

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**GRADUAÇÃO EM TEATRO**

**CLARA FERNANDINO DIAS**

**SER MUSICAL NO TEATRO:  
Musicalidade & Atuação Criadora**

Belo Horizonte

2023

CLARA FERNANDINO DIAS

**SER MUSICAL NO TEATRO:  
Musicalidade & Atuação Criadora**

Artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta.

Belo Horizonte

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro  
[colteatro@eba.ufmg.br](mailto:colteatro@eba.ufmg.br)  
(31xx) 3409 5385

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE  
CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Bacharelado

Às 20h do dia 06/12/2023, reuniu-se no Espaço Preto da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora, constituída pelos professores Eugênio Tadeu Pereira, Júlia Dias Lino Moreira e Ernani de Castro Maletta, orientador da parte teórica do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da discente Clara Fernandino Dias, intitulado “SER MUSICAL NO TEATRO: Musicalidade & Atuação Criadora”, desenvolvido como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral. Após a apresentação da parte prática, intitulada “Poder Não”, a sessão foi aberta com a explanação sobre os procedimentos da defesa e com a introdução da banca e da candidata. A candidata teve quinze minutos para a apresentação de seu trabalho e os examinadores tiveram, cada um, quinze minutos para proceder a arguição/explanação, tendo também a discente quinze minutos para as respostas. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do resultado.

A candidata foi considerada APROVADA. A bacharel deverá enviar a versão final em uma via (arquivo pdf) para o e-mail do coordenador do TCC. O resultado final foi comunicado publicamente, encerrando-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Nota: 100

*A banca destaca a coerência entre o artigo e o trabalho prático, realizados com originalidade e grescor, apontando para uma proposta metodológica de composição cônica. Ressalta também a fluidez da escrita indica o artigo para publicação e a continuidade do trabalho cônico, fora dos muros da universidade.*

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta – Orientador do trabalho teórico

*J. M. M.*  
Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira - Membro

*Júlia Tizumba*  
Profa. Ms. Júlia Dias Lino Moreira (Júlia Tizumba) - Membro

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2023.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

BIBLIOTECA



### **TERMO DE AUTORIZAÇÃO**

Eu, CLARA FERNANDINO DIAS, CPF 126.700.296-47, autora do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “SER MUSICAL NO TEATRO: Musicalidade & Atuação Criadora” (artigo) e “PODER NÃO” (exercício cênico), defendida e entregue no ano de 2023, na qualidade de titular dos direitos de autora do trabalho supracitado, de acordo com a Lei nº 9610/98, autorizo a UFMG a disponibilizá-lo gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, para fins de leitura de seu texto integral nos repositórios da UFMG e da EBA, a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade, a partir desta data.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Clara Dias".

Nome do aluno

Belo Horizonte, 15 de Dezembro de 2023.

Dedico este trabalho aos artistas que se  
aventuram pelo desejo de pensar  
e criar pontes em Arte.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor Ernani Maletta, por me orientar em tantos sentidos. Pela parceria infinita, pela curiosa amizade, pela genialidade em inspirar.

Ao professor Eugênio Tadeu, pela maestria no ensinar e no ser-artista-brincante. Pela generosidade em acolher, sempre.

À Júlia Tizumba, pela gentileza em contribuir com este trabalho e por toda a sua grandeza de artista.

À Raniele Barbosa e à Jaciara Marschner, pela dedicação amorosa, pela cumplicidade no partilhar dos desejos, pela energia no trabalho em equipe.

Ao Felipe Valavez e à Morgana, pela mais que amizade. Pelo fortalecimento, pelo encorajamento, pela vontade conjunta de fazer dar certo.

À Jussara Fernandino, pelo olhar musical sensível, atencioso e inevitavelmente materno.

Aos meus pais, pelo carinho, pela paciência e pelo cuidado, sempre.

À *musicalidade*, que me permite ser-artista.

*Um único som musical afinado  
diminui o grau de incerteza do universo,  
por que insemina nele um princípio  
de ordem.*

José Miguel Wisnik

## RESUMO

Neste artigo, a autora reflete sobre musicalidade no campo da encenação no Teatro. Dentro dos limites e na moldura de um Trabalho de Conclusão de Curso, discute um olhar metodológico para a prática encenadora a partir de uma concepção ampliada sobre o que é ser musical em cena. Partindo do conceito etimológico grego de *mousiké* como premissa filosófica, problematiza a importância de se desenvolver percepções *musicais* para conduzir processos criativos teatrais, como precisão *rítmica*, controle do *timing* e consciência *espacial-temporal* para além do que diz respeito aos estudos vocais. Para tanto, levanta referências da literatura que abordam a interação cênico-musical como um mecanismo relevante para o sucesso de uma encenação. Finalmente, propõe um diálogo entre esses referenciais e relatos de criação e montagem do espetáculo Poder Não, exercício cênico cujo processo criativo foi realizado concomitantemente à escrita deste trabalho.

**Palavras-chave:** Musicalidade; encenação teatral; *mousiké*; interação cênico-musical.

## **ABSTRACT**

In this article, the author reflects on musicality in the field of theater staging. Within the boundaries and structure of End of Course Work, it discusses a methodological look at staging practice from an expanded conception of what it means to be musical on a theatrical scene. Starting from the Greek etymological concept of *mousiké* as a philosophical premise, it problematizes the importance of developing musical perceptions to drive creative theatrical processes, such as rhythmic precision, timing control and spatial-temporal awareness beyond what concerns vocal studies. To this end, it raises references from the literature that address scenic-musical interaction as a relevant mechanism for the success of a theatrical performance. Finally, it proposes a dialogue between these references and accounts of the creation and staging of the play *Poder Não*, a scenic exercise whose creative process was carried out simultaneously with the writing of this work.

