

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

BERNARDO TORRES RUBIM DA SILVA

**A interação entre música e teatro nos processos do ator compositor e
instrumentista: uma análise do espetáculo 2' 10''**

Ouro Preto - MG

Agosto de 2023

A interação entre música e teatro nos processos do ator compositor e instrumentista: uma análise do espetáculo 2' 10''

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ao Curso de Artes Cênicas - Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do diploma de Bacharel (interpretação) em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Matturro Foschiera

Co-orientação: Prof. Dra. Raquel Castro de Souza

Ouro Preto - MG

Agosto de 2023



FOLHA DE APROVAÇÃO

Bernardo Torres Rubim da Silva

A interação entre música e teatro nos processos do ator compositor e instrumentista: uma análise do espetáculo 2' 10"

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ao Curso de Artes Cênicas - Licenciatura do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do diploma de Bacharel (interpretação) em Artes Cênicas.

Aprovada em 01 de setembro de 2023

Membros da banca

[Dr.] - Marcos Matturro Foschiera - orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
[Dra.] - Raquel Castro de Souza - coorientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
[Dra.] - Bruna Christofaro Matosinhos (Universidade Federal de Ouro Preto)
[Ms.] - Anderson da Mata Daher (Universidade Federal de Ouro Preto)

Marcos Matturro Foschiera, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 06/09/2023



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Matturro Foschiera, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 06/09/2023, às 15:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0586974** e o código CRC **077B0D0C**.

A interação entre música e teatro nos processos do ator compositor e instrumentista: uma análise do espetáculo 2' 10''

Resumo: Neste artigo pretendo analisar a interação entre a música e o campo teatral no espetáculo "2' 10'", a partir de um relato de experiência. Objetiva-se desvelar similaridades nos processos de criação musical e teatral, compreendendo sua natureza interligada e cooperativa. Como metodologia, dialogo com a produção teórica de Maletta (2013; 2014; 2016), Castro (2013), Baptista (2007) e Stanislavski (1980). Assim perceberam-se técnicas significativas que serviram como disparadores e desenvolvedores no processo criativo do espetáculo e meu método de atuação.

Palavras-chave: Teatro, Música, Sonoplastia, Composição Musical, Trilha Sonora, Atuação, Ator, Personagem, Memória Afetiva.

Abstract: In this article I intend to analyze the interaction between music and the theatrical field in the show "2' 10", based on an experience report. The aim is to reveal similarities in the processes of musical and theatrical creation, understanding their interconnected and cooperative nature. As a methodology, I dialogue with the theoretical production of Maletta (2013; 2014; 2016), Castro (2013), Baptista (2007) and Stanislavski (1980). Thus, significant techniques were perceived that served as triggers and developers in the creative process of the show and my acting method.

Keywords: Theater, Music, Sound Design, Musical Composition, Soundtrack, Acting, Actor, Character, Affective Memory.

1. Introdução (antecedentes do espetáculo, objetivos e metodologia)

Minha experiência no curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto tem seu rumo modificado devido a pandemia do vírus COVID-19, assim como grande parte dos estudantes brasileiros. Na tentativa de permanecer efervescente como artista, comprei um curso online de teclado para iniciantes chamado “O Poder das teclas”, em abril de 2020. Ao desprender meus dedos, através de exercícios de coordenação motora ao teclado, e conhecer e analisar escalas ¹fundamentais, o curso se encaminhou para os estudos dos campos harmônicos² em todas as tonalidades³. O campo do improviso foi utilizado pelo professor do curso como forma do aprimoramento técnicas para dedilhados, percepção musical⁴, todas elas influenciadas pelos gêneros musicais do *jazz* e do *blues*.

Instigado pelo conhecimento que agora me permitia compreender a estrutura musical das canções de meu repertório pessoal, percebi o grande poder que determinadas melodias têm de nos guiar psicologicamente para momentos da nossa vida por vezes esquecidos ou ignorados. Inspirado pelas grandes trilhas sonoras do cinema, iniciei naquele momento um trabalho de adivinhação melódica através da audição (popularmente chamado de “tirar música de ouvido”, tarefa ligada à percepção musical, acima citada), com o intuito de, um dia, criar as minhas.

Assim, nessa etapa do percurso, imerso no contexto de reclusão social, ir ao teatro era totalmente inadmissível. A solidão, que se tornara bastante presente, me motivou estudar música diariamente. Todos os dias, por pelo menos uma hora praticava músicas de desejo pessoal que havia “tirado de ouvido” em um simples teclado, de modo que a música se fez presente na maior parte de minha rotina. Apesar dessa tarefa me trazer enorme satisfação, tinha o desejo de promover o encontro das minhas novas habilidades musicais e minha prática teatral dentro da graduação em Artes Cênicas com habilitação em interpretação.

¹ Conjunto preestabelecido de notas ordenadas e tocadas de forma sequencial.

² Conjunto de acordes (sobreposição de três ou mais notas) gerados a partir de cada uma das notas de uma escala.

³ Relação entre os tipos de acordes gerados a partir da criação do campo harmônico.

⁴ Disciplina da música em que se pratica o reconhecimento auditivo de notas, escalas, acordes, ritmos, entre outros.

