



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas

A Musicalidade em Cena: Estudo e Análise de Parâmetros Musicais e Possíveis Aplicações nas Artes Cênicas

Carla Veras de Lima

Brasília, abril de 2022

Carla Veras de Lima

A Musicalidade em Cena: Estudo e Análise de Parâmetros Musicais e Possíveis Aplicações nas Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Tiago Mundim

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Brasília, abril de 2022

Trabalho de conclusão de curso da estudante Carla Veras de Lima, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênicas.

Banca examinadora:

Professor Dr. Tiago Mundim - IdA/ CEN/ UnB

Orientador

Professor Dr. César Lignelli - IdA/ CEN/ UnB

Examinador

Mestrando Flávio Café - IdA/ PPG-CEN/ UnB

Examinador

RESUMO

O seguinte trabalho evidencia a relevância de analisar e expor musicalidade da cena, explorando suas potencialidades, alguns de seus conceitos, possíveis aplicações e possibilidades, a partir de utilização dos parâmetros musicais, de forma mais tradicional, até de sua aplicação em metodologias pouco convencionais. Serão utilizados materiais bibliográficos, documentos, vídeos e duas cenas para fim de exemplificação, sendo uma delas referente ao espetáculo “*Ensaio Geral*” do Grupo Brasiliense ATA (*Agrupação Teatral Amacaca*), com direção de Hugo Rodas, e a última cena referente ao filme “*Um lugar Silencioso*”, com direção de John Krasinski.

Palavras-chave: Musicalidade. Artes Cênicas. Música e Cena. Teatro. Parâmetros do Som. Análise de Cena.

ABSTRACT

The following work highlights the importance of analyzing and exposing the musicality of the scene, exploring its potentialities, some of its concepts, possible applications and possibilities, from the use of musical parameters, in a more traditional way, to its application in unconventional methodologies. Bibliographic materials, documents, videos and two scenes will be used for the purpose of exemplification, one of them referring to the show “*Ensaio Geral*” by Grupo Brasiliense ATA (*Agrupação Teatral Amacaca*), directed by Hugo Rodas, and the last scene referring to the film “*A Quiet Place*”, directed by John Krasinski.

Keywords: Musicality. Performing Arts. Music and Scene. Theater. Sound Parameters. Scene Analysis.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Tiago Mundim, que orientou não apenas esse trabalho, mas um dos processos mais desafiadores de que tive o prazer de fazer parte. Sem a sua dedicação e carinho, essa pesquisa não poderia ser desenvolvida!

Aos meus pais e minha madrasta, por todo o suporte que me deram, especialmente no início da graduação; tenho noção do esforço que fizeram para que hoje eu possa estar aqui. Não tenho palavras para descrever minha gratidão.

Às minhas irmãs, Clara e Gabriela, por todo o apoio e a motivação, obrigada por serem minha base e minhas maiores fãs.

A minha noiva, Isabella, que segurou a minha mão todas as vezes em que eu pensei em desistir.

Aos meus amigos, Mariane e Lorrán, que sempre estiveram comigo, me dando até mais do que eu poderia pedir, espero retribuí-los um dia!

Aos meus companheiros de graduação, Alan, Victor, Gabriel, Alzira, Milena e Beatriz, que estiveram comigo em todo esse processo.

Aos professores do departamento de Artes Cênicas da UnB que foram, para mim, grandes mestres nessa jornada.

Ao Hugo Rodas, que foi objeto de análise neste trabalho e infelizmente nos deixou em 2022. Espero que sua trajetória e legado continuem sendo transmitidos! Descanse em paz!

Por fim, aos professores César Lignelli e Flávio Café, por aceitarem o convite, compondo a banca examinadora. Obrigada pela disponibilidade e pela orientação! Obrigada por terem doado seu tempo a mim!

Lista de Figuras

Figura 1 - Exemplo sonoro de dois sons similares com timbres distintos.....	15
Figura 2 - Imagem correspondete a onda de uma voz humana sendo emitida em alta intensidade	17
Figura 3 - Imagem correspondente a onda de uma voz humana sendo emitida em baixa intensidade.....	17
Figura 4 - Exemplo de gráfico de ondas emitidas em baixa frequência (Grave) e em alta frequência (Agudo).....	17
Figura 5 - GIF criado pela empresa Happy Toast, onde três torres de energia “brincam” de pular corda	19
Figura 6 - Qr code de vídeo no Youtube onde é possível ouvir sons da chuva.....	20
Figura 7 - Representação visual das frequências sonoras e para quem são audíveis	21
Figura 8 - Cena de de suspense	24
Figura 9 - Discurso Campanha Eduardo Campos - 2014.....	25
Figura 10 - Tabela retirada do TCC da Loretta Martins (2012, p. 11), onde são apresentados aspectos musicais e as reações físicas sentidas pelos voluntários participantes do experimento de Sloboda.....	29
Figura 11 - Tabela retirada do TCC da Loretta Martins (2012, p.12) onde são apresentados aspectos musicais e as reações emocionais sentidas pelos voluntários participantes do experimento de Sloboda	29
Figura 12 - Recorte de cena do filme Sangue Negro.....	36
Figura 13 - Recorte de Cena do filme Um Lugar Silencioso	38