**Keywords:** *Musicality*; theatrical staging; *mousike*; scenic-musical interaction.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	p. 1
<b>O conceito de <i>mousiké</i>.....</b>	p. 4
<b>A <i>musicalidade</i> no teatro.....</b>	p. 6
<b><i>Musicalidade</i> e atuação criadora no espetáculo Poder Não.....</b>	p. 9
<b>Considerações finais .....</b>	p. 13
<b>Referências .....</b>	p.15

## Introdução

Como escrita final de um processo extenso de aprendizagem, penso que o Trabalho de Conclusão de Curso seja uma oportunidade valiosa para revisitar o percurso na Academia, conectar experiências vividas, aprofundar-se na pesquisa acadêmica e projetar ideias para a atuação profissional. Já formada na habilitação Licenciatura em Teatro, em 2022, dou continuidade a essas reflexões agora pleiteando o título de Bacharel em Interpretação Teatral pela UFMG. Dessa forma, os leitores com quem gostaria de compartilhar este trabalho são colegas de graduação que venham a se interessar por minhas investigações enquanto estudante, atriz e artista-professora-pesquisadora em formação.

Neste artigo, abordo interações entre musicalidade e atuação criadora no Teatro. Pela expressão *atuação criadora*, entendo uma aproximação entre o ofício de atuar e o de pensar e criar a cena, associado à noção de encenação. Discuto um olhar metodológico para essa prática a partir de uma concepção ampliada de musicalidade e o que representaria “ser mais musical” em cena.

Para tanto, contei com a atenciosa orientação do professor Ernani Maletta, docente na área de Estudos Vocais e Musicais da graduação em Teatro e de quem tive a honra de me aproximar mais uma vez, haja vista sua enorme importância em meu percurso como artista na universidade. Suas proposições artístico-pedagógicas entrelaçam teatralidade, musicalidade, filosofia, matemática e tantas áreas do conhecimento de forma criativa e entusiástica, o que sempre me inspira a refletir sobre os aprendizados de forma conectiva, relacional, dialogal. Foi com o professor Ernani que aprendi que não há problema em ser um pouco “fragmentado” ao se interessar por mais de uma área do saber. Na verdade, em diversas circunstâncias essa característica se mostra uma boa habilidade, principalmente para quem estuda Teatro.

Em suas pesquisas, Maletta concebe a arte teatral a partir de um princípio *polifônico*, isto é, um fenômeno que compreende “múltiplas vozes” consequente da pluralidade, da simultaneidade e da equipolência de discursos com o uso da palavra, do som, da imagem e do movimento (MALETTA, 2005). Coincidemente, quando desejei ingressar para a graduação, em 2016, mesmo antes de conhecer essa abordagem de polifonia, costumava dizer que fazer Teatro seria uma maneira de unir várias tendências artísticas às quais fui estimulada desde a infância: o desenho, a dança, o canto, a música. Durante o curso, principalmente

depois do encontro com Maletta, percebi, então, que havia realmente encontrado um lugar para essa integração.

Por ter crescido em um ambiente familiar musical e hoje também exercer a profissão de musicista, as proposições cênico-musicais durante o percurso na graduação sempre me interessaram. A partir daí, a relação Música-Teatro esteve sempre em minhas investigações. Além de Maletta, os professores Eugênio Tadeu Pereira e Maurilio Rocha, também da área de Estudos Vocais e Musicais do curso, contribuíram enormemente para essa minha formação musical-teatral. O interesse nessa área inclusive permitiu que eu fosse integrante do PMG - Laboratório de Voz e Musicalidade (Programa de Monitoria de Graduação), atuando como monitora desses professores durante muitos períodos do curso, o que me proporcionou mais aprofundamento na lógica de uma formação musical para atores.

Uma das propostas que mais me chamava a atenção nas aulas do professor Eugênio Tadeu, por exemplo, era a utilização de parâmetros musicais – intensidade, altura, duração e timbre – como referência para o trabalho vocal e sonoro no Teatro. A consciência sobre a variação timbrística na voz, por exemplo, assim como o domínio sobre a diversidade de intensidades e intenções sonoras traz riqueza à interpretação de personagens e este estudo da vocalidade cênica partir de princípios ditos musicais sempre me pareceu uma boa estratégia.

Em disciplinas optativas do professor Maletta, acompanhei seus métodos pedagógicos para familiarizar atores a demandas musicais no teatro, como cantar e tocar instrumentos em cena sem tanta dificuldade e resistência frente às teorias mais específicas do universo musical. Transmitia a ideia de compassos e células rítmicas a partir do uso de figuras geométricas como partituras alternativas, por exemplo.

Com o professor Maurílio Rocha, vivenciei também diversas propostas relacionadas à consciência sonora sobre o texto a ser “dado” pelo ator, com enfoque na noção de altura e timbre vocal, evitando clichês melódicos e buscando a melhor entonação para a compreensão dramatúrgica. Aprofundamos também na criação de cenas cantadas, explorando a musicalidade da voz aplicada à teatralidade.

Em 2018, tive oportunidade de me unir a um projeto de Iniciação Científica pelo CNPQ<sup>1</sup> junto ao LECA - Palhaçaria (Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas), coordenado pela professora Rita Gusmão. A proposta do laboratório era mapear e entrevistar palhaços da cidade de Belo Horizonte, além de estudar técnicas de palhaçaria, o jogo do riso, estado do *clown*, técnicas de triangulação, etc. Durante esse processo, tive um

---

<sup>1</sup> Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

*insight* importante ao associar a sagacidade do palhaço na provocação do riso a um domínio temporal da cena: o êxito da piada ou do jogo pretendido depende do *timing* do palhaço, isto é, da sua escuta atenta de ação e reação em cena capaz de gerar a quebra de expectativa necessária para a comicidade.