Mesmo com a retomada das atividades acadêmicas de forma remota, em janeiro de 2021, meu futuro como estudante das artes da cena ainda era incerto. Todas as minhas referências artísticas provinham de trabalhos exclusivamente audiovisuais, adjunto a tendência *revival* de inúmeras produções multimidiáticas da cultura pop e *LGBTQIANP+*⁵. Acredito que a dificuldade para a criação de novos conteúdos no contexto pandêmico, refletiu de forma nostálgica na sociedade. Dessa forma, o culto ao passado resulta uma espécie de "reciclagem" de repertórios artísticos. Por isso, entendo que toda minha bagagem musical provém da revisitação de experiências pessoais, sendo essas uma das maiores experiências gratificantes no meu trabalho como compositor, sonoplasta e na sua relação com meu ofício de ator.

Em meados de julho de 2021, tive o meu primeiro trabalho no Departamento de Artes Cênicas (DEART-UFOP) como compositor de trilha sonora, intitulada "*Janelas da Alma*". Desprovido de qualquer conhecimento sobre métodos de composição musical, não sabia o que me esperava. O diretor da cena me colocou como assistente de direção, e alguns *takes* como operador da câmera. Devido a essa participação no campo da direção, tornou-se mais fácil descobrir maneiras de atingir alguns objetivos artísticos por meio do processo colaborativo entre direção e sonoplastia. A cena teria seu tempo rítmico e atuação mediadas pela música e ou *vice-versa*. Simultaneamente, enquanto os registros visuais passavam pela tela de um *tablet*, utilizava para a composição da trilha sonora a progressão harmônica⁶ da música *Drowed World/ Substitue for Love* (1998), de Madonna, como referência de improvisação sonora para direcionar uma nova harmonia sugestiva à narrativa. Por meio desse processo de uma possível interpolação, percebi, em momentos iniciais, que se trata: além de um trabalho proveniente de releituras, exige pesquisas de materiais novos e desconhecidos.

Infelizmente, alunos de Artes Cênicas, a meu ver, não são orientados a desenvolverem concepções sonoras originais. Muitas vezes, a sonorização é o último item de demandas a ser criada e concebida com a cena já finalizada, afinal a palavra do diretor é, comumente, o principal meio de organização da cena. Em

⁵ Fenômeno interligado a ascensão de produtos artísticos lançados no passado para o cenário contemporâneo, como: regravação de novas versões de filmes populares, adotar características da moda marcantes em outras décadas e a reconsideração de músicas e series de gerações passadas.

⁶ Sequência de acordes que se relacionam entre si.

minha opinião, isto está ligado a forma que consumimos música: consumo rápido, fácil, de prontidão, como sua interpretação restrita à escuta e opositora ao silêncio, fosse o suficiente. Outro ponto é a necessidade de treinamentos específicos para trabalhos musicais, aspecto não muito interessado pelos atores e diretores não familiarizados com a área. Por fim, optam por um procedimento fragmentado entre os setores criativos. Essa hierarquia presente em tal contexto, se relaciona com o princípio da Polifonia, proposto por Ernani Maletta (2013), e que, posteriormente, mesmo de forma não intencional, seria tão semelhante ao processo criativo do espetáculo 2' 10", de minha autoria, e que mais adiante no texto será analisado.

Dito isso, fui encontrando maneiras de achar um papel significativo para mim dentro do projeto de extensão *MIDIATORS*, no qual entrei em 2019. Vejo que em minha experiência como sonoplasta, você adota um caráter de quase espectador. Espera pelos comandos do diretor para a criação de momentos específicos. Demarcações da iluminação ou até mesmo do texto falado pelos atores podem ser indicadores para o início de uma *track*. Tanto o som, a luz, quanto o texto exigem uma interação estética entre si para serem externados na cena. Por isso, minha experiência com todo o universo audiovisual com o grupo foi uma das maiores referências de inspiração que tive como trabalho de investigação pessoal, pois conforme os trabalhos práticos do grupo como a cena "Rainbow" (2019) e o espetáculo "Abismo" (2022), dirigidos pela professora do DEART Bruna Christóforo, percebi a grande influência da sonoridade no do conjunto visual da obra, trabalhando-a não como uma história em função do performer, mas uma possível mediadora das determinadas ações em cena, e às vezes, uma prolongação dos elementos presentes nela.

Entretanto, sendo a sincronização o principal objetivo nessas produções audiovisuais, na maioria das vezes, não costumava questionar as relações entre os sons, seus ritmos e seus timbres. Apenas atendia os comandos da direção. Então, nesse papel de um componente dos bastidores, comecei a anotar o que funcionava e o que não funcionava dentro de uma cena, por exemplo: as entonações de voz dos atores, sua rítmica de movimentos, sua interação com as projeções, o porquê de um vídeo ser projetado em um dado momento, pensando em como isso tudo impacta a dramaturgia de um espetáculo. Queria que, quando chegasse minha vez de

apresentar o meu TCC, todos entendessem a narrativa e o motivo de cada item estar nela inserido. Nesse sentido, Mallela (2013) preconiza:

por ora, basta compreender que caberá ao encenador a análise contínua do material criado, buscando perceber a coerência desse material com as escolhas feitas pelo grupo, evidenciando em particular tudo o que poderia representar situações indesejadas, como possíveis lacunas e incongruências dramáticas, conflitos estéticos, ambiguidades e incompreensões não intencionais (Mallela, 2013, p. 225).

