



## A INTERAÇÃO MÚSICA-TEATRO SOB O PONTO DE VISTA DA POLIFONIA

Ernani Maletta (UFMG)

**RESUMO:** Neste artigo, abordo a interação entre a Música e o Teatro sob o ponto de vista da polifonia. Para tanto, discuto a natureza polifônica do Teatro, a independência dos conceitos em relação aos campos do conhecimento dos quais são fundamentos e a questão particular dos conceitos *ditos* musicais, que apesar dessa nomenclatura, não são propriedade exclusiva da Música. Assim, afirmo a existência de um discurso musical que é *intrínseco* ao Teatro e a necessidade da busca de estratégias para a formação e criação musical cênicas próprias do Teatro, em vez daquelas usadas na formação de músicos. Por fim, apresento dois exemplos de estratégias dessa natureza, por mim criadas e utilizadas na minha prática artístico-acadêmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** interação música-teatro, polifonia, estratégias pedagógicas

## THE INTERACTION BETWEEN MUSIC AND DRAMA UNDER THE PERSPECTIVE OF POLYPHONY

**ABSTRACT:** In this article, I discuss the interaction between music and theater from the point of view of polyphony. Therefore, I discuss the polyphonic nature of theater, the independence of the concepts in relation to the fields of knowledge of which they make up the basis and the particular issue of the concepts that *are qualified* as musical, which, despite this nomenclature, do not belong exclusively to Music. Thus, I affirm the existence of a musical discourse *intrinsic* to the theater, and the needing to find strategies for training and musical creation suitable to the theater, rather than those used in the training of musicians. Finally, I present two examples of such strategies, created and used by me in my artistic and academic practice.

**KEYWORDS:** interaction music-theater, polyphony, teaching strategies

## Distintas interações entre Música e Teatro: Música *no* Teatro, Música *inter* Teatro, música *do* Teatro

Um dos temas que atualmente é alvo da atenção de muitos artistas, professores e pesquisadores do universo do Teatro – que se estende também às demais artes cênicas – diz respeito às relações dessa arte com a Música. Diversos pensadores e criadores teatrais evidenciaram a importância da Música nos processos de criação e formação do artista cênico. O ator e encenador russo Vsevolod Meierhold (1874-1940), em particular, refere-se direta e explicitamente à Música como um campo artístico imprescindível para o seu Teatro. O também russo Nicolaj Pesocinskij, estudioso que recolheu e apresentou em um livro diversos textos de Meierhold, afirma que “a peculiaridade de maior relevo na formação do ator meierholdiano é o desenvolvimento do ouvido musical, sensível à melodia e ao ritmo de um espetáculo” (PESOCINSKIJ, 2009, p. 26. Tradução nossa).

A pesquisadora e professora francesa Beatrice Picon-Vallin apresenta um rico e extenso material que destaca o valioso papel da Música – com todos os conceitos nele envolvidos – no Teatro de Meierhold, em toda a sua trajetória. Já de início, essa autora cita uma de suas falas, na qual ele se refere a dois aspectos fundamentais do universo musical – o *tempo* e o *ritmo*:

É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música *para a atmosfera*, mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. (MEIERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989, p.35)

Na obra de Stanislávski há inúmeras afirmações que revelam a compreensão que o mestre russo tinha da importância dos princípios musicais para o Teatro, em especial para a formação do ator. Observe-se: “... compreendi que através da música eu poderia achar a saída para o impasse a que as minhas buscas me haviam levado”. (STANISLAVSKIJ, 2010, p. 518). Da mesma forma, poderíamos nos referir a Brecht, Artaud, Grotowski, Kantor,



Bob Wilson, Barba, Lepage, entre outros, aos quais me refiro mais detalhadamente em minha tese. Nesta, ao lado desses diversos criadores que se dedicaram à formação e criação cênicas, apresento também algumas experiências da trajetória profissional de reconhecidos artistas do teatro brasileiro com os quais tive a oportunidade de trabalhar – Grupo Galpão, Gabriel Villela, Paulo José, entre outros –, além de relevantes depoimentos de Bibi Ferreira (MALETTA, 2005).

Por sua vez, Jussara Fernandino, em sua dissertação de mestrado, mapeou os fundamentos da interação Música-Teatro, apresentando também o pensamento de inúmeros criadores teatrais que utilizaram a Música como elemento ativo na construção cênica. Segundo ela, evidencia-se a

contribuição musical agindo em funções fundamentais em cada uma das poéticas. Como exemplo, destaca-se o *Tempo-ritmo*, em Stanislavski; a *Leitura Musical do Drama*, em Meyerhold; a pesquisa de sonoridades e as *Dissonâncias* em Artaud; a *Música-gestus*, em Brecht, o *Dinamoritmo*, em Decroux, a atuação dos cantos vibratórios nas técnicas performáticas de Grotowski, a sintonização ator-platéia, em Brook, realizada com a utilização dos sons e do silêncio; as conquistas cênicas alcançadas pelo *Odin Teatret*, por meio dos instrumentos, em Barba; e a ambientação psicoacústica, em Wilson. (FERNANDINO, 2008, p. 136)

Além da minha tese, da dissertação de Fernandino e de sua tese – na qual a pesquisadora apresenta princípios orientadores para a criação de estratégias pedagógicas voltadas à interação cênico-musical (FERNANDINO, 2013) –, considerando-se apenas o universo acadêmico brasileiro é possível enumerar, entre outros, os seguintes trabalhos que focalizam esse tema:

- Raquel Souza faz um mapeamento dos princípios e procedimentos musicais utilizados por Meierhold, nos âmbitos da atuação, encenação e dramaturgia. (SOUZA, 2012);
- Doriedison Sant’Ana apresenta o conceito de *melodia cênica*, por meio de um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator. (SANT’ANA, 2012);



- Ernesto Valença propõe um belíssimo paralelo entre os pensamentos teatral e musical, do período pré-dramático/modal, passando pelo apogeu do drama e do tonalismo, até a crise dessas duas formas e o advento do pós-drama e da música contemporânea para além da tonalidade. (VALENÇA, 2010);
- Jacyan Castilho por meio de um contraponto entre os conceitos musicais de ritmo e dinâmica, analisa-os e também os apresenta como organizadores do pensamento cênico. OLIVEIRA (2008).
- Fábio Cintra refere-se à musicalidade como arcabouço da cena teatral, compreendendo a música como princípio organizador da encenação. CINTRA (2006)
- Ana Dias, concentrando-se na obra de Stanislavski, mostra como o discurso musical, em especial por meio do conceito de tempo-ritmo, foi fundamental para a construção do sistema proposto pelo mestre russo. DIAS (2000).

