interacionais. Estes indicadores, sim, seriam o resultado o qual o estudo se propôs a apresentar.

Dentro desta meta, foram alcançados 03 principais eixos indicadores. O primeiro eixo indica o **contato com o material expressivo**: o conhecimento das propriedades dos sons, dos movimentos, dos gestos, do espaço. O segundo eixo aponta para a necessidade de **meios de capacitação perceptiva**, uma vez que a interação não é desencadeada apenas pela “junção” dos materiais acima citados, mas pela capacidade de se estabelecer relações expressivas e estruturais a partir dos mesmos. O terceiro eixo traz as estratégias que foram levantadas em prol do **desenvolvimento da interação cênico-musical**. Estas estratégias trabalham as relações entre o executante e as informações cênico-sonoras pelos seguintes processos: exercícios de exploração e descoberta do material expressivo; exercícios de estimulação recíproca entre as sonoridades e as possibilidades espaciais e cinéticas; e exercícios com um maior nível de simultaneidade e retroalimentação entre as informações.

A *escuta interacional* passa pelo gerenciamento das diversas informações (sonoras, corpóreas, visuais, espaciais) que ocorrem simultaneamente em um contexto de atuação. Esta é a questão chave: como desenvolver uma percepção, ou percepções, capaz de promover a articulação, o trânsito entre aspectos cênicos e musicais, lidando de maneira eficaz com esses aspectos em cena. A percepção musical no entender da pesquisa deve ser promovida em constante relação com as demais percepções (visual, cinestésica etc) capacitando a interlocução entre aspectos temporais e espaciais. Obviamente são processos que demandam conhecimento e amadurecimento gradativos. Destaca-se nesse ponto a importância dos processos de formação e treinamento, que não devem se dar apenas em uma dimensão físico-mecânica

(FERRACINI, 2001), mas em uma prática consciente e contínua, em níveis conceituais, técnicos e perceptivo-expressivos (MALETTA, 2005).

Alcançados os resultados almejados – os eixos indicadores – considera-se que estes constituem um novo ponto de partida, para que seus apontamentos sejam aprofundados e consolidados. Assim, a pesquisa não se encerrou nesse patamar e encontra-se atualmente em continuidade. Na ideia de interação cênico-musical, ressalta-se que as sonoridades possuem e geram informações, possuem elementos internos capazes de se comunicar com os elementos internos dos demais componentes da cena. Assim, entende-se que a música em cena tem muito a oferecer para além da função de “pano de fundo” ou da mera reação intuitiva aos sons, uma vez que seja utilizada com maior propriedade e com a devida consciência de suas reais contribuições ao contexto cênico.

## REFERÊNCIAS

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.

\_\_\_\_\_. *Interação cênico-musical: estudo nº 2*. 2013. 280 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001.

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.

OLIVEIRA, Jacyan C. *O ritmo musical na cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Salvador, 2008. 250 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

---

<sup>i</sup> Denominado *Mapeamento da Musicalidade no Teatro*, no presente trabalho será tratado apenas por *Mapeamento*. Encontra-se disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-7WKJB4>.

<sup>ii</sup> Os relatos das sondagens realizadas, bem como das práticas experimentadas encontram-se disponíveis em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EGMUL>