Trabalhando em um grupo no qual o foco é a pesquisa das tecnologias de interatividade, o setor de imagem é a principal fonte de investigação, ou seja: é bastante desafiador propor a sonoplastia como matriz do setor criativo. Conforme novas propostas do grupo eram experimentadas, continuava a registrar minhas inquietações. Sozinho, tentava mentalmente desvendá-las para algo que pudesse funcionar cenicamente, pensando em, no futuro, aproveitar estas questões em meu próprio TCC. Mais tarde, acabei construindo uma espécie de acervo pessoal de propostas relacionais de cena e sonoplastia.

Acredito que a interação entre imagem, som, movimento e palavra pode ser o “segredo” de um bom teatro. Em meu TCC, queria contar uma história que cada elemento tivesse uma íntima relação com os outros, relacionando-os à minha maior fonte de inspiração dentro do curso de Artes Cênicas: a música. Logo, na tentativa de sintetizar tudo que foi experienciado por mim como artista e ser humano na trajetória acadêmica, chego à minha principal inquietação: seria possível a composição autoral de uma sonoplastia atuar como tradutora e provocadora na criação de outros elementos da cena como a corpo-voz do ator e sua relação com a dramaturgia?

A partir deste questionamento, objetiva-se nesse artigo: A) traduzir métodos e técnicas de composição de trilha sonora para cinema na construção dramática e de personagens teatrais, exemplificando-os com a concepção artística seu do espetáculo 2’ 10”; B) identificar os pontos semelhantes e colaborativos entre processos de evocação de emoções para a personagem e composições musicais; C) desvendar práticas relacionadas à memória emotiva e muscular e a influência da música em ambas; e D) entender a maneira que o domínio de técnicas sobre um instrumento harmônico refletem no corpo do ator.

Como forma de atingir esses objetivos, utilizo uma metodologia organizada em quatro frentes de trabalho que ocorreram de forma simultânea à escrita do relato de experiência: 1) a pesquisa de processos cênicos que trabalham mutuamente música e teatro (Castro, 2013); 2) a leitura de artigos discursivos sobre a criação cooperativa de todos os setores teatrais como fonte de inspiração criativa (Maletta, 2013, 2014, 2016); 3) consulta de métodos e técnicas de criação de trilhas sonoras para cinema (Baptista 2007) e 4) revisitar o papel da memória emotiva em ambos os campos de pesquisa (música e teatro) (Zaltron 2010); (Stanislavski 1980) e identificar o papel de todos métodos citados em um possível plano de atuação (Castro 2013); (Stanislavski 1980).

Conforme a determinada metodologia, reconheço que a justificativa de minha pesquisa contextualiza-se para um diversificar o papel da música no campo das Artes Cênicas. Por relatar a criação de uma música autoral por meio das características do próprio personagem junto à sua narrativa, o projeto direciona o ator para um caminho para além da cena - um método de atuação próprio e singular para cada trabalho proposto.

Esse artigo é organizado em duas partes. Na primeira, apresentada até aqui, discorri sobre os antecedentes ao meu processo de criação do espetáculo 2' 10", bem como os objetivos e metodologia envolvidos nesta pesquisa. Já no segundo momento, ofereço o relato de minhas experiências que contextualizam o processo de criação e análise do espetáculo 2' 10". Nesta segunda e última parte do artigo, e através da minha perspectiva de diretor, sonoplasta, dramaturgo, e principalmente ator, trago autores teóricos da Música e do Teatro, cujos trabalhos se relacionam com o que eu, em direção coletiva de Pedro Methner Baldin e Bruna Christófaru, junto à produção criativa do grupo *MIDIACTORS*, idealizamos para o meu TCC.

2. Interações cênico-musicais na construção da interpretação no espetáculo 2'10"

2.1. 2' 10": síntese da história e dos personagens

O espetáculo 2' 10" foi pensado para construir uma ode à memória musical. É relatado a partir do ponto de vista de Francisco idoso, e a narrativa se desenvolve a

partir de associações feitas entre diferentes momentos importantes na sua vida que estão intimamente atrelados à música.

Francisco era um aspirante a fotógrafo brasileiro na metade dos anos 1930. Influenciado pelos grandes acontecimentos socioculturais e tecnológicos do final do século XIX e início do XX, o ilusório otimismo da sociedade moderna caracteriza sua personalidade. A personagem principal atrela-se à fotografia de forma quase apelativa: Em seu auge de popularidade, a fotografia apresentou ao ser humano uma alternativa perspectiva do real: a captura material momentânea. Por possibilitar a materialização da sua autoimagem, pode distorcê-la conforme o modo que a interpreta.

Boêmio e aventureiro, Francisco tem uma obsessão pelo fato de podermos immortalizar momentos através da fotografia, e supostamente, guardá-los para sempre. Em um de seus trabalhos oficiais, conhece Benjamin, um músico que desperta nele sentimentos nunca experimentados antes. Os dois desenvolvem uma relação amorosa, e, através da música, Benjamin apresenta uma nova maneira de eternizar lembranças: relacioná-los com a sonoridade que os cerca. Porém, a relação não pode continuar devido aos conceitos preconceituosos da sociedade. Após vivenciar junto de Benjamin o que a música pode lhe proporcionar, Francisco aprende a tocar piano e ressignifica três acontecimentos de sua história ao compor a trilha que os contextualiza, sendo estes: o instante que ele e Benjamin se conhecem; o momento em que Benjamin o deixa; e quando tem uma filha com sua esposa Irene.