A partir dessa experiência, comecei a vincular o *timing* da cena cômica a uma habilidade rítmica do ator e, consequentemente, a uma maior consciência musical, mesmo que a expressão musicalidade não apareça de modo explícito na arte da palhaçaria. Afinal, estavam em jogo, ali, não só técnicas de domínio vocal do artista em cena – como a precisão no uso da entonação, duração e intensidade na voz para o jogo cômico – mas também de consciência temporal corporal do artista: controle das pausas, durações e intensidade necessárias a determinados gestos, ações e movimentações espaciais.

Desde então, comecei a ampliar minha visão sobre o conceito de musicalidade e a associá-lo ao que envolve apreensão e organização rítmica e temporal da cena para além de um trabalho sonoro. Essa reflexão, entretanto, só foi possível depois que Maletta me apresentou, ao longo do curso, o conceito grego de *mousiké*, expressão chave para a discussão de musicalidade ampliada neste artigo e que aprofundarei mais à frente.

De modo geral, *mousiké* refere-se a uma lógica filosófica de compreensão do mundo baseada na organização de elementos diferentes, sonoros ou não, buscando a harmonia<sup>2</sup> de um todo. Ser *musical*<sup>3</sup>, de acordo com essa visão, é ser capaz de estabelecer princípios de ordem e composição visando à coerência de um contexto. Sob esse ponto de vista, buscar o *timing* perfeito de uma cena requereria desenvolver habilidades *musicais*, ainda mais por envolver fenômenos temporais e rítmicos intrínsecos à teatralidade, o que também abordarei à frente ao dialogar com alguns autores e autoras referências nessa temática.

Meu objetivo é difundir um pouco mais a ideia de que um estudo *musical* mais amplo na formação, na preparação ou na criação atoral pode contribuir para a excelência de performances teatrais. Gostaria de desenvolver a ideia de que buscar “ser mais *musical*” – não como um profissional da Arte Música, mas das Artes da Cena – pode ser bem-vindo ao fazer teatral como um todo, superando a vinculação da expressão *musicalidade* somente a atividades faladas, cantadas ou tocadas, isto é, à sonoridade da cena.

Ao longo do artigo, relaciono essa investigação à concomitante montagem do espetáculo *Poder Não*, criação inédita encenada por mim e pelas atrizes e colegas de

<sup>2</sup> O uso da palavra “harmonia” aqui se refere a uma noção de ordem, encaixe, equilíbrio, organização.

<sup>3</sup> Como forma de organização, utilizo o recurso itálico neste texto toda vez que me refiro à musicalidade ou ao adjetivo musical a partir dessa visão ampliada, referente à etimologia de *mousiké*.

graduação Jaciara Marschner e Raniele Barbosa<sup>4</sup>. É importante frisar que a encenação deste exercício cênico faz parte do TCC e que um dos objetivos da disciplina de conclusão de curso é associar a experiência prática à pesquisa acadêmica desenvolvida. Dessa forma, compartilharei o processo criativo do espetáculo, associando-o às minhas inquietações cênico-musicais e utilizando a ótica da *musicalidade* como orientadora do processo criativo.

## O conceito grego de *mousiké*

Busquei me aprofundar sobre o conceito grego de *mousiké* a partir da pesquisa acadêmica da professora paulista Lia Tomás, cuja investigação resultou na publicação do livro *Ouvir o Lógos: música e filosofia* e que ampliou minhas perspectivas sobre musicalidade. Além de se configurar como origem etimológica da palavra música, *mousiké* revela também uma grande dimensão filosófica e metafísica do pensamento artístico da Grécia Antiga.

De acordo com Tomás (2002), *mousiké* seria um princípio universal de compreensão do mundo a partir da ordenação lógica de elementos diferentes: “Em um sentido estrito, refere-se à organização gramatical de uma linguagem. Em um sentido amplo, a *mousiké* equivale a conceitos do mesmo patamar de *lógos*, cosmos e harmonia” (TOMÁS, 2002, p. 111). Aprender a pensar e a agir sob a lógica de *mousiké* simbolizava ser capaz de organizar pluralidades de forma harmônica a partir de um princípio de ordem.

A autora acrescenta que,

entre os gregos, o conceito de *mousiké* era compreendido como um tipo de entidade abstrato-matricial-lógica, pois (...) era originária de todos os conceitos por conter em si uma articulação coerente apta a sistematizar diferentes domínios, sejam eles música como fenômeno sonoro, números, letras do alfabeto, lógica do discurso, entre outros (TOMÁS, 2002, p.52).

O conceito estabelece uma conexão filosófica entre o pensamento artístico e a formação do conhecimento. Etimologicamente, *mousiké* refere-se à Arte das Musas (*Mousas*) e, consequentemente, à simbologia da inspiração poética para a arte e para a ciência. Na compreensão grega, segundo Tomás, há um princípio lógico em comum entre letra, número, som, palavra e movimento, um ponto “musical-rítmico-métrico” capaz de auxiliar a

---

<sup>4</sup> Com a colega Raniele Barbosa, entre os anos 2017 e 2019, participei também de um conjunto cênico-musical chamado Grupo Turquesa, criado por nós e mais duas graduandas do Curso de Teatro (Juliana Tostes e Lilian Santiago) para experimentar práticas musicais em cena, composições próprias e harmonização vocal intuitiva. Estreamos dois espetáculos, Pairo e Feminina, o que ajudou a fortalecer ainda mais a minha vivência musical no percurso do Teatro.

organização do pensamento sobre o mundo (TOMÁS, 2022). A autora ressalta que, na perspectiva filosófica do Pitagorismo, que se ocupava especialmente de estudos musicais,

as relações dos sons entre eles são um caso privilegiado da estrutura harmônica do mundo em geral, na medida em que foi primeiramente nessas relações que se reconheceu a estrutura matemática do universo - a identificação e verificação do macrocosmo no microcosmo (TOMÁS, 2002, p. 78).