No decorrer na minha pesquisa, diretamente relacionada às interações entre o Teatro e a Música, percebi que essas interações musicais podem ocorrer sob três pontos de vista:

- *Participação* – por um lado, quando um número musical, como tal, é inserido na cena teatral, geralmente por meio do canto ou da execução de um instrumental; por outro, quando uma cena é inserida em um show, recital ou concerto musicais;
- *Interdisciplinaridade* – quando o Teatro, como arte/disciplina autônoma, incorpora e se apropria de procedimentos e métodos que *não seriam próprios dele*, mas da Música como outra arte/disciplina autônoma (e vice-versa);
- *Polifonia* – quando se considera a existência no Teatro, arte de natureza polifônica, de um discurso musical que *é próprio dele, intrínseco a ele*,



como uma das instâncias discursivas que o compõem, como um dos fios que tecem a trama teatral.

Embora seja indiscutível a relevância de todos os estudos acima referidos, penso que todos se enquadram, de alguma forma, no âmbito da *participação* de uma arte na outra (a Música *no* Teatro) ou no âmbito da *interdisciplinaridade* (a Música *inter* Teatro). Dessa forma, ainda não foi devidamente contemplado o terceiro ponto de vista acima indicado, que propõe uma discussão que julgo fundamental: em vez de se focalizarem as relações participativas ou interdisciplinares entre o Teatro e a Música, como artes autônomas, pretendo considerar, pelo viés da polifonia, o discurso musical que *é intrínseco* ao Teatro, ou seja, o discurso que *não é emprestado da Música*, mas que *é próprio* do Teatro, como uma das instâncias discursivas que o constituem, como um dos fios que tecem a trama teatral, como uma das vozes que o compõem como um discurso polifônico (a música<sup>1</sup> *do* Teatro). Para tanto, é compreender o Teatro como uma polifonia, foco do próximo item.

### A natureza polifônica do Teatro

Em minha tese, apresento o conceito de *polifonia* como a característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vista. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Vale dizer, a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifônico. Observa-se que, dessa forma, o conceito de polifonia, geralmente vinculado à Música, não é considerado como propriedade exclusiva dela, mas como igualmente legítimo de outros campos do conhecimento, entre os quais destaco a Literatura e a formulação que Mikhail Bakhtin faz dele.

---

<sup>1</sup> Vale evidenciar que não é por acaso que, neste ponto de vista, o termo música foi escrito com inicial minúscula, pois, neste caso, não se trata da disciplina Música e sim do discurso fundamentado pelos conceitos musicais.

A natureza intersemiótica do teatro já foi amplamente demonstrada pelos diversos semiólogos teatrais, uma vez que a linguagem teatral não é apenas verbal, mas também gestual, plástica e musical. A partir disso, afirmo e demonstro em minha tese que, no Teatro, essas linguagens representam instâncias discursivas que, entrelaçadas, compõem o discurso teatral. Dessa forma, explicita-se a natureza polifônica da arte teatral, cujo discurso é necessariamente um entrelaçamento de diversos outros discursos que, por sua vez, compreendem conceitos também fundamentais aos discursos próprios das outras diversas formas de expressão artística.

Com base nisso, desenvolvo o conceito de *atuação polifônica*, que se refere à apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente. Finalmente, como conclusão desse estudo, apresento os princípios e práticas orientadores da formação do ator para tal atuação. (MALETTA, 2005)

Entre esses múltiplos discursos artísticos que compõem a atuação cênica, está o discurso musical, foco deste artigo. Trata-se de um discurso que se fundamenta em parâmetros e conceitos aos quais nos referimos como elementos *musicais* – certamente porque a Música os desenvolveu e sistematizou de maneira exemplar –, mas que não foram criados por ela nem são sua propriedade exclusiva. Em outras palavras, parto da premissa de que muitos conceitos e parâmetros *ditos musicais* não são exclusividade da Arte Música, mas também representam fundamentos legítimos e intrínsecos às outras formas de expressão artística.

### **A questão da autonomia dos conceitos e parâmetros**



As diversas formas de expressão artística, assim como todo campo do conhecimento, baseiam-se em conceitos e parâmetros que são os fundamentos para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas. Muitos desses fundamentos são apropriados por diversos campos artísticos distintos, que os ressignificam conforme a natureza de cada campo – ou seja, não se pode afirmar que alguns desses conceitos sejam propriedade exclusiva de um único campo artístico.

Contudo, é inegável que alguns conceitos são, de modo geral, identificados como se fossem provenientes de um campo específico, certamente porque, nesse campo, encontram-se mais evidenciados ou foram desenvolvidos de uma maneira mais sistemática. Assim, termos como *tempo*, *ritmo*, *velocidade (andamento)*, *altura*, *intensidade*, *timbre*, *dinâmica* são geralmente considerados como parâmetros musicais. Às Artes Visuais, geralmente, são identificados os conceitos de *espaço*, *forma*, *cor*. Por sua vez, as noções de *movimento* e *equilíbrio* são reconhecidas como “pertencentes” ao universo das Artes Corporais.