Com o passar dos anos Francisco desenvolve Alzheimer, o que dificulta a recordação de sua história. A música de sua vida é o único mecanismo capaz despertar a ressurreição da sua própria história e identidade, e assim uma nova alternativa para enxergar o presente. Por isso, sua filha Regina, que guardou uma gravação da composição dessa música, exerce a tarefa de tocá-la todos os dias, junto ao um áudio da sua voz explicando que essas foram as instruções do próprio pai, pois um dia, não se lembraria mais dela. Conforme as melodias se desenvolvem, Francisco se lembra do que viveu.

Dividida em três atos, nos quais representam respectivamente os mementos citados acima, Francisco do passado ultrapassa os limites temporais que o distinguem da sua versão do presente - interpretada por outro ator- e ambas versões do personagem interagem entre si e os outros a sua volta, construindo uma narrativa intimista e metalinguística.

Logo, ainda que não refletido no momento de concepção do espetáculo, percebo que se tratou de um processo fundamentado pela polifonia. Recorrendo novamente à Mallela (2013):

“assim, afirmo que o Teatro é polifônico, por natureza, na medida em que o sentido que se produz em cena, e que afeta as espectadoras e os espectadores, é fruto da simultaneidade equipolente de imagens, sons, movimentos e palavras. Atrizes e atores, ao manifestarem algo para as pessoas que lhes assistem, não o fazem por intermédio exclusivo de apenas uma dessas quatro instâncias discursivas, mas pelo entrelaçamento delas” (Mallela, 2013, p. 222).

Gostaria agora de retomar o início deste artigo, quando falei sobre o significativo papel da revisitação na minha vida – e, naturalmente, coo isso impactou a construção de meu TCC. Através da memória pude ressignificar momentos da minha vida. Uma vez trabalhando a relação entre imagem, palavra e movimento, poderia justificá-las por meio de sua trilha sonora, mais especificamente uma música carro-chefe com início, meio e fim.

2.2. Objetivos artísticos com a montagem de 2'10”

Baseando-me em uma premissa de atuação conjunta à arte música, me direciono ao início da linha de construção para meu personagem Francisco, e de onde vem sua história. Fascinado por essa capacidade de parecer presente em quase todas as categorias do universo das artes da cena, quis prestar uma homenagem à música, evidenciando-a através da revisitação. Por isso, chego no conceito da memória trabalhado por Konstantin Stanislavski e de quais seriam suas relações com meu trabalho. Até porque, graças a ela, é que podemos reviver e evocar momentos da nossa vida, atrelando-os aos sentidos de percepção importantes para a atuação, como: a visão, audição, tato e olfato. Também discutirei mais adiante neste artigo, Raquel Castro de Souza argumenta em sua tese de doutorado (2013). Nela, a autora relaciona fundamentos da música com o trabalho

do encenador Vsevolod Emilevitch Meierhold nos planos da encenação, dramaturgia e principalmente atuação.

Grande aliada de Stanislavski, sua ideia conceptiva de memória emotiva me entrega não apenas a premissa dramaturgica, também a maneira que interpretei meu repertório musical como inspiração para compor a trilha sonora. Pois, de acordo com Michelle Zaltron (2010),

Stanislávski partiu das subjetividades interiores, isto é, do “crer para agir”, enfocando a memória emotiva. A memória emotiva foi estimulada por ele como um caminho para justificar internamente as ações do ator em cena, ao rechaçar as formas “vazias” do teatro da época, que estava, em sua maioria, embasado no uso habitual das convenções externas. (Zaltron, 2010, pg. 1)

Nesse sentido, entendo que são evidentes no processo investigatório e criativo as similaridades entre a montagem e progressão de acordes, e a construção de um personagem e seus princípios. Porque, entre os dois campos artísticos (Música e Teatro), o conceito de montar e externar um sentimento através de uma ação está ligado com a intenção que se realiza, seja ela dentro de uma cena ou tocando uma música em um instrumento.

Assim, trabalhando com revisitação atrelada à memória afetiva, vejo que a razão pela qual eu visitava tanto as músicas do meu passado: Coincidentemente ou não, por serem trilhas sonoras de filmes da minha infância e adolescência, contendo inúmeros significados afetivos para mim, tinham a capacidade de me lembrar inúmeras situações da minha vida pessoal, contaminadas pelo sentimento que as contextualiza. Recapitulando aspectos da minha história, os entrelaço com meu acervo pessoal antes mencionado e começo a partir daí, encaminhando-os para uma temática cênica que parecia sintetizar meus objetivos na qualidade de ator músico: a memória musical. Esse processo, a meu ver, resultou dramaturgicamente em 2’ 10” como um traço de personalidade de Francisco, que referencia sua própria história a partir de sua relação com a música.