Dessa forma, dentro da perspectiva maior de *mousiké*, “a música se igualava ao *lógos* como forma de organização não apenas do sons, mas do pensamento” (TOMÁS, 2002, p. 17). Tomás ainda afirma que

o pensamento grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme, visto que entre os gregos a música mantinha vínculos muito íntimos com a medicina, a astronomia, a religião, a filosofia, a poesia, a métrica, a dança e a pedagogia (TOMÁS, 2002, p. 28).

Desenvolver o princípio de *mousiké*, em todo esse contexto, seria, então, aprimorar a capacidade de estabelecer conexões e organizar princípios em comum com o objetivo de compreender logicamente um fenômeno, ideia ou pensamento. Ressalto a importância de se haver uma nomenclatura para esse princípio, o que, infelizmente, se confundiu ao longo da evolução do pensamento artístico ocidental.

Na contemporaneidade, o adjetivo “musical” geralmente se refere somente à Arte Música e seus estudos sonoros enquanto campo do conhecimento, embora, etimologicamente, seja proveniente da própria *mousiké*, assim como várias outras áreas artísticas de conhecimento (MALETTA, 2016). De acordo com Maletta,

se a arte hoje chamada Música, ao se desmembrar de *mousiké*, tivesse tido outra denominação - por exemplo, Artes Sonoras - , o adjetivo “musical” não apareceria como derivado dela e sim da “*mousiké*”, sendo portanto, usado mais livre e legitimamente por outros campos do conhecimento (MALETTA, 2016, p.77).

Tendo em vista esta especulação de Maletta, poderíamos porventura classificar um fenômeno como *musical* de acordo com o princípio de *mousiké* e não necessariamente segundo o que entendemos como Arte Música hoje. Dessa forma, um evento não-sonoro poderia também ser considerado *musical*, dependendo de seu grau de organização lógica, sua coesão e sua harmonia. Um exemplo seria o Teatro e suas manifestações cênicas.

## A musicalidade no Teatro

Partindo, então, da premissa de *mousiké*, é possível citar alguns autores que investigam a relação intrínseca da *musicalidade* no Teatro. O próprio Ernani Maletta discute, em sua compreensão polifônica sobre o fenômeno cênico, a necessidade de uma visão organizadora para a criação teatral e suas múltiplas vozes discursivas. Segundo ele, é importante que “o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cênicas, aprimorando sua percepção, sua escuta, bem como sua coordenação física e motora para executá-las integralmente” (MALETTA, 2016, p. 25).

Especificamente sobre a musicalidade, afirma também que

a habilidade musical do artista não está apenas na sua capacidade de ser um exímio cantor ou instrumentista, mas também na descoberta de possibilidades rítmicas, de variações de intensidade e na apropriação dos parâmetros relacionados ao tempo, indispensáveis para se dizer um texto, para desenhar no espaço um movimento corporal ou para compor a iluminação de uma cena (MALETTA, 2016, p. 26).

A atriz e pesquisadora baiana Jacyan Castilho Oliveira, atual professora da área de Artes Cênicas da UFRJ, desenvolve também ampla pesquisa sobre a importância de uma percepção *musical* não só no Teatro, mas no fazer artístico como um todo. Ela parte de um

pressuposto de que a musicalidade seja uma habilidade, natural ou adquirida, em 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 com-põe, ele “põe junto”, e a forma como esta articulação se dá revela seus sistemas de pensamento e suas escolhas estéticas” (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Observa-se que ela associa a *musicalidade* à ideia de composição, que se conecta diretamente ao princípio organizacional de *mousiké*.

Oliveira desenvolve sua pesquisa sobre a noção de ritmo na construção cênica, responsável pelo que, no Teatro, entende-se por *timing*. Segundo a autora, partindo da ideia da musicalidade, o *timing*

como uma construção dinâmica dos signos plásticos e sonoros do espetáculo, remete-nos [...] àquilo que ninguém consegue explicar, embora todos busquem seu segredo: o que faz de um espetáculo uma verdadeira sinfonia. O que nos leva a reconhecer [...] o domínio do *timing* certo, um determinado senso rítmico apurado (OLIVEIRA, 2008, p. 16).

Ela afirma que um domínio rítmico de cena ou de espetáculo parte do senso temporal e espacial para a concretização de textos, gestos e ações ao longo da dramaturgia, sem o que costumamos chamar, no Teatro, de “barriga”, por exemplo, que seria uma pausa

excessivamente grande ou mal executada. Associa a condução rítmica do espetáculo à sensação da plateia ou de quem assiste frente à execução teatral:

Neste caso, um espetáculo harmonioso é o que não deixa o espectador perceber o tempo passar. Isto é, a percepção temporal da plateia é induzida, pelo prazer da fruição, a entender como curta experiência gratificante. Ao contrário, espetáculos tediosos seriam os que causam a impressão de nunca acabar, ou de durar “além do necessário” (OLIVEIRA, 2008, p. 14).

Citando também um pensamento de Murray Schafer, músico e educador musical canadense, Oliveira também associa o aspecto rítmico diretamente à produção de sentido cênico e dramatúrgico. “Ritmo é direção. O ritmo diz: eu estou aqui e quero ir pra lá” (SCHAFFER, 1992, apud OLIVEIRA, 2008, p. 39). A partir dessa associação, é possível novamente fazer referência ao princípio lógico de *mousiké* ligado ao Teatro, uma vez que ações e reações ritmicamente bem sucedidas na totalidade espetacular, sejam elas vocais ou gestuais, contribuem para a apreensão dos signos cênicos desejados pelos encenadores, evitando interpretações ambíguas.