No caso do Teatro, se buscarmos os conceitos e parâmetros usualmente citados como os princípios da criação cênica (*espaço*, *tempo*, *ritmo*, *movimento*, entre outros) pode-se afirmar que o Teatro é uma arte que compreende conceitos e parâmetros fundamentais diretamente relacionados às outras formas de expressão artística. No entanto, mesmo que essa identificação seja inevitável, não se deveria querer afirmar que tais conceitos tenham sido criados especialmente para um campo específico ou que sejam propriedade dele.

Partindo-se dessa premissa, tais conceitos e parâmetros são autônomos, isto é, existem *independentemente* dos campos do conhecimento dos quais são os fundamentos, não tendo sido necessariamente criados exclusivamente por e para um campo do conhecimento específico, mas foram *apropriados*, *desenvolvidos* e *sistematizados* por ele.

Com o interesse em aprofundar e facilitar essa discussão, tenho recorrido a uma estratégia peculiar e alegórica que, penso, contribui para a sua

compreensão. Assim, independentemente de qualquer campo do conhecimento, proponho a existência de um “universo dos conceitos”, onde “habitam” os conceitos/parâmetros, de forma autônoma, sem qualquer vinculação a algum campo do conhecimento específico. Quando este se constitui, apropria-se daqueles conceitos e parâmetros que se mostram seus pilares fundamentais, mas não os sequestra, tornando-se único proprietário deles. E, mesmo no caso em que alguns conceitos e parâmetros sejam originados em função de um campo em particular, eles se preservam independentes, para serem apropriados por quaisquer outros campos do conhecimento que, também, possam se fundamentar neles.

Dessa forma, a Arte que atualmente identificamos pelo termo *Música*, ao se constituir como campo do conhecimento autônomo, apropriou-se de diversos conceitos e parâmetros que, *conforme as suas necessidades e seus objetivos*, foram exemplarmente desenvolvidos e sistematizados, tendo sido criadas inúmeras metodologias e estratégias pedagógicas para o seu ensino *na formação de músicos*. A intensa vinculação desses parâmetros à Música, certamente, é a razão pela qual, comumente, nos referimos a eles como “parâmetros musicais” ou “conceitos do universo musical”. Contudo, mesmo que continuemos nos referindo a eles dessa forma, devemos ter em mente que esses conceitos são independentes da Música e, vale reiterar, não são propriedade exclusiva dela.

### **A raiz da questão: a ideia de música para além da Música – o conceito de *Mousiké***

A complexidade dessa questão se explica por uma confusão de nomenclatura. O termo *Música*, ao qual atualmente nos referimos para nomear uma expressão artística que se fundamenta no som e em seus parâmetros, é a tradução do termo grego *Mousiké*, conceito oriundo da Antiguidade que, como observa a pesquisadora Lia Tomás, remonta a um tempo imemorial e vai perdurar durante muitos séculos (TOMÁS, 2002, p.





39). No entanto, a arte que hoje denominamos Música *é apenas uma parte da Mousiké* que, etimologicamente, se refere às nove Musas (*Mousas*), deusas do conhecimento, que inspiram os homens à arte e à ciência. São filhas de Zeus e Mnemónise, deusa da memória. Assim, a confusão entre a *Mousiké* e a arte que hoje denominamos Música é a raiz da questão aqui tratada. Segundo TOMÁS, quando um mesmo nome “engloba conceitos diferentes, evidentemente a não compreensão dessas diferenças promove entendimentos equivocados.” (Ibidem, p. 25).

Para apresentar o conceito de *Mousiké*, essa autora apoia-se na ideia de que, segundo a historiografia, o pitagorismo é a escola filosófica na qual “ocorreu a primeira tentativa de teorização da linguagem musical”, quando “não é a audição que vai ser tomada como base para seus assentamentos, mas sim um tipo de raciocínio lógico”. (Ibidem, p. 17). Assim, “os antigos tratados musicais abrangiam uma variada gama de assuntos”, não se restringindo às questões que, na atualidade, referem-se ao campo que identificamos como arte musical, delineando assim um conceito diferenciado. (Ibidem, p. 21).

Portanto, “o pensamento musical grego concebe o fenômeno musical de um modo complexo e multiforme” (Ibidem, p. 28) que, além das questões que envolvem as relações sonoras, englobava outras que hoje identificamos como pertencentes à poesia, à dança, bem como à matemática, à física e à filosofia. Cabe comentar que a parte da *Mousiké*, que hoje identificamos como Música, considerada como o *estudo dos números em movimento*, integrava o conjunto das quatro disciplinas matemáticas, o *quadrivium*, que também era composto pela Aritmética (estudo dos números em repouso), pela Geometria (estudo das formas em repouso) e pela Astronomia (estudo das formas em movimento). Dessa forma, a *Música se igualava ao lógos, sendo uma forma de organização não apenas de sons, mas do pensamento*.

Posteriormente, quando esse conceito complexo se desmembrou em diversos campos do conhecimento artístico e científico, uma parte, correspondente à nossa atual arte Música, preservou seu nome, de modo que se tornou habitual relacionar o adjetivo “musical” aos conceitos e parâmetros

dessa arte, gerando *a falsa ideia de que eles seriam legítimos apenas dela*, podendo ser *emprestados* aos outros campos do conhecimento. Se a arte hoje chamada Música, ao se desmembrar da *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.

De fato, muitos dos conceitos e parâmetros que qualificamos como *musicais* são tão intrínsecos ao Teatro quanto o são da Música. Ambas as artes, assim como diversos outros campos do conhecimento, apropriaram-se deles, e têm o mesmo direito de considerá-los seus legítimos fundamentos. A grande diferença está na forma pela qual os conceitos são desenvolvidos, ressignificados e aplicados em cada campo específico. Antes de tudo, eles se vinculam às *matérias-primas* e aos objetivos de cada campo e, por isso, suas definições atendem a essas especificidades. Se o conceito de *ritmo*, por exemplo, no universo musical se refere às durações dos sons, no universo teatral diz respeito também às durações das ações cênicas, não necessariamente sonoras, envolvendo movimentos, luzes e imagens.

