

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG**

**JÉSSICA NUNES PEREIRA**

**A CANÇÃO COMO MOTE DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DE  
UM ESPETÁCULO CÊNICO-MUSICAL**

**Belo Horizonte  
2019**

Jéssica Nunes Pereira

**A canção como mote de criação dramatúrgica de um espetáculo cênico-musical**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso e como requisito parcial para obtenção de título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Dr. Eugênio Tadeu Pereira

**Belo Horizonte  
2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
*Escola de Belas Artes*  
*Curso de Teatro*

**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
DE GRADUAÇÃO EM TEATRO – BACHARELADO**

Às 20 horas do dia 04 de julho de 2019, reuniu-se na *Sala Paula Lima do Teatro Universitário da UFMG* a Banca Examinadora constituída pelos professores abaixo assinados, para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente **JÉSSICA NUNES PEREIRA**, no exercício prático intitulado **ROTINA**, bem como no trabalho teórico, no formato de artigo vinculado à apresentação do exercício prático e intitulado **A CANÇÃO COMO MOTE DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DE UM ESPETÁCULO CÊNICO-MUSICAL**, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral.

**Prof. Eugenio Tadeu Pereira** (Orientador do trabalho teórico/Examinador)  
Escola de Belas Artes da UFMG

**Prof. Ernani de Castro Maletta** (Examinador)  
Escola de Belas Artes da UFMG

**Prof. Maurilio Andrade Rocha** (Examinador)  
Escola de Belas Artes da UFMG

APÓS AVALIAÇÃO CONJUNTA PELA BANCA O TCC FOI CONSIDERADO **APROVADO** E A AUTORA TEVE CIÊNCIA DO RESULTADO:

**JÉSSICA NUNES PEREIRA**

## **A canção como mote de criação dramatúrgica de um espetáculo cênico-musical**

### **RESUMO**

Neste texto, apresento considerações sobre o processo de um espetáculo cênico musical, evidenciando a criação dramatúrgica a partir da canção. A pesquisa realizada se deu por meio de revisão bibliográfica nos campos do teatro e da música. Relacionei os fatores que compõem a estrutura de uma canção com as possíveis interações cênicas. Percebi que encontrar a musicalidade das ações permite uma fluência rítmica na junção entre a cena e a entrada da canção por meio do canto. Nesse sentido, a relação entre o texto (falado e cantado), a melodia e a cena, precisam ser equilibradas para que a dinâmica do espetáculo aconteça com o objetivo de potencializá-lo.

**Palavras-chave:** Teatro. Canção. Canto. Cena. Cênico-musical. Composição musical.

### **RESUMEN**

En este texto presento consideraciones sobre la construcción del proceso de un espectáculo escénico musical, evidenciado la creación dramatúrgica a partir de la canción. La investigación realizada se dio por medio de revisión bibliográfica en los campos del teatro y de la música. Relaté los factores que componen la estructura de una canción con las posibles interacciones escénicas. Percibí que encontrar la musicalidad de las acciones establece fluencia rítmica en la unión entre la escena y la entrada del canto. En ese sentido la relación entre el texto (hablado y cantado), la melodía y la escena, necesitan ser equilibrado para que la dinámica del espectáculo ocurra con el objetivo de potenciarlo.

**Palabras clave:** Teatro. Canción. Canto. Escena. Escénico-musical. Composición musical.

## **Introdução: AFINAÇÃO**

Durante os meus estudos e vivências teatrais e musicais, compreendi que música e teatro são campos da área artística que dialogam com certas especificidades. Essa investigação surgiu a partir da minha experiência como cantora popular antes e após iniciar meus estudos de graduação em Teatro na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - EBA - UFMG.

Mergulhando em minhas práticas artísticas, encontrei um caminho para a minha criação cênico-musical: a composição. Dessa forma, surgiu um questionamento que foi norteador para o estudo desta pesquisa: é possível utilizar a canção como mote de criação dramática? Se sim, quais recursos serão utilizados?

Para tal, fundamentei-me em pesquisas e investigações relacionadas à canção, à voz e ao canto popular, quando, no primeiro semestre de 2018 comecei a frequentar a disciplina *Pesquisa em Artes Cênicas* que integra a Matriz curricular do Curso de Graduação em Teatro/Bacharelado. Conte com estudos de autores e estudiosos relacionadas à minha temática, como Sara Lopes, Ernani Maletta, Ruth Finnegan, Luiz Tatit, Jacyan Castilho e Jussara Rodrigues Fernandino. Esses autores foram fundamentais para os meus estudos nas áreas da música e do teatro. Complementei minhas referências assistindo a vários espetáculos cênico-musicais realizados por artistas da região de Belo Horizonte e também fiz reflexões sobre shows musicais autorais, observando os elementos teatrais existentes nesse contexto.

Diante disso, inicio este texto contando um pouco da minha trajetória e das motivações que me levaram à escolha desse tema. Na segunda parte, no qual dei o nome de *Primeiros Acordes*, iniciam-se as discussões e os levantamentos bibliográficos. Após a compreensão dos conceitos que sustentam essa pesquisa, irei focalizar minha análise no processo de criação do espetáculo *Rotina*, iniciado em abril deste ano, descrevendo como foi realizado o processo. Para essa terceira parte eu dei o nome de *Arranjos e Melodia*.

