REVISTA DA FUNDARTE
Ano 13 – Número 26 – Julho/Dezembro 2013

A musicalidade na formação do ator: a produção de alguns pesquisadores brasileiros da última década

Simone Nogueira Rasslan
simone.rasslan@gmail.com
Faculdade de Educação – FACED/UFRGS
Leda de Albuquerque Maffioletti
leda.maffioletti@gmail.com
Faculdade de Educação – FACED/UFRGS

Resumo: Este texto apresenta algumas reflexões sobre a musicalidade presente no trabalho do ator e a partir dos resultados de investigações já realizadas por pesquisadores brasileiros ao longo da última década, relaciona a produção de narrativas de si na pesquisa (auto)biográfica como técnica de ascese, subjetivação do discurso musical e constituição do sujeito.

Palavras-chave: musicalidade; formação do ator; narrativas de si.

Abstract: This paper presents some reflections on musicality that is in the work of the actor and from the results of Brazilian previous researches along the last decade. Also relates the production of self-narratives in biographical research as technique of ascesis, subjectivaction of the musical speech and the constitution of the subject.

Keywords: musicality; formation of the actor; narratives of the self.

Nem a loucura do amor,
da maconha, do pó,
do tabaco e do álcool
Vale a loucura do ator
quando abre-se em flor
sob as luzes no palco
(Caetano Veloso)

Introdução

A investigação da musicalidade na ação cênica é um trajeto já trilhado por alguns pesquisadores brasileiros. Na tentativa de inserir essa pesquisa como mais uma produção que trafega entre os estudos voltados para a musicalidade no teatro, detivemo-nos a olhar alguns trabalhos já realizados e publicados, a partir do ano de 2000, na sua maioria, no portal da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE – nos Anais dos Congressos e Reuniões Científicas.

Desenvolvimento: o que demonstram as pesquisas?

Alguns pesquisadores (MALETTA, 2005; CINTRA, 2006; OLIVEIRA, 2008; FERNANDINO, 2008; MOREIRA, 2012;) concebem a musicalidade da cena como elemento estruturante e não complementar e o trabalho do ator como espaço de intersecção de vários fazeres artísticos, incluindo a música como elemento importante dessa produção.

A pesquisa feita por Jussara Fernandino, em 2008, constituindo sua dissertação de mestrado, percorre a literatura elaborada, até então, sobre a interação entre música e teatro, dando ênfase à musicalidade da cena em sua relação dialógica e não isolando a função musical. Ela consultou as produções acadêmicas dos Anais dos Congressos e Reuniões Científicas promovidos pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, encontrando, na época da elaboração de sua pesquisa, apenas um trabalho que versava sobre o estudo rítmico na estética teatral. Ampliando sua investigação, a autora decidiu expandir o espectro de palavras-chave, averiguando os acervos das Universidades Brasileiras que ofereciam o curso de Artes Cênicas. Encontrou, na época, treze trabalhos acadêmicos. Dentre eles, duas teses de doutorado, dez dissertações de mestrado e um trabalho de iniciação científica. A maioria dos trabalhos destacava a voz relacionada à área fonoaudiológica ou direcionada à expressão vocal textual, quatro trabalhos sobre rítmica, apenas um trabalho voltado para a educação musical do ator e outro para aplicação de exercícios de musicalização para formação do ator.

A autora conclui essa parte de sua pesquisa, verificando

> que a produção acadêmica relativa às contribuições musicais no Teatro é ainda incipiente. Observou-se, ainda, que a maioria dos trabalhos encontrados se detém em um tema de caráter musical específico e, confirmando uma constatação anterior, concentram-se em questões rítmicas e vocais. Apesar da inegável contribuição desses trabalhos para o meio teatral e da afinidade com o campo de investigação da presente pesquisa, corroborou-se a necessidade de um estudo da musicalidade no Teatro de caráter panorâmico, que não se detenha em um foco determinado, mas que possibilite uma visão geral da realidade e das possibilidades dessa relação (FERNANDINO, 2008, p.14)