Assim, não nos cabe compreender um termo de forma absoluta, isolado de seu lugar de pertencimento. Sua definição depende das idiosincrasias de cada campo do conhecimento no qual o termo é considerado. Nesse sentido, a definição de “bom cantor” ou de “bom instrumentista” varia significativamente da Música para o Teatro, uma vez que no universo musical tende-se a exigir um maior virtuosismo técnico do artista, já que é um campo onde possivelmente não caibam possivelmente desrespeitos a uma afinação precisa nem à produção de um “belo” timbre, seja vocal ou instrumental – no que se refere a concepção apolínea de beleza. Por sua vez, no universo teatral, muitas vezes, para definir um bom cantor ou instrumentista no contexto específico da encenação, pode-se e muitas vezes deve-se desconsiderar tais requisitos, a favor da adequada utilização cênica da voz ou do instrumento musical. Portanto, se a pergunta for “você é um bom cantor (ou



instrumentista)?”, a resposta poderia ser “para o universo do Teatro certamente sim, para o da Música, possivelmente não”.

Em síntese, o fenômeno teatral, polifônico, possui um discurso musical próprio, fundamentado por conceitos e parâmetros que, mesmo identificados como musicais –devido à sua origem na *Mousiké*–, são legitimamente teatrais. Nesse sentido, para que qualquer artista cênico possa aprender parâmetros musicais segundo as características e objetivos do teatro, *é preciso buscar estratégias pedagógicas e sistematizar metodologias próprias desse campo artístico*, utilizando recursos próprios dos múltiplos discursos presentes na polifonia cênica – por exemplo, os movimentos, as formas geométricas e as cores características da dança e das artes visuais.<sup>2</sup> Fernandino, por exemplo, refere-se ao desenvolvimento de uma pedagogia cênico-musical: “uma pedagogia que estabeleça interações e que ultrapasse a aplicação de atividades musicais pré-estabelecidas no contexto teatral, e vice-versa” (FERNANDINO, 2013, p. 139).

Vale destacar que, no Teatro, desenvolve-se significativamente um dos indiscutíveis fundamentos para o ensino e aprendizado de fenômenos musicais: a experiência corporal deles e a liberdade corporal para expressá-los – o que nos remete diretamente às propostas de Émile Jaques-Dalcroze, educador musical suíço (1865-1950), que se dedicou à elaboração de estratégias pedagógicas para o aprendizado da música que envolvesse todo o corpo do aluno. Em suas palavras: “Sonho com uma educação musical na qual o próprio corpo desempenhará o papel de intermediário entre os sons e o nosso pensamento, tornando-se o instrumento direto dos nossos sentimentos” (JAQUES-DALCROZE, 2008, p. 4. Tradução nossa).

Em minha trajetória no Teatro, como artista e professor formador de atores, tenho continuamente buscado recursos didáticos que contribuam para concretizar ou tornar menos abstrato o discurso musical inerente às Artes Cênicas, considerando-o como um discurso próprio do teatro, relacionado às diversas formas de expressão artística cujos fundamentos estão presentes na

---

<sup>2</sup> Para mais informações, ver MALETTA (2005); MALETTA, 2010.

polifonia cênica – por exemplo, as formas e as cores características das artes plásticas<sup>3</sup> – e que, na trilha de Jaques-Dalcroze, partam da experiência corporal.

Nos últimos anos, tenho tido o privilégio de aplicar, nos processos de criação teatral, os princípios e práticas que apresento em minha tese. Entre as diversas estratégias pedagógicas por mim desenvolvidas, apresento a seguir, à guisa de conclusão deste artigo, dois exemplos:

- uma notação musical especialmente criada para o trabalho com os parâmetros rítmicos com atores, em que utilizo formas geométricas, cores e medidas, numa combinação dos discursos plástico, matemático e musical para o aprendizado da leitura e da escrita rítmicas a serviço da cena teatral;
- a leitura dramatúrgica de frases musicais, para dar sentido cênico aos intervalos sonoros e garantir a precisão da afinação na execução de melodias.

### **O aprendizado da leitura e escrita rítmicas com base em parâmetros visuais e geométricos (formas e cores)**



A ideia da utilização de notação visual/geométrica para se trabalhar parâmetros rítmicos com atores surgiu em 2001, durante uma oficina de musicalização que ministrei para o Grupo Galpão, na qual se apresentou uma questão bastante significativa: as representações gráficas tradicionais das figuras de ritmo, por não serem icônicas, não contribuem para explicitar as relações métricas de dobro e metade existentes entre elas. Ou seja, não é realmente óbvio que uma figura formada por uma pequena elipse vazada, ao lado de uma haste (veja o *Quadro 1*, a seguir), represente uma duração de tempo correspondente ao dobro de outra apenas porque a elipse está preenchida.

---

<sup>3</sup> Para mais informações, ver MALETTA (2009); MALETTA (2010).



### QUADRO 1

Na notação rítmica padrão, a figura  (mínima) vale o dobro da figura   
(semínima)

Constatei que, para muitas pessoas que iniciam o aprendizado da leitura rítmica, uma das dificuldades enfrentadas é a assimilação das relações matemáticas entre as figuras por meio de representações gráficas não icônicas, isto é, cujas imagens não evocam explicitamente o seu significado. Para solucionar essa questão, *o círculo e suas divisões em partes iguais (semicírculo, um quarto de círculo e um oitavo de círculo)* apresentaram-se como os ícones ideais para as relações de dobro e metade, pois, quando essas figuras são comparadas duas a duas, percebe-se sem qualquer dificuldade qual é o dobro ou a metade de qual. Observe-se o *Quadro 2*, abaixo:

### QUADRO 2



Basta olhar para as duplas de figuras (1) e (2), (2) e (3) e (3) e (4) para perceber, sem a necessidade de verificação mais rigorosa, que a primeira figura é o dobro da segunda.