## Trajetória

A música chegou primeiro em minha vida. Desde muito nova, sempre tive uma ligação forte com a música, especificamente com o canto. Pois bem, na minha família não há cantores e nem mesmo alguém que toca algum instrumento musical. Aos 6 anos, eu queria ser veterinária ou professora de educação física. Até que um dia resolvi que seria cantora.

Aos 16 anos, o teatro bateu à minha porta e abriu espaço para esse novo ciclo que se iniciou. Fui convidada para fazer parte do curso livre de Teatro oferecido pela *Cia. Teatro de Bolso*<sup>1</sup> em Ponte Nova/MG, na qual aprendi e desenvolvi também técnicas circenses.

O teatro foi um divisor de águas em minha vida, pois, dentro da Cia. Teatro de Bolso, eu tive as primeiras aulas de canto, aprendi conhecimentos básicos sobre o teatro e desenvolvi trabalhos cênico-musicais. A persistência em ser cantora continuou presente e se fortaleceu tendo o teatro como vínculo.

Estudei, além de canto, um pouco de violão na Escola de Música *Percepção Musical*<sup>2</sup>, também em Ponte Nova/MG. A escola de música me proporcionou muitas oportunidades de realizar shows em minha cidade e também recebi estímulos para arriscar na prática da composição. A minha adolescência foi de descobertas e eu comecei a cantar minhas próprias músicas.

Na Cia. De Teatro foi através do diretor *Hailton Karran*<sup>3</sup>, que consegui uma oportunidade de vir para Belo Horizonte em 2013 e trabalhar com teatro, participando de apresentações teatrais. Em Belo Horizonte, fiz aulas de técnica vocal com a *Babaya Morais*<sup>4</sup> em sua antiga Casa de Canto no bairro Santo Antônio. Passei por vários cursos livres e oficinas de curta duração relacionadas à música e ao teatro. E, no final de 2014, uma grande interrogação me surgiu: prestar vestibular para canto popular ou teatro?

---

<sup>1</sup> A Cia. Teatro de Bolso foi criada em 2008 pelo diretor Hailton Karran, com o objetivo de formar novos atores e popularizar o teatro em Ponte Nova/MG e região, tornando-se referência cultural através das produções de espetáculos e desenvolvimento de projetos na área teatral.

<sup>2</sup> Escola de Música e Arte da cidade de Ponte Nova/MG que oferece aulas semanais de música em sua sede com direção do músico Wesley Costa Melo.

<sup>3</sup> Diretor e produtor da Cia. Teatro de Bolso desde 2008. Atualmente, é coordenador das oficinas de teatro desenvolvidas na Associação Projeto Providência em Belo Horizonte/MG.

<sup>4</sup> Cantora, professora de canto, preparadora vocal e diretora musical.

Essa decisão aparentemente difícil me fez voltar ao tempo e analisar a minha trajetória, e tudo que até então eu tinha alcançado foi porque o teatro me abriu portas. Os conhecimentos básicos de teatro foram elementos chaves para o desenvolvimento do meu canto, pois nunca sonhei em ser uma grande instrumentista. O teatro me proporciona estudar o canto, experimentando e conhecendo novos modos de cantar quando uso a minha voz para dar vida a um personagem, por exemplo. Dessa forma, percebi que o teatro estava mais evidente na minha vida e, então, a dúvida inicial, deixou de ser dúvida e, no primeiro semestre de 2015, eu entrei para o curso de graduação em Teatro da EBA - UFMG. Nesse curso, por meio das disciplinas de voz presentes no curso, percebi a importância de exercitar a técnica de canto aliada à interpretação e à expressão corporal.

A intenção de montar um trabalho exclusivamente com composições próprias no contexto teatral é algo que venho pensando em elaborar após assistir a alguns trabalhos de conclusão de curso dos meus colegas do teatro e perceber que a maioria utilizava uma dramaturgia autoral, mas as canções não eram autorais.

Dessa forma, alguns questionamentos foram importantes para fortalecer a minha ideia de criar uma dramaturgia autoral para o meu espetáculo cênico-musical, só que com uma proposta diferente. Pois serão usadas canções como base da criação das cenas. As seguintes perguntas me trouxeram um norte para que eu pudesse pensar no processo criativo:

- Quais canções vão fazer parte do repertório de criação dramaturgica durante o processo criativo?
- Como as letras das canções podem desencadear a criação do processo criativo? Há um tema em comum?
- Quais procedimentos serão usados para transformar uma canção em cena?
- Quais características possui um processo criativo que trabalha com canções autorais como mote de criação?
- Existem trabalhos teatrais que já utilizaram esse processo de criação?

Portanto, é relevante refletir sobre o processo criativo na terceira parte deste texto, considerando as ideias apresentadas pelos autores estudados na fundamentação teórica. Sendo assim, as questões aqui expostas serão argumentos e investigações para que se possa ampliar as possibilidades no decorrer do processo de criação do espetáculo cênico-musical.