A parte mais densa de sua pesquisa situa-se na investigação das estéticas dos

encenadores do séc. XX como Dalcroze, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, Eugenio Barba entre outros. Na conclusão final de sua dissertação, demonstra a potência existente entre música e teatro e a necessidade de "uma pedagogia que estabeleça interações e que ultrapasse a aplicação de atividades musicais pré-estabelecidas no contexto teatral, e vice-versa" (FERNANDINO, 2008, p. 137). Salienta que, na formação musical do ator, de maneira geral, as metodologias ou práticas pedagógicas estão desvinculadas das demais disciplinas e relacionadas ao contexto musical tonal-métrico, não atendendo a um universo musical mais amplo. (FERNANDINO, 2008). Sobre essa opção pelo sistema tonal-métrico, ainda há toda uma provocação desenvolvida por Livio Tragtenberg no que tange ao ofício do compositor da música de cena. Profissional que seria "além de um artesão eclético-um digestor de procedimentos, jeitos e formas e manhas sonoras". (TRAGTENBERG, 2008, p.171). Muito mais do que escrever a música de cena, o compositor deve procurar estar aberto para ouvir as possibilidades que a cena oferece. Uma abordagem mais ampla que aponta para uma diversidade do fenômeno sonoro.

O conceito de "atuação polifônica", desenvolvido por Ernani Maletta, em sua tese de doutorado, dá ênfase à constituição múltipla do ator e à necessidade de apropriação e incorporação das várias formas de manifestação artística, não como formação de um profissional de atuação técnica virtuosística, mas como possibilidades de compreensão aprofundada de sua prática. (MALETTA, 2005). Ele explica essa forma de atuação como

> aquela em que o ator, incorporando os conceitos fundamentais das diversas linguagens artísticas (literatura, música, artes corporais, artes plásticas, além das teorias e gramáticas da atuação), é capaz de, conscientemente, se apropriar deles, construindo um discurso cênico por meio do contraponto entre os múltiplos discursos provenientes dessas linguagens; ou seja, pode atuar polifonicamente apropriando-se das várias vozes autoras desses discursos: os outros atores, o autor, os diversos diretores (cênico, musical, vocal, corporal), o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e os demais criadores do espetáculo. (MALETTA, 2009, p. 404)

O termo polifonia é usado na Música como as várias vozes independentes de uma composição, através de melodias que se entrelaçam numa linguagem horizontal que, soando conjuntamente, formam uma harmonia. Mas esse termo também é empregado na Literatura e na Linguística e, no caso do trabalho de Maletta, a

expressão “polifonia” está fundamentada na obra de Bakhtin, sendo empregada “como a característica que identifica os discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vista diferentes, apropriando-se deles.” (MALETTA, 2010, p. 404). É importante ressaltar que esse trabalho de pesquisa está em contínuo desenvolvimento. Além do grupo Galpão, que tem como referência em suas montagens a música vocal e instrumental executada ao vivo pelos atores, a investigação prossegue e se sistematiza na atuação de Maletta como professor pesquisador na graduação e pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais.

Para que o artista cênico possa apropriar-se de conceitos musicais básicos para sua atuação, o autor ressalta dois pontos que fundamentam sua proposta pedagógico-metodológica: a necessidade de uma estratégia de formação musical própria do discurso cênico, distinta daquela em que os músicos profissionais são formados e a condição da experiência corporal como elemento fundamental do aprendizado dos parâmetros sonoros.

Cintra propõe alguns caminhos para uma pedagogia musical no teatro partindo do princípio de que a cena pode ser entendida como uma partitura, um acontecimento conduzido e alicerçado sobre bases musicais, especialmente pela proximidade na compreensão e percepção do tempo no teatro e na música (CINTRA, 2006, p.6). Ele utiliza o conceito grego de *mousiké,* que vem da ideia de ordem, organização no tempo-espaço ou equilíbrio entre elementos distintos, para explicar o que acontece no teatro. Então, o som, silencio, luz, movimento e palavra interagem no espaço- tempo. Uma *mousiké* seria a reunião desses elementos de forma equilibrada. Mas, no teatro, há também o elemento que não é sonoro, mas intrínseco ao som e à musicalidade, como o gesto, a luz, etc. O autor recorre, então, ao que Patrice Pavis já havia nominado de cronotropo artístico.