As figuras do **Quadro 2** acima podem representar, por exemplo, a duração em segundos de um som qualquer executado. Assim, conforme as relações de dobro e metade que elas determinam, e na hipótese de o semicírculo representar a duração de 1 segundo para esse som emitido, tem-se:

- o círculo inteiro, por ser o dobro do semicírculo, representaria a duração de 2 segundos;

- o quarto de círculo, por ser a metade do semicírculo, representaria a duração de  $\frac{1}{2}$  segundo;
- o oitavo de círculo, por ser um quarto do semicírculo, representaria a duração de  $\frac{1}{4}$  de segundo.

Essas figuras, por representarem à primeira vista relações de dobro e metade, permitem-me afirmar que a leitura e a escrita rítmica, por intermédio delas, são habilidades que aprendemos informalmente no decorrer dos nossos primeiros dez anos de vida. Ou seja, qualquer pessoa, logo que tenha desenvolvido as noções métricas básicas, é capaz de ler ou escrever praticamente à primeira vista frases rítmicas razoavelmente complexas se estas estiverem escritas em uma linguagem que evidencie essas relações métricas. Por isso torna-se muito difícil, para aqueles que não são músicos, a leitura à primeira vista de uma partitura tradicionalmente escrita, pois a forma de registro geralmente usada, tendo em vista a sua abstração, não nos permite, à primeira vista, identificar as relações métricas existentes, imprescindíveis para a compreensão do fenômeno rítmico escrito.

Após vários anos de experimentação, estabeleci o seguinte percurso metodológico<sup>4</sup>:

1. Propõe-se aos alunos a confecção de um material pedagógico, composto por círculos inteiros de aproximadamente 15 cm de diâmetro, e círculos de igual diâmetro divididos em 2, 4 e 8 partes iguais –, todos recortados em folhas de E.V.A<sup>5</sup>, tanto em cor branca quanto em outras quatro cores quaisquer. Por convenção, cada figura representa tanto a **duração do som** – quando for de uma cor que não seja a branca – quanto a **pausa**, isto é, o

---

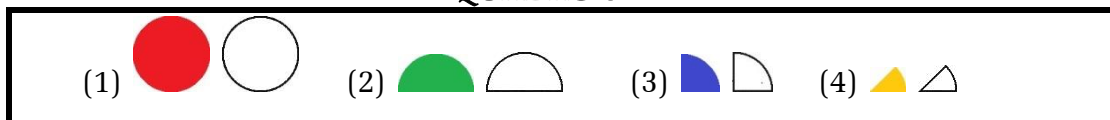
<sup>4</sup> Uma descrição similar desta estratégia metodológica pode também ser encontrada em MALETTA, 2010.

<sup>5</sup> E.V.A é a sigla de um material semelhante à borracha, denominado, originalmente em inglês, "Etil Vinil Acetato" – Etileno Acetato de Vinila –, que se apresenta, em diversas cores, geralmente em formato similar às das folhas de cartolina ou papel cartão.



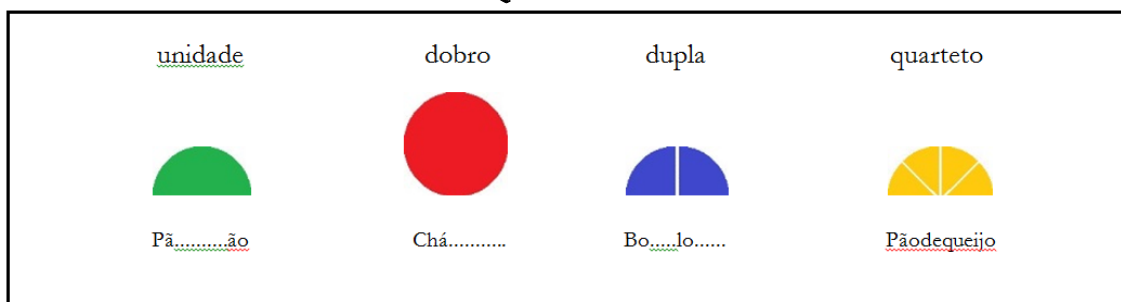
silêncio correspondente àquela mesma duração – quando for de cor branca.<sup>6</sup> Observe-se o Quadro 3 a seguir.

QUADRO 3



2. Apresentam-se quatro células rítmicas básicas. Para facilitar a sua identificação, essas células são denominadas *unidade*, *dobro*, *dupla* e *quarteto*, formadas pelo semicírculo, pelo círculo inteiro e por agrupamentos das outras duas figuras. No caso dos alunos do Curso de Teatro, tendo em vista a relação imediata que se faz com o ritmo do texto dramático, tornou-se fundamental relacionar inicialmente as células rítmicas com palavras, cujas quantidades de sílabas fossem correspondentes ao número de partes da figura – o que se observa no *Quadro 4* abaixo:

QUADRO 4



Observe-se que, como mostra o Quadro 4 acima, essa estratégia propõe o entrelaçamento entre as ideias de duração temporal e medida espacial, o que facilita muito a compreensão do fenômeno rítmico.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> É importante observar que a notação rítmica será também utilizada para outros eventos não necessariamente sonoros, como frases de movimentos e ações cênicas diversas.

<sup>7</sup> Cabe dizer que a subdivisão da unidade em duas, quatro, oito... partes iguais – denominada *subdivisão simples* – é apenas uma das alternativas utilizadas para abordar o fenômeno rítmico. Há também a subdivisão da unidade em três partes iguais, denominada *subdivisão composta* – que dá origem a outras células rítmicas – também abordada no conjunto de minhas estratégias metodológicas, mas cuja descrição foge dos propósitos deste projeto.