Vale ressaltar que, mais de uma vez, escutei de professores do Departamento de Artes Cênicas, o fato de o artista ser egóico ou narcisista, de querer contar apenas sua história a favor de um capricho, ou apenas o que ele acha importante para o mundo. Mas infelizmente, era impossível outra fonte de inspiração para a

composição de todo meu processo. Em suas etapas iniciais, morava sozinho em meio de uma pandemia, a única voz que escutava era da minha própria cabeça, pois não havia ninguém para compartilhá-la. Teria que contar essa história nem que fosse para mim mesmo, pois finalmente, sentia que minha voz estava sendo valorizada e uma razão pela sua existência artística. Dito isso, depois de algumas decepções amorosas e experiências de perda, adotei o amor como sentimento evocador das experiências que seriam relatadas durante a peça, e disparador de uma linha de raciocínio para composição da trilha sonora original.

Logo, esta concepção de amor seria somente possível de acordo à materialização Do ponto de vista de memórias, os setores “*som*”, “*imagem*”, “*palavra*” e “*movimento*” (Mallela, 2013) seriam estruturados juntamente à música que justifica sua existência. Então, no início do processo de 2’10”, pensei que a música principal da trama seria a fonte principal para a criação da história e seus personagens. Em outras palavras, um elemento disparador finalizado antes da criação de qualquer outro, e do qual tudo nasceria.

Contudo, mais para frente no projeto, fui confrontado pela insuficiência dessa ideia, pois precisei criar uma relação cooperativa entre todos os setores. Por exemplo, para cada parte da música composta, precisaria desenvolver a história e características psicológicas das personagens e *vice-versa*, em uma espécie de relação de dependência mútua. A partir desse ponto, a premissa polifônica discutida por Mallela (2013) já se apresentava um pouco destoante da minha, já que, inicialmente, coube a mim a função de apresentar um material original como guia inicial para a criação da peça. Posteriormente, esse material se tornaria a introdução musical da trilha sonora principal de 2’10”.⁷

2.3. Recursos utilizados para chegar aos objetivos artísticos

A concepção do espetáculo 2’ 10” se estabelece a partir dessa fomentação criativa por meio da relação cooperativa entre música e dramaturgia, especificamente quando crio a introdução musical do projeto. Em meados de abril de 2022 começo a trabalhar ao piano algumas tonalidades e suas possíveis relações

⁷ Link de acesso para a escuta da introdução da música:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1weu4rKICmPLsvV0yjOJAXkDU0JTPUcDP>.

com diferentes tipos de emoção. Como dito antes, utilizando trilha sonoras de grandes filmes como inspiração, sinto que a do filme *Titanic* (1997) foi a mais importante, não apenas por apresentar um protótipo/modelo de coesão sonora para seguir, mas por carregar valores sentimentais/sinestésicos em minha memória, assemelhando-se com esta linha de pesquisa que se desenvolvia.

O fato de ter sido um dos primeiros filmes que vi minha mãe, e conter a primeira música difícil que aprendi sozinho a tocar no piano, me levou para o campo de experimentação a partir da música *The Portrait*, composta por James Horner. A música tocada na icônica cena em que o personagem Jack desenha Rose, constrói uma atmosfera de uma história sendo contada como se o início meio e fim fossem da mesma natureza, porém com diferenças fundamentais, contextualizando suas divisões e etapas. Na dissertação “Funções da música no cinema: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais”, o autor André Baptista introduz um pouco desse pensamento, ao dizer que:

[...] de maneira geral, o processo de composição e realização da música de um filme envolve várias etapas pelas quais passa o compositor. Para cumprir esse percurso, ele pode contar, além de seu talento, criatividade e de todo o subsídio teórico-musical de sua formação e experiência, com diversos conceitos, ideias e teorias relacionadas ao audiovisual - algumas delas apresentadas no capítulo anterior. A eficácia da música a ser composta, do ponto de vista da sua funcionalidade no contexto audiovisual, pode ser em grande parte determinada pela compreensão desse aparato teórico e de sua boa aplicação nas escolhas composicionais. (Baptista, 2007, p. 83).

Aprendendo a tocar a composição de Horner através de cifras⁸, percebi também que há outro grande papel da memória nos processos do ator músico: sua influência no campo do desenvolvimento da coordenação e da memória muscular. Percorrer um dos caminhos para conseguir agilidade nas teclas do piano, foi outra maneira de relacioná-la com métodos de atuação antes trabalhados por mim no processo criativo do espetáculo, pois, de tanto revisitá-la em meus treinos musicais e revendo o filme, é evidente o significativo papel da repetição dos movimentos corporais necessários para o alcance de objetivos específicos. Afinal, mesmo sendo um trabalho decorrente da decodificação de cifras - e não de partituras⁹ - as tarefas

⁸ Sistema de notação que utiliza símbolos (comumente letras e números, ex.: C7M = Dó com sétima maior) que identificam acordes. Frequentemente utilizadas no meio da música popular.

⁹ Partituras, diferente das cifras, oferece mais informações sobre todas as notas e seus ritmos exatos em uma música.

realizadas em minha qualidade de instrumentista assemelham-se aos procedimentos de atuação, porque ambos frisam a internalização de determinados movimentos por meio de sua intensa repetição, e até mesmo verbalização.

Nas minhas aulas de piano ministradas pelo professor Anderson Daher, por exemplo, cantava as notas que simultaneamente tocava no piano. Sua posição na pauta musical determinava qual tecla do piano tocava conjunto o dever de enunciar seu nome (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si). Acredito que na arte música, a partitura toma o lugar da categoria palavra/texto, tornando nosso trabalho como ator, decodificá-las não somente através da voz, mas também do corpo.