### **PRIMEIROS ACORDES: Fundamentação Teórica**

Para realizar o presente estudo relaciono a interação e as possibilidades entre a canção e a criação dramaturgica. Houve certa dificuldade em encontrar pesquisas que abordassem diretamente a canção como desencadeadora da cena teatral. Dentre os trabalhos pesquisados, é importante citar que o *Show Opinião* realizado pelo Teatro de Arena<sup>5</sup> em 1964, teve em sua construção, canções que foram primordiais para as entradas dos diálogos e narrações. Mas, dentre os documentos encontrados, as referências sobre o processo são quase inexistentes. Geralmente as pesquisas destacam o show como um ato engajado no período da ditadura, direcionando para discussões aos aspectos conjunturais desse período.

Então, meu objetivo é considerar as possíveis propostas que sustentam este artigo, levando em consideração os fatores que compõem a estrutura da canção, sendo: texto, melodia e performance. E a partir daí, relacionar as estruturas da canção com a criação cênica.

### **O TEXTO E A MELODIA**

A letra presente na canção é uma narrativa que pode apresentar variadas significações. E através da palavra, da melodia e da performance que vão surgir as interpretações. A letra e o canto formam um conjunto que só terá sentido se associados conjuntamente. Como comenta Ruth Finnegan:

[...] Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos

---

<sup>5</sup> O Teatro de Arena foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60. Inicia-se em 1953 tendo promovido uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro. Sua existência termina em 1972.



ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação ao vivo, gravada -, todo um artesanal de variadas apresentações para o ouvido humano (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas, como comentado acima, são uma combinação de elementos que podem trazer variações para o texto. A melodia aliada à harmonia e ao ritmo, define “como” os sons serão arranjados por quem enuncia e, por isso, é importante experimentar formas de se cantar/falar um mesmo texto. Segundo Sara Lopes<sup>6</sup>

esta aproximação efetiva entre canto e fala, proposta pela canção, transforma-a num instrumento bastante adequado para o estudo dos elementos e qualidades integrantes da voz e da palavra quando em função poética. A oralidade em função poética, como o canto, é uma expansão estética da fala e, como o canto, cria música pela entoação, ritmo e dinâmica pela cadência e pulsação do texto (LOPES, 2007, p.21).

Levando em consideração a minha proposta de apresentação cênico-musical, a criação dramaturgica, por meio da canção, ganha uma função poética, pois disponibiliza recursos interpretativos que podem ter variações de texto falado e cantado. Segundo Ernani Maletta<sup>7</sup> a fala já se apresenta de forma melódica e isso pode propiciar mais um recurso para a criação dramaturgica, o que faz conexão quando LOPES ressalta acima a questão de a fala “criar música pela entoação”. O autor afirma que

não existe palavra falada no nosso cotidiano que não tenha uma melodia. Quando eu falo, estou manifestando esses dois elementos como uma unidade, isto é, eu não preciso pensar na palavra separadamente da melodia e juntar uma coisa com a outra. Existe o desejo de manifestação de um certo ponto de vista que faz com que o meu organismo inteiro apresente a palavra expressa de certo modo melódico. O nosso problema com texto e musicalidade, no processo de criação cênica, é que a palavra escrita no papel tinha uma musicalidade na cabeça da

---

<sup>6</sup> Professora livre-docente e Diretora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (1997).

<sup>7</sup> Professor Associado do Curso de Graduação em Teatro e do Mestrado e Doutorado em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005).

peessoa que a escreveu, mas quando a lemos a gente não tem acesso a essa musicalidade e, assim, não sabemos exatamente qual é o seu ponto de vista. Na fala que é produzida por alguém que deseja manifestar alguma coisa, a palavra e som surgem juntos, enquanto que, quando eu leio a palavra escrita, eu imagino o som que eu quiser (MALETTA, 2016, p.381).

Refletindo sobre a afirmação desse autor: “*quando eu leio a palavra escrita, eu imagino o som que eu quiser*”, noto que é importante ressaltar que a reprodução do texto, através da fala, ganhe um caráter interpretativo de acordo com o que se pretende dizer. Mas todo texto possui uma fluência verbal que podemos associar à parte melódica. E quando tentamos entender a melodia presente no texto, nós conseguimos ouvir o que estamos reproduzindo. Para Jacyan Castilho<sup>8</sup> isso tem a ver com a compreensão do que está escrito. Para ela:

*O teatro é para ser falado*, destacam os semiólogos e os analistas, sempre enfatizando o caráter, digamos, *corpóreo*, inerente à poesia dramática. Não é possível imaginar que, para boa parte dos dramaturgos, o ritmo da oratória tenha sido levado em conta na hora de redigir seus textos. Gosto mesmo de pensar que os autores de todas as épocas tenham escritos seus textos “com os ouvidos”, isto é, “ouvindo” o que escreviam. Todos os autores que admiro me dão essa convicção. E me pergunto, então, o que me causa essa sensação. A resposta sempre será: a fluência verbal. Aos meus ouvidos de atriz, parte da compreensão do que está escrito é conseguida quando consigo captar... o ritmo das frases (CASTILHO, 2008, p.68 – grifo da autora).