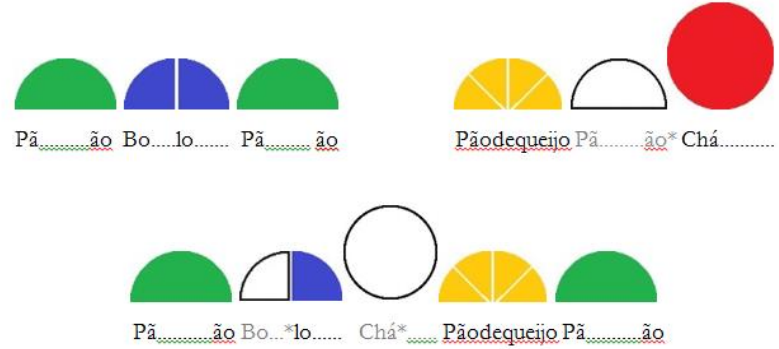


Certamente, outras diversas células rítmicas podem ser representadas por essas figuras. Porém, tendo em vista os limites deste projeto, não cabe aqui a descrição de toda a estratégia metodológica por mim desenvolvida. Nos *Quadros 5 e 6*, a seguir, apresentam-se, apenas como ilustração, algumas de suas fases posteriores, quando:

- apresentam-se as pausas e propõem-se frases cada vez mais elaboradas.



QUADRO 5

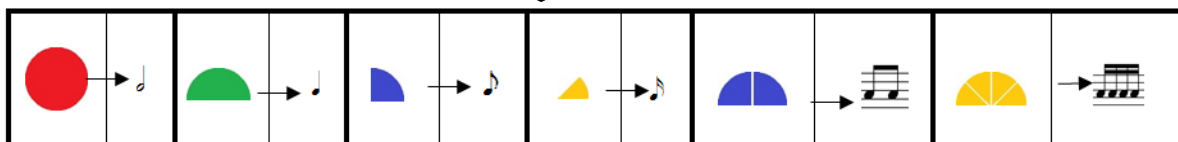


\* Para as pausas, sugiro a manutenção da articulação das sílabas, porém sem a emissão de som – ou seja, apenas fazendo-se a mímica das sílabas com a boca – razão pela qual elas aparecem acima na cor cinza.

Isso se mostra muito importante para dar concretude à pausa e precisão à sua duração.

- posteriormente, exercita-se a tradução de cada célula da notação geométrica para a notação musical padrão, fazendo-se as correspondências indicadas no Quadro 6 abaixo:

QUADRO 6



**A leitura dramatúrgica da melodia – dando sentido cênico aos intervalos musicais**

No final de 2013, fui convidado para fazer a direção musical de uma nova montagem de *O Grande Circo Místico*, obra-prima de Edu Lobo e Chico Buarque, criada originalmente para um espetáculo de Dança, produzido em 1982 pelo Balé do Teatro Guaíra, de Curitiba/PR. Na verdade, tenho o privilégio de afirmar que a minha pesquisa, minha tese e os princípios da



atuação polifônica, minha prática e minha metodologia de trabalho foram escolhidos como referência para a concepção musical deste espetáculo.

Na montagem deste *O Grande Circo Místico*, tivemos como fundamental referência um dos princípios que fundamentam o meu trabalho e que, de alguma forma, é referência para os outros: as ações de cantar e tocar um instrumento em cena devem ser feitas como ações cênicas, que não dependem das técnicas utilizadas muito menos do virtuosismo técnico que os músicos profissionais dessas artes buscam. Devem seguir os princípios do Teatro e devem ter uma função dramática que justifique a sua presença, com base no *desejo* e na *liberdade* de se manifestar, seja por meio do som e do movimento do próprio corpo, ou do som e do movimento de um instrumento musical.

Durante todo o período de ensaios, foram aplicados diversos exercícios e procedimentos polifônicos, frutos de minha pesquisa. A polifonia vocal, mesmo não sendo o objetivo principal, foi bastante utilizada como exercício e como resultado cênico. Estive especialmente atento quanto à valorização do desejo e da disponibilidade dos atores para tocar os instrumentos independentemente de qualquer habilidade que demonstrassem. O violino, por exemplo, foi incorporado à cena contribuindo apenas com um único som. Nesse sentido, fiz questão de valorizar os limites técnicos dos atores como propostas criativas, na medida em que descobrimos que os instrumentistas não eram “verdadeiramente” os atores, mas os palhaços que eles representavam. E, para os nossos palhaços, a técnica instrumental está na forma como eles se safam das dificuldades.

Uma das estratégias baseadas nos referidos princípios, por meio da qual obtivemos excelentes resultados está diretamente relacionada com a percepção de uma função dramática para os intervalos melódicos a serem cantados, bem como das estruturas harmônicas que os apoiam. A respeito disso, *Beatriz* é exemplar e vale a pena detalhar o trabalho com ela realizado.

Cada frase melódica de *Beatriz* foi construída por Edu Lobo plena de detalhes que, se desconsiderados, não teremos mais a mesma música. Já de



início, a melodia nos desafia, mais precisamente em suas terceira e quarta notas.