Vale destacar o aspecto comum entre todas as trilhas do cinema utilizadas como inspiração para este trabalho: definidas por uma melodia principal, sua sonoridade determina a identidade sonora da música, e, uma vez acrescida de acordes que compõe seu campo harmônico, a mesma é arranjada durante toda a obra. Essa criação musical tem o poder de contextualizar musicalmente cenas e personagens, de acordo com distinções no timbre, andamento e instrumentação. A título de exemplo, na trilha sonora do filme *O curioso caso de Benjamin Button* (2008), que também utilizei como inspiração para a criação de 2' 10", existe a música *Bethena (A Concert Waltz)*, composta por Scott Joplin em 1904, que é distintamente apresentada ao longo das cenas: ora apenas tocada incompletamente no piano pelo personagem principal, ora como um plano de fundo da última cena.

Acredito que a longevidade e iconicidade das grandes trilhas sonoras do cinema decorrem dessa abordagem, porque se tornam resistentes ao tempo, e, em minha opinião, direcionam-se como um alvo receptivo aos inúmeros valores sentimentais do público que as assiste.

Ao longo de 6 meses trabalhei na sequência harmônica e melódica de acordes da música da vida de Francisco, verificando de que forma soariam de forma mais aproximada aos momentos de sua vida. Em determinada etapa do trabalho, percebi que este era o recurso que precisava lançar mão para que a música criada contasse uma história que inspirasse e se relacionasse com os recursos estética e dramáticos a serem empregados na cena. Nesse sentido, revisito o texto de

Baptista (2007). Nele, o autor cita estratégias elaboradas por Michel Chion em seus processos composicionais:

G) A música como resumo do filme

A música pode simbolizar um filme, isto é, descrever de forma resumida o sentimento principal da narrativa”

A) Aparelho tempo/espaço

A música pode ser vista como um aparelho de tempo/espaço: ela pode nos conectar a outro lugar e a outro tempo, no futuro e no passado”

H) Valor agregado

Assim denominado por Michel Chion, o valor agregado é um efeito criado por um acréscimo de informação, de emoção, de atmosfera, conduzido por um efeito sonoro e espontaneamente projetado pelo espectador (o áudio-espectador, de fato) sobre o que ele vê, como se esse efeito emanasse naturalmente. Se agregarmos à imagem de um rosto neutro uma música alegre, meditativa ou atormentada, essa imagem assumirá a característica proposta pela música. Esse fenômeno pode também se mostrar de forma inversa, de uma forma que a música se colora por indicações sugeridas pelas imagens, segundo certas leis e proporções existentes entre elas. (Baptista, 2007, pg. 22).

E, ainda:

J) Linhas de fuga temporais

A música age sobre o tempo da imagem, ou sobre o tempo que percebemos a imagem, por um efeito de valor agregado muito característico, através da criação de linhas de fuga temporais. Essa propriedade da música produz um efeito chamado temporalização, que impõe uma linha de tempo às sequências, que elas por si só não possuem. (Baptista, 2007, pg. 24).

Em meados de agosto de 2022, insiro junto do processo de composição musical aspectos dramaturgicos que impulsionaram a ideia de continuidade na trilha musical, como por exemplo: pausas, notas mais agudas, mudanças de tom, andamento, entre outros. Assim, podendo compreender o processo como “do estudo do processo de criação de um fenômeno cênico” e depois “do estudo desse fenômeno como um produto artístico” (Malleta, 2013, p. 60) minha composição musical além de apresentar a perspectiva de Francisco como resumo da narrativa, representar o sentimento agregado por ele perante os acontecimentos de sua vida, justifica a existência do personagem conjunta a sua capacidade transitória na linha temporal da peça. Baptista (2007), acerca do efeito de temporalização causado pelo uso da música como fuga de linhas temporais, comenta:

[...] esse efeito de temporalização pode ser criado também pelas próprias estruturas musicais - especialmente as cadências harmônicas e melódicas do sistema tonal, os sistemas de formas musicais e as variações de amplitudes: uma música escrita dentro de um estilo tonal e dentro de uma grade de compassos determinada sugere o momento que ela vai terminar ou fazer uma pausa e essa antecipação se incorpora à nossa percepção da

imagem. Podemos dizer que a música ajuda a estruturar os tempos de uma sequência cinematográfica não somente pelas pulsações rítmicas, mas também pelo fenômeno da espera (geralmente inconsciente, reflexo) da cadência. (Baptista, 2007, p. 24).

Uma vez que sua estrutura sonora foi construída baseando-se na divisão da peça nos três acontecimentos da vida de Francisco, correspondente à sua ordem de exibição, minha atuação abordaria a mesma função da trilha sonora que os evoca: uma recriação fiel de suas memórias, mesmo tendo se passado setenta anos de ocorrido. Logo, me aproprio de fundamentos “tão intrínsecos ao Teatro quanto são da Música” (Malleta, 2014, pg. 38) como mecanismos para representá-lo, e ao mesmo tempo, utilizados na composição da música intitulada “Música Vida”.