Quando compreendemos o que está escrito, fica muito mais fácil fazer com que o texto da canção ligado à dramaturgia ganhe novas dimensões, pois é possível variar as formas de intenções e, assim, experimentar diferentes combinações de sons para a melodia presente na fala e no texto. Além disso, a interpretação teatral de determinado personagem pode gerar tensões nas quais exige-se uma qualidade sonora condizente ao estado interior do intérprete, como nos faz refletir Luiz Tatit<sup>9</sup>:

---

<sup>8</sup> Professora Associada da Escola de Comunicação da UFRJ no curso de Graduação em Artes Cênicas. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Mestre em Teatro pela UNIRIO.

<sup>9</sup> Professor Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Possui Graduação em Linguística e em Música pela USP.

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção (TATIT, 2003, p. 9).

Torna-se importante pensar que o intérprete, ao ser afetado pelas emoções ao cantar ou falar determinado texto, precisa fazer com que todo esse entrelaçamento crie uma execução harmônica dentro da execução cênica. Pensando na construção da cena, Maletta afirma:

No que diz respeito aos outros parâmetros musicais, um dos meus objetos de interesse é a relação entre a Harmonia – isto é, o encadeamento de acordes que contribui para a definição do discurso musical – e a Dramaturgia do Espetáculo, entendida como o encadeamento de estruturas cênicas que define o discurso teatral. Assim como um acorde musical significa a execução simultânea de sons, pode-se pensar em um acorde cênico que se estabelece pela ação simultânea dos diversos elementos que compõem a cena (MALETTA, 2010, p.4).

Outro ponto essencial é que toda canção carrega em si um tema, pois a letra é um texto a ser dito/cantado por alguém e as canções possuem histórias em suas letras. A relação do texto com determinada temática e as diferentes sonoridades experimentadas torna-se um ponto chave para a elaboração dramaturgicamente pois ativa um lugar, um espaço e um tempo por meio da ação performática como complementa Finnegan:

Nessa perspectiva então, uma canção - ou um poema oral - tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato (FINNEGAN, 2008, p.23).

E sobre a *ativação da música do texto* e a suas formas de conexões, Jussara Fernandino<sup>10</sup> também comenta sobre essa junção da cena e música, a

---

<sup>10</sup> Professora Adjunta da Escola de Música da UFMG: área Educação Musical. Mestre e Doutora pelo Programa de Pós-Graduação da EBA-UFMG.

partir da caracterização de dois gêneros: A Ópera e o Teatro Musical. A autora afirma que

a Ópera e o Teatro Musical são gêneros artísticos caracterizados pela conexão entre cena e música. Esta conexão, contudo, também se estabelece em demais manifestações, e, embora de maneira menos evidenciada, está presente nos espetáculos teatrais e de Dança, bem como nos shows e nas performances instrumentais. No espetáculo teatral, por exemplo, além da trilha sonora e do eventual emprego de canções ou da execução instrumental ao vivo, questões como a musicalidade do texto e da fala, ou a ritmicidade dos movimentos, constituem fatores com os quais o conhecimento musical pode vir a contribuir (FERNANDINO, 2013, p.1).

Considerando esses dois pensamentos, reflexiono que a musicalidade do espetáculo existe não só na aparição da música através do canto ou da execução mecânica, instrumental, mas na performance, no movimento, nas ações. E como mencionado pela Fernandino pode ocorrer de, muitas vezes, o espetáculo não ter eventualmente uma trilha sonora, mas a harmonização cênica é tão evidente e clara, que cria musicalidade pela primazia da execução.

Trazendo para a minha proposta de criação dramatúrgica através da canção, todos os elementos que compõem a cena teatral, surgem a partir da improvisação vocal, corporal e musical. A prática de improvisação musical é algo constante dentro da minha formação em teatro, principalmente no contexto de minha trajetória na graduação. Disciplinas como a de “*Oficina de Improvisação vocal e musical*”, ministrada pelo professor Ernani Maletta e “*Estudos vocais e musicais A*”, ministrada pelo professor Maurílio Rocha<sup>11</sup> contribuíram para que eu pudesse experimentar novas formas de dizer uma canção, variar timbres, alturas, intensidades. E ainda, na disciplina de “*Estudos vocais e musicais A*”, eu pude experimentar criar cenas através do que o texto da canção trazia como sugestão. Foi uma das oportunidades de praticar e descobrir a “musicalidade presente no texto”, por meio das possibilidades existentes entre a interação da cena e a música. Essa foi uma experiência de

---

<sup>11</sup> Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG onde leciona na graduação (Licenciatura e Bacharelado em Teatro) e na pós-graduação (Mestrado e Doutorado em Artes) e do Prof-Artes EBA-UFMG.

grande importância para que eu pudesse amadurecer a ideia da minha pesquisa de TCC.

## A PERFORMANCE

Ruth H. Finnegan<sup>12</sup> usa o termo “*Palavra Cantada*” para determinar que a canção ao ser executada é uma ação performatizada e que

[...] de certa maneira deveria parecer óbvio que para analisar a palavra cantada precisamos entendê-la como, performatizada, encenada por meio da voz – afinal, o canto é em si próprio entendido como um “marcador de performance” (FINNEGAN, 2008, p.19)

A afirmação de que o canto é uma ação performatizada me traz referências de muitos artistas da música popular brasileira. Destacam-se pela performance com gestualidade, expressão corporal e cheia de elementos cênicos, como é caso de Carmem Miranda, Elis Regina, Ney Matogrosso, Maria Betânia, que são alguns dos cantores do qual, eu considero ter uma apresentação performática.