O - lha Se - rá que e - la é mo - ça

Intervalo 1 (I<sub>1</sub>)

As duas notas acima apontadas, correspondentes ao verbo “Será”, são diferentes. Mais precisamente, analisando-se a música escrita em Ré maior, a primeira nota (sol #) é meio tom mais grave que a segunda nota (lá). No entanto, é muito comum ouvirmos as duas notas serem cantadas na mesma altura (lá). Coisa semelhante vai ocorrer nas três frases seguintes, de modo que as duas primeiras notas de cada frase são diferentes, em graus conjuntos, a primeira mais grave que a segunda – (si - dó#); (dó# - ré); (ré - mi). Percebe-se que ocorre também uma progressão ascendente das frases, isto é, cada frase começa um pouco mais aguda que a anterior. Vejamos:

O - lha Se - rá que e - la é mo - ça Se - rá que e - la é tris - te

I<sub>2</sub>

Se - rá que é o con - trá - rio Se - rá que é pin - tu - ra

I<sub>3</sub> I<sub>4</sub>

Para finalizar a metade da primeira estrofe, surge então uma última frase que vai romper com o formato anterior, pois as duas primeiras notas não são mais graus conjuntos:



Todos esses detalhes tornam de difícil execução este trecho completo. Em primeiro lugar pela tendência em cantar as duas primeiras notas na mesma altura; também, pela falta de precisão na progressão ascendente; mais ainda, temos a complexidade da última frase, emblemática e famosa pela dificuldade de sua execução, pois além de romper com o padrão do início das frases anteriores – em vez de graus conjuntos, começa com um intervalo de 3<sup>a</sup> menor –, propõe sobre um acorde diminuto – G#dim(9) –, que sugeriria intervalos consecutivos de terças menores, uma melodia que foge dessa expectativa na medida em que o acréscimo da nona (lá#) a esse acorde, e conseqüentemente à melodia, cria uma sequência intervalar – 3<sup>a</sup> menor / 3<sup>a</sup> aumentada / 2<sup>a</sup> menor / 3<sup>a</sup> menor –, imprevisível e muito difícil de ser executada com absoluta precisão.

G#dim(9)      D7M/A

O    ros - to    da a - triz

I<sub>8</sub> = 3<sup>a</sup> menor

I<sub>7</sub> = 2<sup>a</sup> menor

I<sub>6</sub> = 3<sup>a</sup> aumentada

I<sub>5</sub> = 3<sup>a</sup> menor

O trabalho feito com os solistas de *Beatriz*, para que fossem totalmente fieis à partitura, foi dramático, isto é, buscaram-se estratégias para dar sentido dramático aos intervalos, de modo que, para que a integridade do discurso da melodia fosse preservado, os intervalos não poderiam ser outros. A propósito disso, ao falar sobre o fenômeno da afinação, a brilhante artista e pedagoga italiana Francesca Della Monica ensina: desafina-se porque não se



percebe um sentido para aquela altura sonora, que determine que essa altura não poderia ser outra.

Para o referido primeiro trecho melódico de Beatriz, propusemo-nos, por intermédio de imagens poéticas, a dar sentido dramático aos intervalos I<sub>1</sub>, I<sub>2</sub>, I<sub>3</sub>, I<sub>4</sub>, I<sub>5</sub>, I<sub>6</sub>, I<sub>7</sub> e I<sub>8</sub>, apresentados nas figuras acima. Para tanto, várias perguntas exigiam respostas:

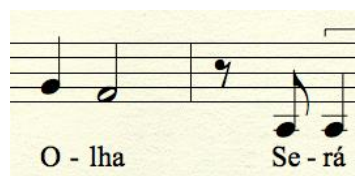
- Por que as duas notas que definem cada intervalo não poderiam ser a mesmas?
- Por que cada intervalo, por si só, é ascendente e não descendente?
- Por que a progressão I<sub>1</sub>, I<sub>2</sub>, I<sub>3</sub>, I<sub>4</sub> é também ascendente, o que determina que a primeira nota de cada um não pode ser a mesma, devendo sempre ser mais aguda que a anterior?
- Por que I<sub>5</sub> rompe a progressão ascendente, começando na mesma nota que I<sub>4</sub>?
- Por que I<sub>5</sub> não é formado por graus conjuntos como aos anteriores?
- Por que I<sub>6</sub> e I<sub>7</sub> não podem ser 3<sup>as</sup> menores, como se esperaria de uma sequência diminuta?
- Por que I<sub>8</sub> finaliza o trecho retomando a 3<sup>a</sup> menor?

Entrelaçando as características do desenho melódico, das palavras ditas, das personagens envolvidas – Beatriz e Frederico –, do universo circense e das propostas para a encenação, criamos um discurso que justificou cada um dos intervalos e as relações entre eles:

- Frederico se apaixona por Beatriz quando a vê pela primeira vez em cena equilibrando-se sobre um cavalo, por isso em um *plano alto*, com um leveza tal que ela parecia voar, como se fosse um anjo ou estivesse na *dimensão do sublime, celeste, divino*.

- Frederico quer se aproximar de Beatriz, portanto precisa *se elevar* até ela, com a mesma *delicadeza* que a imagem de Beatriz a ele sugere.
- A melodia que canta, portanto, é o caminho ascendente que o levará até ela. Ele está no chão, e precisa subir delicadamente ao céu. O caminho então deve ser uma espécie de escada poética, que tem como degraus as notas dos intervalos  $I_1$  a  $I_8$ . Por isso, as duas notas que formam cada intervalo jamais poderiam ser a mesma, pois isso não representaria a subida de um degrau a outro, impulsionando para o alto, e sim uma prisão que segura Frederico no mesmo lugar, ou então um salto brusco para o segundo degrau, perdendo-se a delicadeza da aproximação; além disso, todos esses intervalos devem ser ascendentes, pois representam movimentos de ascensão ao universo sublime; mais ainda, aos quatro primeiros intervalos corresponde o verbo “será”, no futuro do indicativo, isto é, um futuro que exige um movimento avante e não estagnação.

Comenta-se: no início dos ensaios de Beatriz com os solistas, era realmente muito comum a execução incorreta de  $I_1$ , cantado como uma sequência de duas notas iguais, como se observa na figura abaixo.