Fábio Cintra, músico, professor e pesquisador em Artes Cênicas na USP, também investiga a potencialidade da musicalidade como “arcabouço da cena” (CINTRA, 2006), apoiando-se inclusive no conceito de *mousiké* enquanto princípio ordenador da obra artística. Segundo ele,

o pensamento musical, desenvolvido em relação à cena, funciona como um arcabouço espaço-temporal, cuja compreensão pode nos ajudar tanto para a análise quanto para a criação. [...] O ponto central, aqui, é o resgate da percepção do tempo como meio comum à música e ao teatro (CINTRA, 2006, p. 18).

Ao fazer referência à “paisagem sonora”, também de Murray Schafer, Cintra propõe a noção de “paisagem cênica” no que diz respeito à pluralidade discursiva do Teatro, organizada por princípios espaço-temporais:

Podemos pensar que se o canto, as palavras e a dança são expressões de *mousiké*, é possível pensar também a manifestação cênica como uma paisagem que abrange, além do som e do silêncio, o movimento no espaço. E se falamos em movimento no espaço, falamos de tempo, da organização temporal desses elementos (...) sendo a música elemento organizador e matriz do acontecimento cênico (CINTRA, 2006, p. 100).

Cintra, citando o teatrólogo francês Patrice Pavis, associa a “paisagem cênica” ao conceito de “cronotopo” para se aprofundar na noção temporal especificamente no campo cênico: “A aliança de um tempo e de um espaço constitui o que Bakhtin, no caso do romance, denominou *cronotopo*, uma unidade na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto” (PAVIS, 2003, apud CINTRA, 2006, p. 101).

Por fim, o autor manifesta o desejo que haja uma formação musicalizadora para atores, visando maior familiarização com a musicalidade. De acordo com suas proposições pedagógicas, um aluno de teatro deve

ser capaz de escuta crítica e análise de *mousiké* na cena, colaborando na concepção geral da qual faz parte. Repertório sonoro, repertório musical histórico e conhecimento de outras culturas musicais são importantes para cumprir esse papel. A ato de entender a concepção sonora e musical da encenação pode ser auxiliado pelo estudo da análise musical, pela leitura de partituras, pela audição crítica de obras musicais e (...) prática musical individual de base, que inclua o canto e o estudo de um instrumento (CINTRA, 2006, p. 2016).

Por último, destaco também a pesquisa da atriz, musicista e educadora musical Jussara Fernandino, docente na Escola de Música da UFMG. Suas investigações traçam um panorama histórico e prático-pedagógico sobre interação cênico-musical em suas diversas demandas espetaculares, seja no campo musical seja no campo teatral.

A autora chegou à conclusão de que seria interessante uma formação cênico-musical para atores que desejam maior compreensão espetacular de uma apresentação, uma vez que “para além da questão específica da trilha sonora, um espetáculo é composto de uma série de relações rítmico-sonoras que são fundamentais para sua estruturação e fluência” (FERNANDINO, 2014, p. 2). Dessa forma, criou uma série de exercícios específicos para o universo cênico que envolviam interações cênico-musicais aplicados às demandas teatrais. Para ela, a escuta cênica, por exemplo, “é um elemento que perpassa tanto os aspectos do plano sonoro quanto os do plano rítmico, atua nos âmbitos do ator e do espetáculo, constituindo um importante elemento de interação” (FERNANDINO, 2008, p. 118).

Associando às pesquisas de Cintra e de Fernandino, gostaria de chamar a atenção para um caráter dúbio do princípio de *mousiké*, que, às vezes, ainda me provoca dúvidas: assim como ele representa um princípio de organização válido para diversas áreas do conhecimento, não deixa de também fazer referência ao fazer musical literal dos gregos. Isto é, na lógica *mousiké*, o estudo sonoro realmente auxilia nessa compreensão maior do conceito, associado então à cosmologia grega.

Dessa forma, poderíamos dizer que um estudo de exercícios musicais provenientes da Arte Música também poderia, indiretamente, facilitar a compreensão organizacional de um todo, por exemplo, do fazer teatral. No entanto, não faz sentido aprender conceitos e habilidades musicais específicas para “ser músico”, isto é, aqueles que são próprios da formação do músico profissional. Práticas pedagógicas musicais e cênicos-musicais serão sempre bem vindas à formação do ator desde que seus objetivos sejam desenvolver sua

capacidade perceptiva *musical* para o Teatro, isto é, ligado ao princípio de harmonia cênica, de desenvoltura rítmica, de escuta ativa, etc.

Num processo de montagem de espetáculo, a familiaridade com a Música pode ser útil na medida em que sempre vincule a criação cênica à princípios rítmicos e harmônicos. No processo criativo relatado a seguir, a lógica *musical* esteve sempre presente como método de encenação ou, como decidi denominar, de atuação criadora.

## **Musicalidade e atuação criadora no espetáculo *Poder Não***

Partindo da demanda do Trabalho de Conclusão de Curso, no que diz respeito ao Curso de Graduação em Teatro da UFMG, fez-se necessário, juntamente à escrita deste artigo, a criação de um exercício cênico com duração mínima de 40 minutos, de modo a aplicar as investigações de pesquisa à prática encenadora. Como propositora desta atividade, convidei mais duas atrizes colegas da graduação – Jaciara Marschner e Raniele Barbosa – para a criação de um espetáculo inédito cujo ponto de partida fosse uma lógica *musical* de concepção cênica, abordada até então neste trabalho.

À luz do princípio de *mousiké*, levantamos possibilidades criativas que valorizassem a ideia de *timing*, a consciência rítmica de movimentos gestuais e entonações vocais, o domínio temporal-espacial no espetáculo e, por fim, a interação cênico-musical como facilitador do jogo espetacular. Além de atrizes, somos também cantoras e musicistas, o que contribuiu enormemente para a concepção *musical* desse processo criativo.