> O cronotropo é a versão cênica da *mousiké*: um *totum* que tem como elementos interdependentes o tempo, o espaço e a ação. Qualquer acontecimento teatral pode ser analisado a partir daí, e nosso foco é justamente a possibilidade de exploração, experimentação e composição, enfim de intervenção musical na cena, incluindo todos os seus elementos, e não apenas os sonoros. (CINTRA, 2010, p.411).

A abordagem metodológica apontada por Cintra está baseada na improvisação

e utiliza o tripé “Escuta-Escrita-Execução” como atividades de manipulação do material sonoro que podem acontecer no processo de composição através da

> improvisação, execução de melodias cantadas, atividades de canto coral, audição de obras musicais, propostas de resolução de cenas através do tempo-ritmo, criação de cenas a partir de propostas musicais, aprendizado de leitura de partituras, leitura de textos sobre música e outras, de natureza semelhante.(CINTRA, 2006, p. 206)

Não há dissociação entre aprendizagem e processo criativo. São simultâneos. Para Cintra “o processo de criação é, de fato, para o ator assim como para qualquer artista, o próprio processo de educação. É intrínseca ao trabalho de criação do ator a avaliação de resultados e do valor dos caminhos experimentados.” (CINTRA, 2010, p.413)

Tanto Cintra como Maletta fundamentam-se nos estudos de Emile Dalcroze para dar formato à sua pedagogia musical para o ator tendo a vivência corporal como elemento essencial. Outro ponto de contato entre os autores seria a ideia de multiplicidade na ação do ator, que aparece no conceito de *mousiké* e cronotropo desenvolvido por Cintra e de “atuação polifônica” elaborado por Maletta.

Outra pesquisa realizada procurando um olhar interdisciplinar sobre o fazer cênico, focando as noções de musicalidade, dinamismo e plasticidade, é o trabalho de Jacyan Oliveira. Para ela, esses elementos,

> essenciais porque são verdadeiramente estruturantes do fenômeno teatral, são ainda hoje relegados a segundo plano como constituintes da poética do espetáculo, considerados como aspectos ornamentais e complementares da composição. (OLIVEIRA, 2008, p.7).

O trabalho de Oliveira procura verificar “que o ritmo, que engloba a dinâmica da obra teatral, é ferramenta de produção de sentido, alçado da condição de significante a pleno signo na constituição da obra” (OLIVEIRA, 2008, p.7).

A autora provoca a reflexão e propõe o uso da palavra *musicalidade* para designar “a habilidade de articular intencionalmente os signos de uma obra artística” (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

Para que haja intencionalidade nessa articulação, é necessária a preocupação com a formação da musicalidade do ator/criador. Atribuir à musicalidade papel estruturante da obra teatral obriga, necessariamente, a produção de conhecimento

musical do ator envolvendo a consciência de sua musicalidade.

Interessada na musicalidade da cena, mas com o foco voltado para o teatro de rua, Jussara Moreira desenvolve sua investigação desde 1998. Acompanha, desde então, o processo de trabalho e de criação do grupo Tá na Rua, do Rio de Janeiro, que tem como diretor Amir Haddad. A metodologia do grupo se dá pela improvisação coletiva realizada através de estímulos musicais, denominada pelo diretor como "Oficina de Despressurização". Esse estudo revelou o papel fundamental que as músicas desempenham nas oficinas. Segundo a autora, naqueles encontros os atores eram ativados corporalmente pelos diferentes gêneros musicais, concretizando a trajetória sonora em seu corpo e dando, dessa forma, significado e sentido dramático a partir da percepção auditiva. Aí a função da música, não seria de apoio. Ela é o principal elemento condutor dos processos de criação cênica. (MOREIRA, 2007, p.93).