É nessa perspectiva que Finnegan frisa que a performance musical nem sempre é vista como um ato cênico, pois é preciso levar em consideração a situação na qual ela aparece. No contexto teatral acredito que o canto já se estabelece como cênico, por ser teatro e por ser um ator/atriz cantando/interpretando. Quando se trata de um espetáculo exclusivamente musical, temos em cena um (a) cantor (a), que também realiza um ato cênico que é cantar, mas a sua performance pode ficar evidenciada ou não. Sobre isso, Silvia Davini faz a seguinte afirmação:

Assim, ao falarmos da voz em performance não consideramos somente o canto e a cena, mas situamos o assunto no espaço conceitualmente mais abrangente dos estudos da performance. Nessa perspectiva, entendemos a voz e a palavra como música e ato; o teatro e a música como performance artística; e

---

<sup>12</sup> Professora da Faculdade de Artes e Ciências Sociais Escola de Hist, Rel St, Soc, SP & C Sociologia. Autora Irlandesa.

a performance artística como uma modalidade da performance cultural (DAVINI, 2008, p.313).

Levando em consideração a performance como um ato artístico, entendo que quando o canto é apresentado dentro do campo teatral, a ideia de performance seja mais perceptível. Assim, no meu processo criativo, o meu objetivo é fazer com que a minha performance musical ganhe dimensões visuais e musicais dentro do espaço e exista para dialogar com a encenação. Não existindo distinção do momento do “canto” e da “encenação”, e sim uma harmonização como citado anteriormente por Maletta.

### SegundoTatit

se o canto tem o poder de transformar o “ele” em “eu”, uma vez que os sentimentos atribuídos à terceira pessoa são modulados na voz da primeira, a expressão direta do “eu” na letra de uma canção, algo bastante corriqueiro, aguça a reconstituição do momento enunciativo e produz no ouvinte a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano: a personagem cancional se confunde com a personagem do mundo. Ao identificar-se com esse personagem do mundo, o ouvinte presta solidariedade aos intérpretes, acompanhando o seu sofrimento nas canções passionais ou compartilhando com eles as alegrias das canções de encontro (TATIT, 2014, p.35).

O poder de trazer para a primeira pessoa, tem muito a ver com as possibilidades de desenvolvimento da cena. Pois, ao colocar uma canção em cena no contexto teatral ou musical, o intérprete, o ator/cantor, cria um laço dramático da canção com a sua forma de interpretá-la. “Se pensarmos no teatro, soma-se a essas características a ação do ator ao entoar a canção, e todas as nuances dessa interpretação” (GUIMARÃES, 2013, p.5) faz com que o jogo existente na cena tenha também musicalidade.

### A MUSICALIDADE DA CENA

Partamos desta definição – “a arte de bem mover” – para arquitetar a hipótese de que a musicalidade seja a principal habilidade de compor uma obra artística, na medida em que é a habilidade de “mover”, isto é, selecionar e organizar as partes que lhe são inerentes. O artista compõe, ele “põe junto”. Esta articulação seria a atividade intrínseca da criação artística. Quando reconhecemos o ritmo (que traz plasticidade), as variações de intensidade (que constroem uma dinâmica) num quadro, por exemplos, estamos reconhecendo e valorizando o

esforço de organização do artista, que produz em nós, intencionalmente, uma sensação de movimento – ou de ausência dele (CASTILHO, 2008, p.27).

E se a canção tem um andamento/ritmo, qual o tempo da cena? Além de pensarmos em todas as interações possíveis entre o texto, melodia e performance, reflito também sobre o que é que faz um espetáculo “soar” bem? Além da harmonização de todos esses elementos, a “sensação de movimento” tem a ver com a criação artística e todas as possibilidades musicais que são possíveis de adentrar o espaço de jogo. E essa “sensação de movimento”, retorna com a ideia já apresentada por Finnegan e Fernandino, pois tem a ver com a “musicalidade do texto”. Perceber o que se pode mover através da ação, do silêncio, da música, da palavra, da luz, do cenário e assim, achar o *timing* certo do espetáculo.

Nem sempre o espetáculo possui canção cantada, ou de fundo, mas possui muita musicalidade em sua composição, como já também mencionado pela Fernandino, que ainda acrescenta que ter um certo conhecimento musical pode ajudar bastante. E relaciono esse pensamento com a “sensação de movimento” sugerida por Castilho.

Quando a canção está em cena, a musicalidade para a cena também deve ser encontrada para acompanhar o trajeto das ações realizadas pelo intérprete no ato teatral.

E meu objetivo na construção desse espetáculo foi o de encontrar as possíveis cenas que existem dentro da canção, levando em consideração o texto, o tema e o círculo de possibilidades encontradas por meio da improvisação vocal, corporal, rítmica e sonora. Toda a elaboração e ideias que surgirem a partir da canção serão experimentadas e complementadas para que a dramaturgia possa se estabelecer, encontrando-se e se misturando entre canto e fala.