Nesse viés, retomo a tese de Castro (2013), pois, trazendo os processos teatrais de Meierhold que são relacionados a fundamentos musicais, exemplifica um dos meus objetivos na busca como ator pela relação processual entre atuação e musicalidades no espetáculo 2' 10". De acordo com a autora:

[...] o que a cena meierholdiana demanda do ator é a assimilação no corpo, voz e mente dos preceitos musicais e a rigorosa aplicação de seus elementos na cena, tanto para a criação dos movimentos quanto para o tratamento da palavra pelo ator. (Castro, 2013, p. 41).

Assim como foi para mim, existe para Francisco um *valor agregado* (Baptista, 2007) em seu trabalho como instrumentista. Conforme a passagem da sua vida, sua existência materializada por auto concepções em suas lembranças, que ocupa um lugar de “estruturar os tempos de uma sequência” (Baptista, 2007) de ações na cena, “não somente pelas pulsações rítmicas, mas também pelo fenômeno da espera (geralmente inconsciente, reflexo) da cadência” (Baptista, 2007). Ou seja, classificando gestos, movimentos e palavras feitos por ele como um fenômeno de preparação para as seguintes. Fato esse similar com o que Castro (2013) apresenta em uma citação do próprio Meierhold:

A natureza de um ator deve ser essencialmente apta a responder à excitação dos reflexos. Aquele que não possuir essa aptidão não saberá ser ator. Responder aos reflexos significa reproduzir, com a ajuda dos movimentos, do sentimento e da palavra, uma tarefa proposta exteriormente. A interpretação do ator consiste em coordenar os modos de expressão assim suscitados. Estes modos de expressão são os mesmos elementos da interpretação. Cada elemento comporta, invariavelmente, três fases: 1ª A intenção, 2ª A realização e 3ª A reação. (Meyerhold, *apud* Castro, 2013, p.84. Trad. Barreno, 2008).

Assim, estabeleceu-se imperceptivelmente um sistema cooperativo entre trilha sonora, dramaturgia e atuação. Desde a primeira prática de preparação do elenco realizada por Pedro Methner Baldin até o dia antecedente da apresentação do espetáculo - 17 de março de 2023 - a “Música Vida” não se deu por concluída. Uma mudança na escolha de palavras na cena, por exemplo, modificava aspectos do seu timbre, velocidade e melodia.

As escolhas feitas por todos os setores criativos (iluminação, caracterização, sonoplastia e cenografia) impactaram, sobretudo, na maneira que Francisco respondia a elas, pois o fato de eu ter atuado também como dramaturgo, diretor, compositor de músicas originais e sonoplasta foi o maior privilégio de todos, já que, ao invés de causar uma sobrecarga de funções, pude usufruir da presença diversificada do meu olhar artístico como aspecto paralelo à interpretação. Um exemplo prático disso é a construção do monólogo de Francisco¹⁰. Nele, creio que entrelacei os princípios de uma atuação polifônica em diálogo com as outras referências discutidas neste artigo.

No ato em que representa o que sente ao ter concebido sua filha Regina, Francisco recapitula, através de suas palavras, vivências que comprovam tal reflexão:

[...] *Regina. É a coisa mais linda que existe!*

Eu sempre quis guardar tudo que eu vejo ou sinto. Tudo dura tão pouco. A felicidade parece alguém que passa na rua, de relance, tu conhece ela de algum lugar, ela passa perto, mas nunca fica mais de cinco minutos, não dá tempo nem pra uma cachacinha. Quando eu era um fotógrafo achava que estava sob controle de tudo, passado, presente e futuro. Porém hoje eu entendo que a única coisa que me manteve vivo foi o amor. Não o amor em si mas a lembrança de como é amar alguém [...] (Silva, 2023, pg. 7).

Em seguida, a personagem canta uma parte da música *Dindi*, música composta por Antônio Carlos Jobim e letra de Aloysio de Oliveira, em 1959. Hipoteticamente, a história por trás da composição se dá pelo carinho que Jobim e o poeta Marcos Vinicius da Cruz de Mello Moraes tinham pelo monte “Dirindi”, situado no próprio sítio de Jobim, em Petrópolis - RJ. Correspondente ao seu significado para os compositores, a música simboliza para Francisco, seu amor, apreço e

¹⁰ Link para assistir a cena mencionada acima:
<https://youtu.be/Z5hoGvJ-pVc>

admiração pela filha, e que sente, no futuro, por ter a esquecido, ou pelas palavras de Oliveira (1959): “Se um dia você for embora me leva contigo, Dindi. Fica, Dindi, escuta, Dindi” (Oliveira, 1959).

Tanto nas práticas de canto popular ministradas por Raul Lima (preparador vocal do espetáculo) e na apresentação no final de 2’10” no dia 18 de março de 2023, vislumbro o ato acima citado como a decodificação da linguagem musical para o teatro, reafirmando a ideia da atuação polifônica argumentada por Malletta, em 2014:

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 discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão de diversos discursos artísticos, é capaz de apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente. (Malletta, 2014, p. 34).

Outros pontos de contato nas similaridades nos processos cênicos e musicais de Maletta provem da produção de Castro (2013) sobre os processos meierholdianos:

Assim, ora a frase musical coincide com a sequência de movimentos, ora estabelece com ela uma rede complexa de contrapontos rítmicos. Nesse sentido, a música desempenha uma importante função como matriz que estrutura e garante o complexo desenho das ações dos atores nos exercícios biomecânicos (Castro, 2013, p. 42).