Sumário

RESUMO.....	4
ABSTRACT	4
AGRADECIMENTOS	5
LISTA DE FIGURAS.....	6
SUMÁRIO	7
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 01 - PARÂMETROS DO SOM	14
Parâmetros do Som - Parte 01	14
Parametros do Som - Parte 02	19
CAPÍTULO 02 - FAZER SENTIR PARA FAZER SENTIDO: ALGUMAS POSSÍVEIS APLICAÇÕES PARA A MUSICALIDADE DENTRO DA CENA	27
Explorando a Potencialidade da Música/Som em Gerar e Nutrir Emoções.	27
A Música Para Além das Utilizações Convencionais.	30
Exemplificações - Exemplo de Uma Cena do Espetáculo “Ensaio Geral” e de Uma Cena do Filme “Um Lugar Silencioso”	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41
REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS	42

Introdução

Antes de iniciarmos, de fato, a discussão deste trabalho, é de suma importância explicar o motivo ao qual me levou a escolher tal temática: a iniciativa de discorrer sobre esse tema parte de algo pessoal, de algo que venho observando desde o início da minha graduação e que agora, ao final dela, se fez ainda mais presente.

Sempre senti o meio artístico muito interligado e isso se faz presente em mim e no meu fazer artístico. Quando iniciei o curso de graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB)¹, ainda no primeiro semestre, comecei a compor canções e desenvolver o meu lado musical; os exercícios que realizamos nas disciplinas de Interpretação Teatral 1, Voz 1 e Movimento e Linguagem 1 me despertavam esse lado, mesmo que, de fato, fossem aplicados exercícios cênicos, não necessariamente estritamente musicais.

Essa situação me fez refletir o quanto as artes cênicas estão interligadas a outros tipos de arte e, apesar de abordarmos esse aspecto neste trabalho, não somente na música é possível observarmos essas ligações. Quando se pensa em estética e plasticidade, conceitos tão recorrentes no meio cênico, também notam-se associações com as artes visuais, assim como quando pensa-se em cenografia, figurino, maquiagem e até mesmo iluminação. Ao analisar-se performance e movimento, o mesmo acontece, afinal, são conceitos presentes muito fortemente na dança.

O fato é que as artes, apesar de distintas, mantêm entre elas uma intersecção ativa. É possível observar isso em trabalhos de grandes artistas cênicos, a exemplo de Meyerhold (1874-1940), Stanislavski (1863-1936), Chekhov (1891-1955), Grotowski (1933-1999) e Brecht (1898-1956). Todos eles utilizam-se de alguns conceitos derivados da música para criação e preparação de seus espetáculos, apropriando-se de conceitos como tempo, dinâmica, ritmo, escuta e alguns outros que serão abordados neste trabalho. Sobre a interação entre a música e as artes cênicas Meyerhold disse:

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 (Meyerhold apud Picon-Vallin, 1989, p.35).

Esse é apenas um dos exemplos que podem ser citados. Ernani Maletta, em seu artigo *A interação músico-teatro sob o ponto de vista da polifonia*, apresenta um conceito interessante de *Ator Polifônico*, o qual, em suas palavras, “se refere aos múltiplos discursos artísticos dos

¹ Graduação realizada de 2018/01 a 2021/02

quais os atores se apropriam para construir o seu discurso de atuação, provenientes dos criadores do espetáculo teatral e que se referem às várias formas de expressão artística” (2014, p.60). Maletta também discorre sobre a perspectiva de que, apesar de alguns conceitos terem sido sistematizados em determinada área, eles existem de maneira independente e se relacionam a diversas outras vertentes. No caso da relação entre a música e as artes cênicas, tema central desta pesquisa, é possível evidenciar isso, a partir de alguns exemplos simples.

Permita-me, então, levantar dois desses exemplos que demonstram a utilização de conceitos musicais dentro das artes cênicas, não apenas com sua aplicação da forma unicamente musical, mas com sua apropriação e transformação para algo que, certamente, tornou-se um conceito próprio do teatro e das artes cênicas no geral. É muito comum, durante um ensaio, percebermos uma fala recorrente vinda dos diretores, a exemplo de “essa cena está sem ritmo ou falta ritmo nessa cena”, e isso sem que tenhamos necessariamente uma música no processo. Dessa forma, surge um questionamento: o que seria o “ritmo”? como ele é tratado nas artes cênicas? Essas são algumas perguntas que responderei ao longo dos capítulos.

O segundo exemplo, por sua vez, fala sobre dinâmica. É comum pensar e observar a dinâmica de uma cena. Sendo em um espetáculo ou em um filme, esse é um fator determinante para que uma cena atinja seu objetivo, sendo ele de convencer, amedrontar, alegrar ou qualquer que seja, mesmo que a aplicação desse fator não esteja necessariamente ligada à sonoplastia, trilha sonora ou qualquer parte musical. A dinâmica é apenas mais um dos vários conceitos advindos da música/som, que é apropriado e trazido para a realidade do fazer cênico, tendo uma importante significância no resultado das entregas e no avanço dos processos.