Decidimos pela criação coletiva da dramaturgia em função da liberdade textual para experimentar jogos rítmicos falados e de um desejo em comum – dizer sobre uma temática feminina. Tínhamos vontade de abordar as repressões emocionais que o sistema patriarcal acaba provocando em nós mulheres, condicionando-nos, muitas vezes, à submissão, à negação do desejo, à função de cuidado e solicitude e, consequentemente, a um certo apagamento de si mesma.

*Poder Não* é o nome do espetáculo e faz referência a uma filosofia psicanalítica que concebe o processo de alta de um indivíduo em análise a partir de sua capacidade de “poder não”. Por exemplo, dentre possíveis situações: poder escolher não continuar mais em relacionamentos abusivos; poder escolher não mais os mesmos caminhos tóxicos; poder escolher não repetir atitudes de auto sabotagem. Para ilustrar este processo, elaboramos uma

dramaturgia que ilustra um imaginário onírico entre realidade e ficção em que uma mulher (representadas pelas três atrizes em cena) vai descobrindo, gradativamente, a possibilidade de desejar e realizar vontades até então reprimidas.

Ambientadas na própria mente pensante da protagonista feminina, as cenas retratam reflexões, sonhos, sessões de terapia, memórias e a presença constante de uma figura monstruosa à espreita. O monstro é, na peça, representativo de uma pulsão selvagem da protagonista, até então reprimida por suas próprias atitudes. Durante toda a sua vida, essa mulher agiu de forma moralmente correta, sem nunca se permitir extravasar, falar realmente o que pensa, fazer o que de fato deseja. Na lógica dramatúrgica, essas emoções nunca antes expressas foram sendo acumuladas e corporificadas numa forma monstruosa, que deseja escapar. A partir da chegada, à consciência dessa mulher, da figura de uma psicanalista, sua cabeça é literalmente revirada numa tentativa de se conhecer e se libertar.

A ideia da proposta espetacular nesse processo criativo é abordar essa dramaturgia a partir de simbologias rítmico-temporais em cena. Isto é, além do texto dramático, transmitir as ideias dramatúrgicas por meio de ações corporais, cenográficas, de iluminação e sonoplastia pensadas de modo a criar sentido *musical* para a peça, isto é, organizado, coerente, harmônico<sup>5</sup>.

Sob os fundamentos de Ernani Maletta, por exemplo, buscamos, idealmente, uma montagem polifônica bem sucedida, em que as várias vozes discursivas consigam dialogar entre si e transmitir, juntas, sentido único. Já sob o ponto de vista de Oliveira, temos como objetivo experimentar estratégias cênicas que estabeleçam dinâmica rítmica durante toda a peça, isto é, um bom *timing*, de modo a evitar a sensação de desarmonia na plateia. Segundo Fernandino, estaríamos buscando encenar a partir de uma relação sonoro-rítmica essencial ao espetáculo e, segundo Cintra, valorizando a relação temporal-espacial de modo a criar uma *paisagem cênica* harmônica.<sup>6</sup>

Seguindo esse princípio, surgiu a ideia de representarmos uma vida inicial regrada e ordinária da protagonista a partir de gestos, coreografias e textos ritmados e repetitivos, com a intenção de reforçar a ideia da regra e da compulsoriedade de determinadas ações. O espetáculo se inicia, por exemplo, com uma coreografia dançada a partir da canção *All Of Me*, repleta de gestualidades cotidianas repetitivas e pensadas a partir de células rítmicas

---

<sup>5</sup> Nas conclusões deste trabalho, cito a importância de destacar o objetivo da coerência cênica como foco da construção de um espetáculo. Afinal, a princípio, parece óbvio que uma peça almeje a harmonia de suas cenas. Entretanto, considero importante que a atenção esteja voltada para esse fim.

<sup>6</sup> É muito importante frisar o caráter ideal deste objetivo. Experimentar isso tudo, na prática de uma primeira encenação, com o curto prazo para montagem, próprio dos limites de um TCC, foi, sem dúvida, muito complexo, de modo que não cabem expectativas de resultados específicos e pré-concebidos.

específicas. Em seguida, as atrizes repetem ritmadamente a palavra “sim”, como espasmos involuntários da protagonista, reforçando uma ideia compulsória de simpatia e solicitude. A iluminação, nesse início, também reforça um ritmo *staccato*, terminologia da teoria musical para expressar ações mais destacadas, curtas, ritmadas. Em contrapartida, quando a protagonista experimenta sensações de mais liberdade e menos regras, a temporalidade das cenas, gestos e textos fica mais fluida, de modo *legato*, isto é, contínuo<sup>7</sup>.

Esses dois formatos de cenas acontecem mais de uma vez durante a peça. Em todo o espetáculo, a repetição é um recurso proposital. Com um intuito de valorizar o aspecto rítmico de toda a montagem, cenas se repetem, porém com pequenas mudanças, de modo a estabelecer o contexto no pacto com o público e também de valorizar a gradação de energia entre elas e provocar a ideia de transformação da protagonista ao longo de seus devaneios.

Em algumas cenas, o texto falado se configura a partir de artifícios sonoros. Há uma cena que reproduz um programa de auditório, em que perguntas são feitas à mulher a partir do estímulo de um metrônomo. A ideia é condicionar as perguntas e respostas dentro de uma atmosfera de pressão e contagem de tempo, de modo que o andamento rápido da cena fique vinculado ao recurso sonoro e não perca seu *timing*. Em vários outros momentos, os textos são dados em uníssono pelas três atrizes, permitindo variação timbrística e de altura vocal simultaneamente. O uso de um microfone dinâmico em cena e a utilização de voz gravada previamente e reproduzida mecanicamente também diversificam o uso vocal ao longo do espetáculo, criando dinâmicas diferentes.