No próximo item, passo a descrever sobre o processo criativo desse espetáculo, baseado nessa revisão bibliográfica e na prática de criação do espetáculo *Rotina*.

## **ARRANJOS E MELODIA: Criando um processo**

Iniciar processos criativos sempre é algo que me estimula e me empolga muito, mas por se tratar de uma criação para uma conclusão de curso, tornou-se algo mais preocupante e ansioso. Sempre fui muito racional, pois gosto de sempre pensar antes de agir e a pressão de iniciar logo esse momento de criação foi o que me motivou a acelerar o processo e pensar em uma equipe.

No início de março, convidei o músico e também ator Gerson Marques, aluno do curso de graduação em Musicoterapia da UFMG para atuar comigo nesse trabalho. Ele aceitou o convite e iniciamos os nossos encontros para que pudessemos estabelecer contatos e conhecer um pouco o que cada um pensava, já que essa seria a primeira vez que desenvolveríamos um trabalho juntos. A escolha de chamar o Gerson, foi por existir uma afinidade musical e também por ele ser compositor e apresentar vivências parecidas com a minha. A princípio, os nossos encontros durante o mês de março foram de conversas e propostas e as seguintes questões surgiram: sobre o que iríamos falar? Qual temática iríamos abordar dentro das canções?

Sugeri que falássemos sobre o “tempo”, ou melhor, sobre “a falta de tempo”, e de como muitas vezes estamos muito ocupados ou deixando o tempo passar quando fazemos coisas que não gostamos. Como se torna tão difícil não ter tempo para cuidar de si mesmo. Respirar também importa. A rotina de trabalho sufocante é algo que atinge a muitas pessoas. Todos esses questionamentos serviram para alinhar as nossas ideias e, enfim, decidir que falar sobre a falta de tempo em nossas vidas seria mesmo o nosso tema.

O próximo passo foi pesquisar em nosso repertório autoral o que teríamos de canções dentro dessa temática para começarmos o processo prático. Encontramos quatro canções, sendo três minhas e uma do Gerson. A partir daí, sentimos a necessidade de improvisarmos com o material que a gente tinha e o processo prático iniciou em abril.

### **Improvisa aí!**

No primeiro encontro de experimento prático, demoramos um pouco para achar um fio condutor para as nossas improvisações. Iniciamos cantando as nossas canções. Houve alguns improvisos vocais. Uma proposta surgiu,



seguindo orientações a partir do exercício de escrita com as seguintes orientações<sup>13</sup>:

- Ler as canções e analisar as palavras. Qual a sensação ao ler esse texto?
- Analisando imageticamente, em qual espaço é possível situar a história escrita?
- Quais diálogos são possíveis de criar a partir desse texto?

O Gerson fez essas análises a partir do texto de uma das minhas canções e eu fiz o mesmo com a sua letra. Houve coincidências nos diálogos criados e, então, uma primeira cena surgia, assim como nasceu o primeiro passo para o processo dramático.

A letra que segue abaixo é da canção *Passarim* composta pelo Gerson. É também a música que abre o espetáculo.

***A vida passa como um passarim, passarim, passarim  
Parei um pouco pra poder pensar porque é que o relógio nunca para  
E ainda corre quando eu quero que ele pare  
Até mesmo o relógio parado consegue estar certo duas vezes num só dia  
O que é, o que é que dá um tantão de voltas mas nunca sai do lugar?  
O que é, o que é que eu tô esperando pra viver?  
Essa vida é muito curta vale a pena acreditar que ela quer me ver voar***

A outra letra que analisamos é uma composição minha, e se chama *Incômodo*. Segue a letra abaixo.

***Por onde andam as horas?  
Por onde andam as horas?  
O tempo aqui me cerca  
O tempo aqui me cerca  
Eu preciso falar de mim  
Eu preciso falar de mim  
Eu preciso falar de mim  
Eu preciso falar de mim***

A coincidência do diálogo partiu do pressuposto do “encontro”. Encontro que pode ser caracterizado entre duas pessoas ou um encontro pessoal,

---

<sup>13</sup> Essas orientações foram criadas por mim a partir de uma ideia que surgiu durante as improvisações vocais.

consigo mesmo. Escolhemos seguir pelo direcionamento de ser um “encontro” entre duas pessoas.

As duas letras coincidem ao mencionarem o quão apressado é o tempo que circula as nossas vidas diariamente. Essa tensão nos remeteu ao “ponto de ônibus”, aos encontros e desencontros entre saídas e entradas de novos passageiros. E então, improvisamos a partir da metodologia de Viola Spolin<sup>14</sup> utilizando as seguintes perguntas: “O quê?” “onde?” “quem?” e assim surgiu a primeira cena.

### **O tempo está passando...**

A primeira cena surgiu, mas o processo seguiu lento. Estávamos, até então, tendo apenas um encontro na semana, o que dificultava o andamento da construção do espetáculo. Continuamos o mesmo jogo estabelecido na primeira cena, sempre repetindo e complementando com novas ideias de diálogo.