Assim, considero cruciais o papel dos fundamentos musicais em meus procedimentos corporal e vocal para interpretar Francisco, como puderam ser identificados em toda construção de 2’10”. Destaco a importância nesse processo da temática que deu vida a essa interpretação - a recriação de momentos ocorridos no passado, relacionados ao que a personagem categoriza como amor (incluindo aqui falas e canto. Em vista disso, retomo a importância do trabalho de Stanislavski na minha pesquisa. Sua visão fluida da atuação, interligada a memória emotiva, apresenta-se totalmente coesa à Francisco e sua história, como observado no trecho abaixo:

Nenhum movimento, nenhum passo em cena deve ser realizado mecanicamente, sem um fundamento interior, ou seja, sem que intervenha a imaginação (...) E, pelo contrário, tudo o que for feito friamente os prejudicará, pois inculcará em vocês o hábito de atuar mecanicamente, sem imaginação. (Stanislávski, 1980, p.119).

Surpreendentemente, suponho que o improvável encontro entre ambos teóricos do teatro me proporcionou uma experiência de atuação tão única e singular quanto a etapa antecedente a produção da peça 2'10". Finalmente, o título da peça indica a duração total da "Música Vida", que originou e provocou a criação de todos elementos presentes em cena. Sua escolha naturalmente não é arbitrária, e sustenta minha tentativa de criar um personagem não delimitado somente ao viés artístico teatral e sim seus pontos análogos a arte musical.

Considerações finais

Ao final desse processo, talvez esteja mais convicto do meu papel de compositor musical inserido em um contexto tão efêmero e ritualístico do teatro. Apesar de desfrutar muito dos métodos composicionais para o cinema, quando se trata do palco, independente de formulação estrutural, a atuação clama por romper as barreiras delimitadoras das câmeras e nos entrega a potencialização de cada ação exercida pelo corpo humano, seja por membros externos ou pela voz.

Posto isto, é valiosa a oportunidade que temos como atores de criar uma auto concepção de realidade, na qual outros componentes constituintes como a trilha sonora, são cruciais para a tentativa de compor personagens de vivências distintas às suas.

Na tarefa de atuar, considerando-o equivalente ao meu percurso como compositor, verifica-se à maneira que recebemos e trabalhamos nossos próprios questionamentos: muitas vezes sem respostas concretas e objetivas. Temos que exercitá-los infundavelmente até encontrarmos, nem que sejam em diversos campos das artes, particularidades fomentadoras da continuidade do procedimento investigativo da pesquisa, para testá-los ou possivelmente, identificar outros pontos nunca experienciados antes.

Sendo assim, igual à Malleta (2014), ao perguntar "quais as práticas contribuíram para a formação do ator para uma atuação polifônica e quais os princípios as fundamentariam?" (Malleta, 2014, pg. 68), presumo que para inquietação desta pesquisa também não há resposta objetiva. Talvez sua resposta seja encontrada justamente ao se trilhar próprio caminho, com suas diferentes direções e experimentações, o que me deixa mais seguro de ter, ao menos,

iluminado um pouco a proposta de interface entre cena e música por meio das minhas escolhas e da equipe de criação utilizadas no espetáculo 2' 10". Que, por sua vez, foram primordiais para o feliz alcance de meus objetivos mencionados na introdução deste artigo.

Assim, me despeço deste artigo utilizando as palavras de Stanislavski: "compreendi que através da música eu poderia achar a saída para o impasse a que minhas buscas me haviam levado" (Stanislavski, 2010, pág. 518).

Referencias:

BAPTISTA, André. FUNÇÕES DA MÚSICA NO CINEMA: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 174 páginas. 2007.

CASTRO, Raquel. O JOGO MUSICAL NO TEATRO DE MEIERHOLD: Princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia. Tese de doutorado. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 159 páginas. 2013.

HORNER, James. The Portrait. 1997. 4 minutos e 44 segundos.

JOPLIN, Scott. Bethena, A Concert Waltz. Saint Louis. 1905. 5 minutos e 21 segundos.

MALETTA, Ernani. Atuação polifônica: princípios e práticas. Ed. UFMG, 2016.

MALLETA, Ernani. A interação da música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. Polifonia. Cuiabá, MT, v.21, n 30, p. 29-54. jul-dez 2014.

MALLETA, Ernani. Encenação polifônica: o exercício da polifonia como fundamento do processo criativo no Teatro. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 221-243. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>.

MEYERHOLD, V. E. Teoria Teatral. Octava edición. Trad. Augustín Barreno. Madri: Editorial Fundamentos, 2008.

O CURIOSO CASO DE BEIJAMIN BUTTON. Direção: David Fincher. Produção de Kathleen Kennedy, Frank Marshall e Ceán Chaffin. Estados Unidos. Warner Bros, Paramount Pictures. 2008. 1 DVD. (166min).

STANISLÁVSKI, Konstantin. El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

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

TITANIC. Direção: James Camaron. Produção de Jon Lendau e James Camaron. Estados Unidos. 20th Fox Pictures, Paramount Pictures, Lightstorm. 1997. 1 DVD (195min).

ZALTRON, Michelle. A IMAGINAÇÃO NO MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS DE K. STANISLÁVSKI. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF. 2010. 5 páginas.