Há também recursos sonoplásticos com objetivos dramatúrgicos. O monstro, por exemplo, só aparece de fato ao final do espetáculo, de modo que é representado, durante a peça, pela sonoridade de alguém batendo forte a uma porta. Sua presença, então, é teatralmente substituída pelo som e também pelos gestos das atrizes, somado à iluminação e à cenografia que direcionam os olhares da plateia para um baú ao centro da cena, dando a entender que o monstro está realmente lá dentro. Isso acontece algumas vezes durante o espetáculo.

A peça segue uma linha teatral mais contemporânea<sup>8</sup> ao representar um universo difuso e onírico, supostamente dentro da mente de uma mulher. Por isso, a cenografia e a iluminação foram pensadas desde o princípio para demarcar visualmente esse ambiente. No

<sup>7</sup> Durante a montagem, foi curioso observar que, às vezes, a utilização de um vocabulário proveniente da teoria musical facilitava a compreensão dos objetivos cênicos.

<sup>8</sup> Visão contemporânea de concepção cênica, aqui retratada a partir de um olhar teatral pós-dramático, que desconstrói uma lógica narrativa convencional, brinca com performatividades, não assume compromisso com o realismo, etc.

mapa de luz pensado e executado pela iluminadora Morgana, integrante da equipe, há variações específicas de cor e posicionamento para definir cada *persona*: a mulher, a psicanalista, o monstro, etc, assim como para criar atmosferas específicas para realidade e para sonhos. A utilização de *blackouts* e *fades*, por meio dos refletores, em velocidades diferentes também são recorrentes ao longo das cenas, criando uma partitura rítmica própria da iluminação de acordo com a dramaturgia.

A cenografia, pensada por mim juntamente com o cenógrafo Felipe Valavez, integrante da equipe, também cria uma visualidade que dialoga ritmicamente com o andamento da dramaturgia. Para construir a ideia de um ambiente repleto de memórias, pensamentos e ideias, o espaço é composto por objetos cênicos que ora estão pendurados por todo o espaço, ora em repouso no chão: cadeiras, mesa, microfone, roupas, cartas, papéis, fotos, sapatos, vassouras, etc. Dessa forma, é possível identificar texturas espaciais diferentes sob o ponto de vista visual ao longo de toda a peça.

A utilização dos parâmetros musicais – intensidade, altura, timbre e duração, aprendidos com o professor Eugênio Tadeu ao longo do curso, também são utilizados na composição vocal das personagens. A sonoridade monstruosa aparece ao explorar timbres grotescos, registros basais e variação grande de intensidades. Caracterizamos a voz da psicanalista a partir de uma duração mais arrastada, aguda e incisiva enquanto a voz da protagonista mulher mantém-se mais curta, insegura e hesitante quando condicionada a situações em que ela se sente mais pressionada. Há uma relação *fake* também na composição desta personagem, pois ela age, muitas vezes, fingindo que está tudo bem, sempre sorrindo. Entretanto, demonstra em seguida, o cansaço em manter esse status, desmanchando o semblante simpático imediatamente, mudança que acontece também na voz.

Durante os ensaios finais da montagem, gostaria de destacar a presença fundamental da artista e professora Jussara Fernandino, já citada anteriormente, na função de provação e orientação cênico-musical. Ela nos proporcionou um olhar importante sobre o *timing* das cenas, sobre a tonicidade muscular necessária para determinadas ações rítmicas e para a ênfase nos contrastes *musicais* ao longo do espetáculo: ora mais intimistas, ora mais expansivos, criando dinâmicas variadas.

Já encaminhando para as conclusões, foi interessante observar a utilização de parâmetros *musicais* em todos os processos criativos durante a montagem. Com o objetivo de criar variações de dinâmicas rítmicas visuais, gestuais e sonoras ao longo da peça, foi inevitável explorar, para as cenas, andamentos diferentes (tempos mais lentos, outros mais

rápidos), intensidades distintas para gestos (uns com amplitudes maiores, outros mais comprimidos), tempos e durações curtas e longas para a iluminação e para determinadas movimentações, e também a exploração timbrística não só na voz das personagens, mas na escolha sonoplástica e nas texturas visuais criadas. Isso tudo com o objetivo de explorar a pluralidade discursiva que o Teatro oferece, porém previamente organizada.

## **Considerações finais**

Como primeira ponderação a respeito desse processo de aplicação do princípio de *mousiké* e organização *musical* em cena, é necessário afirmar seu caráter experimental. O objetivo era experimentar possibilidades criativas em que pudéssemos, primeiramente, discutir a respeito dessa premissa e buscar estratégias teatrais para executá-la. No entanto, o prazo restrito para criação, escrita de dramaturgia, encenação e ensaios, torna mais difícil a realização de muitas das ideias e possibilidades que surgem. Gostaríamos de ter experimentado variações para muitas cenas, transições e detalhes do espetáculo, e ter mais opções para definir quais poderiam estar *musicalmente* mais coesas e harmônicas dentro do contexto. Senti falta também de podermos repetir as cenas com mais frequência, para que fôssemos aprimorando o *timing* de cada uma delas, buscando mais organicidade. Dessa forma, considero o trabalho prático realmente como um exercício-laboratório de investigar a cena a partir de uma inquietação teórica.

Ao final deste trabalho, chego a considerações importantes sobre o fazer teatral a partir de uma ótica *musical*. Como citei anteriormente, o objetivo de encenar buscando certa harmonia cênica e coesão dramatúrgica como um todo poderia ser considerado inerente ao fazer teatral para a maioria dos atores e atrizes. Afinal, intuitivamente, a intenção de encenar é sempre buscar uma lógica capaz de fazer a plateia compreender uma ideia. Porém, considero relevante que esse objetivo seja mais discutido na teoria e na prática, de modo que não se constitua somente um senso comum.