Isso ocorre em especial porque se trata de uma região grave e, por conforto, tende-se a fugir das frequências mais baixas. Assim, toda vez que isso ocorria, recorríamos à nossa dramaturgia, para lembrar que o verbo será, correspondente ao intervalo  $I_1$ , representa um movimento de elevação e não de estagnação; além disso, o salto direto para a segunda nota do intervalo cria um movimento brusco em direção a Beatriz, em vez da delicadeza desejada.



- Vencido  $I_1$  e o restante da frase que com ele se inicia, correspondente ao texto “Será que ela é moça” – que, na dramaturgia que estamos criando para a melodia, poderia significar o desejo de Frederico que, maior do que ele próprio, momentaneamente alça voo como se já pudesse alcançar Beatriz –, o rapaz quer continuar sua ascensão até Beatriz. Porém, já não se encontra mais no chão, onde começou  $I_1$ ; portanto,  $I_2$  deve necessariamente estar em uma região um pouco mais aguda. Assim como ocorreu na primeira frase, as notas de  $I_2$  não podem ser iguais... e assim por diante, até o intervalo  $I_4$  e o restante da frase a ele relacionada, correspondente ao texto “Será que é pintura”.
- Para justificar o rompimento com o padrão e o surgimento do novo formato de intervalo  $I_5$ , sugerimos que com  $I_4$  Frederico chegaria ao degrau mais alto da escada, porém ainda um pouco distante da amada, como naqueles momentos próprios do mundo do Circo, quando o artista, após uma cena na qual tudo parecia dar certo, conduzindo-o ao seu objetivo, encontra um obstáculo que parece intransponível. É isso o que ocorre com Frederico, que se vê no fim da escada que imagina poder guiá-lo até Beatriz e ainda distante dela.
- Assim como ocorre com o artista circense, chegou a hora de Frederico mostrar todo o seu virtuosismo e transpor o que parecia impossível. Apoiando-se novamente na primeira nota-degrau de  $I_4$ , como se fosse repetir sua última ação na escada – o que justifica o rompimento com a progressão ascendente dos intervalos –, toma impulso para dar um salto ( $I_5$ ) que o leva a um ponto mais alto, onde pode se agarrar – por isso  $I_5$  não pode mais ser formado por graus conjuntos, portanto uma 3ª menor –, e dar outro salto ( $I_6$ ), mais ousado e perigoso – por isso não poderia repetir a 3ª menor, mas apresentar uma inesperada 3ª aumentada –, criando a atmosfera de risco própria do Circo, para depois, já próximo de Beatriz, dar um pequeno salto ( $I_7$ ), uma 2ª menor, para mostrar delicadeza, e chegar com segurança ( $I_8$ ) até ela, por meio de uma 3ª



menor, própria do acorde diminuto que sustenta toda essa segunda parte da escalada.

Concluindo, o fato de eu me dedicar predominantemente à música *do* Teatro, isto é, à interação Música-Teatro pelo ponto de vista da *polifonia*, não significa, como já afirmei no início deste texto, que eu considere menos relevantes a Música *no* Teatro e a Música *inter* Teatro, correspondentes aos pontos de vista da *participação* e da *interdisciplinaridade*, respectivamente. Na verdade, percebo apenas que ainda são poucos os estudos que focalizam a natureza polifônica do Teatro, que, na minha opinião, é um dos mais instigantes objetos de pesquisa relacionado aos estudos teatrais.

De todo modo, ao subdividir as interações entre Música e Teatro em três possibilidades, o faço exclusivamente como instrumentos de análise, e não como características do resultado de um processo de criação ou formação. Em especial porque, ao observar uma cena que está sendo apresentada, é impossível e desnecessária a tarefa de identificar como se dão essas interações. E, certamente, é pouquíssimo provável que elas se deem isoladamente, pois uma forma de interação quase sempre nos leva às outras. Afinal de contas, o Teatro, como polifonia, é um entrelaçamento de pontos de vista, o que o torna complexo e inclassificável. Essa é a sua beleza.

## Referências

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.

DIAS, Ana Cristina Martins. **A musicalidade do ator em ação**: a experiência do tempo-ritmo. Rio de Janeiro, RJ, 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Teatro, UNIRIO, 2000.

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





\_\_\_\_\_. **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.

JAQUES-DALCROZE, Émile Jaques. **Il ritmo, la musica e l' educazione.** A cura di Louisa Di Segni-Jaffé. Torino: EDT/SIEM, 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.

\_\_\_\_\_. **O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico:** uma proposta de estratégia pedagógica. *Caderno de Encenação:* publicação do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, p. 17-32, 2009.

\_\_\_\_\_. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia. (Orgs.). **Ensaio de Cena.** 1. Ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. p. 127-140.

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.

PESOCINSKIJ, Nicolaj. La biomecânica, dubbi e certezze: storia di un'idea pedagogica. In: MEJERCHOL'D, Vsevolod. **L'attore biomeccanico** (testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij). Milano: Ubulibri, 2009.

PICON-VALLIN, Beatrice. A Música no jogo do ator meyerholdiano. In: **Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov.** Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989. Tradução de Roberto Mallet.

SANT'ANA, Doriedison Coutinho de. **Melodia Cênica:** um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator. Belo Horizonte, MG, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2012.

SOUZA, Raquel Castro de. **O jogo musical no teatro de Meierhold:** princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia. Belo Horizonte, MG, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2012.



STANISLAVSKIJ, Konstantin S. **Il lavoro dell'attore su se stesso**. Roma: GLF Editori Laterza, 2010.

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

VALENÇA, Ernesto Gomes. **Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical**. Belo Horizonte, MG, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2010.

Recebido em 18/07/2014.

Aceito em 22/11/2014.

**Ernani Maletta**

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). É também diretor, maestro, ator e cantor.

E-mail: [ernanimaletta@gmail.com](mailto:ernanimaletta@gmail.com)