Outra proposta de dramaturgia surgiu a partir da intenção de tentarmos criar uma canção juntos. Partimos da escrita de frases soltas. Em um papel, o Gerson iniciava escrevendo uma frase. Essa parte *escrita era dobrada para que um não visse a frase do outro*<sup>15</sup> e logo após, eu escrevia a minha, e assim por diante. Foi um experimento bastante instigante, porém não surgiu uma nova canção, e sim textos que entraram no diálogo da primeira cena.

No final de abril, focamos mais em reelaborar os arranjos de duas das canções que cantávamos do que na criação cênica. Conversamos e percebemos que estavam faltando alguns estímulos, e tempo também. Em maio, começamos a ensaiar duas vezes na semana com uma carga horária maior nos ensaios.

### **Andamento moderato**

---

<sup>14</sup> Autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a fundadora ou a avó norte-americana do teatro improvisacional.

<sup>15</sup> Aprendi esse procedimento em uma mesa aberta formada por mulheres compositoras e transmitida pela cantora e compositora Nath Rodrigues.

Após o aumento da carga horária de trabalho, houve uma fruição maior no processo de criação. As cenas seguintes se estabeleceram a partir da ideia de inventar um roteiro e trazer propostas de cenas de acordo com o que as letras das músicas instigavam.

Seguindo a linha de um roteiro que eu propus com base no que eu imaginei e sugeri de cenas, conseguimos chegar a um início, meio e fim, desse roteiro inicial. A canção, “*Incômodo*”, exposta anteriormente, me fez pensar nas vezes em que nos acomodamos com coisas que nem sempre nos fazem bem e do quanto esquecemos de falar o que realmente estamos sentindo. Esses “incômodos” me remeteram às angústias de uma vida presa e afastada de pessoas que amamos.

Improvizamos as cenas e, na segunda semana de maio, percebemos que o espetáculo estava pouco dinâmico e muito textual. Sem conexão entre as canções e as cenas.

Um ponto muito positivo foi pensarmos em chamar algumas pessoas para realizar a direção do espetáculo de forma colaborativa. Houve também mais interação da equipe de produção do espetáculo. Convidei a Juliana Tostes para fazer a assessoria vocal. Ela passou a acompanhar os ensaios e suas sugestões foram bem importantes na parte musical, nos alinhamentos das vozes. E isso agregou bastante ao processo.

Na terceira semana de maio chamei o Lucas Emanuel e a Clara Ernest para assistir ao ensaio. Muitas provocações surgiram e nos fizeram pensar que o espetáculo estava com poucas ações/movimentações, e confirmou as nossas impressões de estar muito textual, tornando-se pouco atrativo. O Lucas destacou ainda pouco jogo cênico, e ainda sentiu que as tensões existiam no canto, mas não nas cenas. Uma observação importante em um dos seus comentários é a “falta de suor”. Foi um “acorda” muito importante para o nosso processo. Precisávamos ser provocados/instigados/estimulados por um olhar de alguém fora do processo. Ter tido as impressões iniciais de um público foi extremamente necessário para que pudéssemos reagir. Sozinhos não estávamos dando conta, talvez pelo receio de ser o primeiro trabalho juntos. Daí então, procuramos modificar o espetáculo e movimentá-lo.

Essas impressões me fizeram refletir sobre o que falo anteriormente neste trabalho. Encontrar a musicalidade do texto e da cena, e fazer com que o elo

entre a cena e a música se tornasse algo harmônico, foi o nosso maior desafio a partir daquele momento.

## **É Teatro**

Desde então, os nossos próximos encontros, foram mais estimulantes. A primeira cena marcada por um encontro de duas pessoas que não se conhecem em um ponto de ônibus, nos fez pensar em possibilidades de deslocamentos, sonoridades, expressões, estranhezas e o que esse encontro provocava. Iniciamos nossos ensaios correndo em modo circular pela sala. Após nos sentirmos um pouco cansados, paramos e nos encontramos para começar o diálogo da primeira cena e prosseguir com o espetáculo. A sensação é que o ritmo das cenas se tornaram mais fluídos e nós passamos a reagir ao outro com escutas mais precisas, observando mais esse espaço e o que deslocamos dentro dele. Precisávamos de entrosamento, para que conseguíssemos encontrar um equilíbrio nas construções cênicas. Sobre isso Castilho afirma:

Quanto mais “afinados” os instrumentos da obra – atores, ambientação cênica, texto, soluções da direção, etc. – e quanto mais “entrosados” entre si esses instrumentos se apresentam, mais prepondera essa sensação de “ajuste”, de prazer de fruição para o espectador (CASTILHO, 2007, p.1)

No final de maio percebemos que houve um avanço nas modulações do espetáculo, pois nos preocupamos com as variações rítmicas, e com a conexão da canção com a cena. É Teatro! E precisamos mesmo suar, afinal estamos falando da rotina, dos anseios e prisões que a falta do tempo pode nos causar.

## **Termina em música!**

Junho se inicia, já contando as horas para o espetáculo que tem data para estrear. O processo deu um grande salto e chegamos a um desfecho para esse espetáculo que ainda está sendo finalizado.

Vai terminar em música, em encontro compartilhado entre os atores e o público. Gostaria de compartilhar antes do fim deste artigo duas letras de canções que vão fazer parte do espetáculo. Abaixo segue a terceira música presente na trilha sonora de *Rotina* e eu a compus em um dia que não foi um dos melhores, mas me ajudou a expressar o que eu sentia durante esse processo. Dei o nome de *Tempo que perdi*.