Moreira sugere em sua tese de doutorado compreender

> a *musicalidade do ator* como a extensa gama de aspectos presentes no ofício atoral que, embora possam ser atribuídos à esfera da música, encontram-se tão entranhados na atuação que, de certo modo, parecem diluir-se em favor de uma recepção estritamente visual do que é apresentado. Proponho, então, agregar sob esta denominação, tanto habilidades musicais mais explícitas, tais como afinação vocal, execução de instrumentos musicais, coordenação rítmico-motora etc, quanto o domínio técnico de aspectos musicais menos óbvios, como o ritmo da cena, a percepção do ambiente sonoro que envolve o espetáculo, a entonação da voz do personagem, a criação de uma "partitura de movimentos" e outras maneiras pelas quais a música pode se manifestar no trabalho do ator. (MOREIRA, 2012, p.54)

Moreira observou que na formação teatral acadêmica, a educação musical é desenvolvida pelos estabelecimentos oficiais, visando o conhecimento estritamente musical com uma pedagogia que evidencia objetivos musicais e não teatrais. O contexto em que os conteúdos musicais são abordados está distanciado da prática teatral. Esta situação se agrava para o teatro de rua, que ainda não conquistou espaços significativos nas instituições oficiais de ensino de teatro. Portanto, nem mesmo essa produção é possível, ficando a cargo dos próprios grupos a elaboração de sua formação musical, conseguindo recursos para a contratação de profissionais que possam completar essa lacuna sendo, muitas vezes, uma produção temporária. (MOREIRA, 2012).

Considerações finais: o que os autores enfocam.

Fazendo uma síntese das ideias trazidas pelos autores estudados, podemos considerar que ainda há pouca produção científica sintonizada com uma formação musical no e para o teatro, especialmente o teatro de rua. O entendimento da cena como uma ação interdisciplinar e também essencialmente musical, atribui à musicalidade um status predominante, o que estabelece para o ofício do ator uma potência especialmente musical. Para tanto, este profissional precisa ter consciência de sua musicalidade. Isso não quer dizer que sua formação deverá abarcar habilidades técnicas específicas da linguagem musical, mas sim uma apropriação de seus fundamentos.

A partir dos trabalhos estudados, compreendemos que a elaboração de pedagogias musicais voltadas para a linguagem teatral, em que estejam sempre em pauta o corpo, a improvisação e a multiplicidade de linguagens artísticas, intrínsecas à ação musico-teatral, é emergente. Em vista desse caráter emergente, é preciso suspender o conceito de música como a produção, ou a "reprodução" de um modelo tonal-métrico, a fim de atribuir ao improviso uma gama maior de possibilidades sonoras; conceber o corpo do ator como território de apropriação e elemento fundamental da experiência de natureza múltipla que lhe atravessa; admitir a simultaneidade existente entre o processo criativo e o processo formativo.

Propomos, em consonância com Oliveira, que a palavra *musicalidade* seja entendida como motor para articulação intencional dos elementos múltiplos de uma obra artística (OLIVEIRA, 2008). Que o trabalho musical para o ator não fique restrito à preparação vocal, ou como é usualmente nomeado "treino vocal" ou "técnica vocal". Que a música seja entendida de forma mais ampla, envolvendo toda a cena e o personagem principal desse ofício – o ator. Que envolva não apenas sua voz, mas todo o seu corpo. Compreender a musicalidade para o teatro é compreender cada cena que compõe o espetáculo como células que tramadas umas às outras formam uma sinfonia. Cada elemento, a sala acústica, a luz, o figurino, os adereços, o texto, a respiração, o silêncio, compõe essa obra. Pensando desse modo, o espectro sonoro de ação se amplia, oferecendo ao ator maior possibilidade de jogo e manipulação

sonora do seu entorno e do seu próprio som.

Ainda inserido nesse conceito de *musicalidade,* onde o ator é o protagonista consciente do evento musical na cena e para abarcar essa ação precisa significar a sua produção, sugerimos abordar a experiência musical como matéria que se elabora ao longo da vida. Essa produção longitudinal, realizada por cada ator nos seus outros espaços de atuação informal, fora do trabalho (com família, amigos, na igreja, em casa, na escola, festas, bares, shows, discos, televisão, internet, rádio), não está separada da sua atuação no trabalho. Esse sem-número de interações musicais que constituem a formação dessas pessoas, no momento de seu ofício, "abrem-se em flor" projetando na cena todas essas experiências trazidas na memória.