Senti falta, em minhas vivências como atriz em formação, de que a harmonia de uma cena ou espetáculo fosse mais investigada em aulas de Teatro. Tenho a impressão de que, na verdade, estamos sempre falando sobre coerência cênica, porém de forma dispersa e descentralizada em conteúdos específicos do aprendizado teatral, como improvisação, estudos corporais, estudos vocais, etc. Matteo Bonfitto, ator-performer e professor-pesquisador da Unicamp, atenta para o fato curioso de serem escassas, por

exemplo, disciplinas como “Composição” em cursos superiores de Teatro, assim como há nas Artes Visuais e na Música (BONFITTO, 2002).

Seria interessante ampliar o estudo e o debate sobre metodologias de criação teatral que valorizem a organização da cena como um todo, independente de suas temáticas, como propõe Maletta ao criar seus princípios e práticas para o que chamou de uma Atuação Polifônica. Citando o diretor teatral Gabriel Villela, Maletta refere-se aos seus exercícios como “capazes de fazer com que o ator enxergue pelo ouvido, cante com o umbigo e ande pela língua. Quer dizer, fazer a descompartimentalização do trabalho artístico” (MALETTA, 2016, p. 252). O também diretor de teatro Pedro Paulo Cava, em entrevista ao próprio Maletta, também relata que os exercícios polifônicos, “por unirem voz, corpo, rítmica, andamento, melodia, musicalidade, motricidade, além dos arranjos vocais, ajudam o ator a estar disponível, em estado de prontidão, para colocar mente e corpo a serviço do espetáculo” (MALETTA, 2016, p. 255).

O que posso contribuir com este trabalho é fruto de uma percepção pessoal frente a toda essa discussão sobre pluralidade de discursos, consciência rítmica espetacular e domínio temporal e de escuta cênica. Para mim, saber que pode haver um fator ordenador de toda a multiplicidade do Teatro facilita a minha compreensão sobre esta Arte e me auxilia a estabelecer estratégias para organizar a criação cênica, o que é reconfortante.

Reforço então, aqui, a importância do conceito de *mousiké* como uma nomenclatura específica conectora desse processo criativo. Isso se estende também às noções de ritmo, dinâmica, andamento, duração, timbre, textura, timing, temporalidade, escuta, dentre tantas terminologias que utilizamos, a meu ver, de forma ainda desconectada no Teatro, cuja abordagem poderia ser melhor sistematizada. Não é todo mundo que comprehende a ideia de ritmo num espetáculo, por exemplo, nem a utilização da expressão andamento para definir a velocidade de uma cena. Entretanto, tudo isso faz parte de um léxico vocabular que orienta a ordenação útil ao fazer teatral, que dialoga com o princípio de *mousiké*.

Por ter mais familiaridade com o universo da Música, posso dizer que não tive tanta dificuldade em aplicar alguns parâmetros musicais à cena como um todo e não só aos estudos vocais, por exemplo. Para mim, e acredito que para minhas colegas de criação também, é mais comprehensível a ideia de *timing*, que dialoga muito com o parâmetro duração e com a ideia de ritmo, por exemplo. Talvez, isso se dê porque, na Arte Música, a execução musical dependa de uma rigorosa disciplina rítmica, que inclusive organiza todos os outros fatores, como melodia e harmonia, mesmo em composições contemporâneas, em que a ordem dos sons independa de uma lógica narrativa. No Teatro, a precisão rítmica se dá

de outra maneira, mais subjetiva, embora, no senso comum, saibamos quando um espetáculo é bem sucedido em sua forma: provavelmente, é um espetáculo mais *musical*, como aponta Oliveira, no sentido de ritmicamente mais consciente.

Dessa forma, concluo este trabalho desejosa de continuar essa investigação e me aprofundar na tentativa de facilitar o “ser mais musical no Teatro”, isto é, difundir estratégicas *musicais*, no sentido *mousiké*, visando a harmonia cênica. Para um projeto de Mestrado, por exemplo, gostaria de levantar princípios e terminologias utilizadas no senso comum teatral que dialogam com essa proposta organizacional, como escuta, perceptividade, ritmidade, timing, etc. Partindo disso, seria possível pensar em proposições pedagógicas para o ensino superior de Teatro que introduzissem essa lógica de compreensão ordenada da cena em uma disciplina ou área específica de estudos.

Por enquanto, fico com o prazer de concluir mais esta etapa da minha formação de atriz e pesquisadora em Teatro. Por mais trabalhoso que seja, é também regozijante dar forma a essas ideias e inquietações, que, a meu ver, não dizem respeito somente à prática teatral, mas a uma tentativa maior de organizar as artisticidades em minha vida, criar pontes e conexões entre as áreas do conhecimento ou, simplesmente, dar sentido a toda essa trajetória de ser-artista.

## Referências

- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- CINTRA, Fábio. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. São Paulo, SP, 2006. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 2006.
- FERNANDINO, Jussara Rodrigues. Percepção musical e escuta interacional: uma reflexão sobre a formação musical do ator. *VIII Congresso Abrace*, v. 15 n. 1, 2014. Disponível em: <https://portalbrace.org/viiicongresso/resumos/pedagogia/FERNANDINO%20Jussara%20Rodrigues.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2023.

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, MG, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFMG, 2005.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Salvador, BA, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, UFBA, 2008.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. Princípios de composição, da música à cena, nos espetáculos A Canoa e A Cela. *VI Congresso da ABRACE*, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3649> Acesso em: 28 nov. 2023.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.