**O que a falta de tempo te traz?  
Angústia, lamento, trabalha demais?  
Pelo caminho existe um só destino  
Consumir a vida ou ser consumido**

**O que a falta de tempo te traz?  
Vazios que abrigam um ser incapaz  
Não esqueça que há um só destino  
Fazer história ou ser esquecido**

**Lá vou eu, correr atrás do tempo que perdi  
Não da mais pra insistir em coisas que não interessam**

**Quero voar  
Eu quero voar  
Quero voar  
nas horas que me restam**

A canção foi importante para que pudéssemos encontrar o desfecho para a história. Encontrar “a liberdade” de um tempo perdido pela falta de coragem de se arriscar. Quantas vezes deixamos de fazer coisas que são realmente importantes para nós?

A quarta canção é também mais uma das minhas composições, e a compus antes de iniciar o processo criativo. Chama-se *Rodopiar*

**Quantas coisas cabem mais em seu mundo?  
Eu tenho tantos sonhos e ideias pra contar  
Às vezes, é bom sair do lugar, se mostrar  
Abrir os olhos pro dia bonito que vem lá**

**Êh ôoo vamos rodopiar (bis)**

**Cada segundo que a gente perde na vida  
É distração que nos leva a se prender  
Mas quando abraçamos um pouco a liberdade  
Sentimos na pele a aventura de viver**

### **Êh ôoo vamos rodopiar (4x)**

Não há mais tempo para perder! E a partir da ideia de “se mostrar”, a última cena foi construída. Nos momentos finais, percebemos o quanto é mesmo difícil falar sobre a vida e tudo que nos prende. “O tempo não para”, já dizia Cazuza.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS: Ufa!**

*Rotina*, meu primeiro espetáculo construído com uma dramaturgia própria, foi um desafio. O teatro uniu-se à música e ao meu desejo de cantar que existia desde os 6 anos. A minha escolha em fazer o curso de Teatro foi muito assertiva em minha vida. Hoje, eu canto para ser feliz e expressar o que eu sinto, o que eu penso poeticamente da vida. Da minha vida!

Aprendi bastante que preciso continuar aprendendo. Existem muitas possibilidades de criação dentro da cena teatral. Essa pesquisa descrita é mais uma dessas possibilidades. Todas as informações colhidas e apresentadas neste artigo foram descobertas para refletir que o processo de criação teatral através da canção é possível e se concretizou no experimento prático. E, apesar de todas as dificuldades dentro do processo criativo e ao longo deste trabalho, sinto-me provocada em prosseguir buscando informações e novas interações que podem ocorrer entre a cena, a canção e o canto.

Espero o “encontro” entre o espetáculo e o público, para que eu possa concluir mais um ciclo da minha trajetória. Um ciclo que me abriu muitas portas. Às vezes, esperar dá um certo medo, mas sinto-me orgulhosa em ter a coragem de seguir em frente nessa caminhada que só está começando.

## REFERÊNCIAS

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? – in: *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro LTDA, 2008.

TATIT, Luiz. Elementos Para Análise da Canção Popular. In: *Revista Cadernos de Estudos: análise musical*. São Paulo, v.1, n.2, 2003. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538>> Acesso em 18/06/2019

TATIT, Luiz. Ilusão Enunciativa na Canção. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n.29, 2014, p.33-38.

CASTILHO, Jacyan. *O Ritmo Musical da Cena Teatral: A Dinâmica do Espetáculo de Teatro*. Salvador, BA, 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Teatro – Escola da Dança, UFBA, 2008.

CASTILHO, Jacyan. Tempo, ritmo, dinâmica – como soa a música da cena. Portal ABRACE, Salvador, BA, 2007. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1217/1315>> Acesso em 18/06/2019.

GUIMARÃES, Eberth. *Canção Popular e Criação Cênica na Intervenção Urbana Naquele Bairro Encantado*. Belo Horizonte, MG, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2013.

LOPES, Sara. Do Canto Popular e Da Fala Poética. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, 2017. Disponível em <<http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/view/57314>> Acesso em 18/06/2019.

FERRER, Maria Clara. Conversa aberta: Texto e Musicalidade. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, Vol. 16, n. 2, 2016. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/121874/0>> Acesso em 18/06/2019.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Interação Cênico-Musical: Estudo no 2*. Belo Horizonte, MG, 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2013.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Belo Horizonte, MG, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2008.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2005. (Tese de Doutorado).

MALETTA, Ernani de Castro. Estratégias para a criação musical nos espetáculos do Grupo Galpão e suas relações com a formação do ator para uma atuação polifônica. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo v.1, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57421>> Acesso em 18/06/2019.

BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. Trajetória do Canto Cênico de Elis Regina. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.39-52.

FIGUEIRÓ, Mariana. Show Opinião: Engajamento E Intervenção No Palco Pós-1964. In: REVELL- Revista de Estudos Literários da UEMS, ano 4, v.1, n. 6, 2013. Disponível em <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/368>> Acesso em 18/06/2019.