Reconhecer a história de vida como arcabouço de conhecimento que pode, deve, e mais do que isso, é inevitavelmente visitada pela memória na produção do ator, é dar importância ao conhecimento já alcançado anteriormente como fruto de seu tempo e das manifestações possíveis naquele momento. Dessa forma, faz-se um deslocamento do domínio da produção musical. Assim, passa a não ser apenas parte do ofício do músico, ou daquele que estudou para fazer música. Intenta-se suspender o conceito de que o campo do conhecimento musical é um objeto dado a poucos que tiveram seus estudos voltados a ele. O conhecimento musical passa a ter uma gama mais ampla de produção.

O presente trabalho está inserido na discussão que vem sendo proposta pelos pesquisadores que se preocupam com a formação musical do ator, encontrando vários pontos de contato e de consonância com o resultado dessas investigações. Porém, o foco da pesquisa que estamos desenvolvendo consiste em dar voz aos atores e, a partir de seus relatos, compreender e evidenciar o conhecimento contido nas experiências vividas que os constituem como sujeitos musicais e que aflora durante o processo de elaboração de seus espetáculos. Ao dar importância à história individual e à experiência como conhecimento que se transforma em produção musical, a subjetividade contida na narrativa passa a ser a matéria principal para análise e compreensão da constituição musical dos sujeitos. A narrativa de si realizada pelo ator, nesse trabalho, pode ser vista como uma técnica da ascese filosófica a qual é descrita por Foucault em sua célebre aula de 3 de março de 1982.

O objetivo da ascese, aqui entendida - diferentemente daquela ascese cristã, em que o sujeito faz a renúncia de si para encontrar a "verdade" ou a "lei" - é do sujeito, através da fala, "colocar-se – e da maneira mais explícita, mais forte, mais contínua e obstinada possível – como fim de sua própria existência.". (FOUCAULT, 2011, p.295-296).

Esse "colocar-se", a que se refere Foucault, pode ser entendido no momento em que os sujeitos produzem narrativas de si. Narrativas que fazem parte de um momento histórico, fruto das suas possibilidades, envolvidas pelos aspectos social, histórico, cultural e, por isso, não dissociadas de um *campo discursivo.* O que o ator narra de si, está atravessado pelo tempo vivido. Julgamos ampliar com nossa investigação a discussão sobre formação musical do ator e com isso contribuir para novos trabalhos.

A epígrafe utilizada para introduzir esse texto nos convida a pensar a condição do ator no momento de seu ofício, a sua *musicalidade* oferecida ao espectador, colocada à mostra, *abre-se em flor,* correndo risco. Assim, em Cecília Meireles, que também junta-se a esse arcabouço de sensações com sua poesia e nos ajuda a decifrar a potência da musicalidade no teatro em que "*pousa sôbre êsses espetáculos infatigáveis uma sonora ou silenciosa canção: flor do espírito, desinteressada e efêmera."* (MEIRELES, 2006, p.12).

Referencias:

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena*: caminhos para uma educação musical do teatro. São Paulo: USP. 231p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CINTRA, Fábio. *Tocando a Vida*. Sala Preta, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 409-415, maio. 2009. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/11/showToc> Acesso: 2013-09-29

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena*: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. Belo Horizonte: UFMG. 151p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes,

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Trad. Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011.

MADUREIRA, José Rafael; LEITE, Luci. *Dalcroze*: música e educação. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 1 (61), p. 215-218, jan./abr. 2010. Disponível em:< http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n1/v21n1a14.pdf> Acesso em: 2013-11-05

MALETTA, Ernani. *Estratégias para a criação musical nos espetáculos do Grupo Galpão e suas relações com a formação do ator para uma atuação polifônica.* Sala Preta, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 399-407, maio. 2009. Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/11/showToc> Acesso: 2013-09-29

MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica*: princípios e práticas. Belo Horizonte: UFMG. 370 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MEIRELES, Cecília. *Viagem.* Edição: eBooks Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/viagem.pdf> Acesso: 2013-10-12

MOREIRA, Jussara Trindade. *A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua.* Rio de Janeiro: UNIRIO. 138p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A Contemporaneidade do Teatro de Rua*: potências musicais da cena no espaço urbano. Rio de Janeiro: UNIRIO. 228p. Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *O Ritmo musical na cena teatral*: a dinâmica do espetáculo de teatro. Bahia: UFBA. 339p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*: dramaturgia sonora. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.