Além da interação entre música e artes cênicas, apresentarei algumas conceptualizações de parâmetros musicais/sonoros e também algumas possíveis aplicações dentro do meio cênico. Alguns parâmetros já citados em parágrafos acima; outros, como silêncio, intensidade e contorno, serão explicitados ao longo dos próximos capítulos. Lignelli, em seu livro *Sons (e)m Cena*, apresenta som com a seguinte definição: “energia vibracional em movimento” (2014, p.40). Baseado então neste conceito, atinge-se um ponto chave: movimento! Nossos corpos vivem em constante movimento, nossas vidas e até mesmo nossas células vibram incessantemente. Nesse caso, partindo da premissa de que o som é movimento e de que vive-se em constante movimentação, voluntária e involuntária, entende-se que é aparentemente impossível, então, nos afastarmos do som, pelo menos de maneira literal.

Sendo, dessa maneira, algo tão presente em nossas vidas, ao estudarmos um pouco mais a fundo sobre a questão som/música/musicalidade, encontraremos diversos possíveis usos para

eles dentro das artes cênicas, sendo tradicionais, como trilha sonora, música de fundo, canção de cena, até utilizações pouco convencionais, como é o caso da utilização da música como dramaturgia, metodologia e como orientador central de cena.

Lívio Tragtenberg, em seu *livro Música de cena: Dramaturgia Sonora*, diz:

Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um todo, [...] de forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal as diversas camadas que compõem o fenômeno cênico (2008, p. 22).

Essa transcrição de Tragtenberg evidencia sobre a potencialidade que a música/som, por si só, pode ter quando aplicada à cena. Ademais, exemplifica um pouco sobre as múltiplas formas como uma música pode ser utilizada, dentro de um espetáculo e/ou de processos criativos, sendo na atuação, no jogo de cena, na dramaturgia, no contorno, na sonoplastia e até mesmo no jogo com o espaço cênico e o que nele estiver inserido, como a luz e os objetos, por exemplo.

O fato é que a música tem um potencial muito maior do que apenas servir como trilha de fundo, a partir dela pode-se atingir inúmeros lugares e sensações, o que nos leva a mais um tópico que trabalharei no decorrer dos capítulos, sendo esse o potencial que a música/som e os seus parâmetros têm de gerar emoções, o qual é um ponto especialmente importante para essa pesquisa.

Quem nunca assistiu uma cena na qual se viu tão imerso dentro dela que mal podia respirar? Ou, ao assistir um filme/seriado, se viu tão dentro da situação que mal piscava? Isso, na realidade, é mais comum do que parece, e a música, nesse quesito, pode ser uma aliada poderosa. Tenho para mim que tanto o teatro quanto o audiovisual têm um ponto em comum, que é a motivação final dos seus trabalhos, seja ele comunicar algo, levantar um questionamento ou despertar sensações. Nessa perspectiva, o resultado sempre tem que ser algo que chegue ao seu público, caso contrário não haveria sentido, visto que o terceiro pilar é aquele que dá razão a esses fazeres artísticos.

Sobre os pilares cênicos, de acordo com Jacó Guinsburg (1921-2018), o teatro é composto por três pilares essenciais que o permitem existir, sendo eles: ator, texto e público. Nesta pesquisa, estendemos esses pilares a todo fazer cênico, incluindo o audiovisual, ao dar uma atenção especial aos efeitos que a musicalidade pode ter quando aplicada, de maneira consciente, a cada um desses pilares.

Levando isso em consideração, pode-se pensar na música como uma ferramenta

excelente para a missão de fazer chegar algo ao nosso público, uma vez que, por meio da sua utilização, somos capazes de gerar uma identificação, criando, assim, um vínculo com aqueles que nos assistem, além de ter a possibilidade de criar e nutrir, em nossos espectadores, emoções calculadas para serem sentidas especificamente naquele espetáculo ou naquela cena, temos acesso a vários exemplos disso em nosso cotidiano.

Com toda certeza você já assistiu algum filme de terror ou suspense que te gerou ansiedade, angústia ou medo em seus momentos de clímax ou, durante uma cena na qual o protagonista finalmente atinge seu objetivo, você se emocionou e chorou junto dele. Gosto de citar os exemplos dos filmes, porque acredito ser algo um pouco mais presente em nosso cotidiano se comparados aos espetáculos teatrais, por isso, fica mais fácil a compreensão por todos.

Cada aspecto presente dentro de uma música é capaz de gerar emoções, encontramos esses destaques no silêncio, no ritmo, na melodia e até mesmo na escolha dos instrumentos usados na canção, as quais fazem uma enorme diferença no resultado final, em razão disso, a sua compreensão pode nos ajudar a atingir o resultado que buscamos.

Tragtenberg nos traz um bom exemplo sobre isso em seu livro, ao afirmar que “o compositor de música de cena não deve descuidar das referências que provoca no espectador a cada escolha, seja de instrumento, ritmo, melodia, voz etc” (2008, p.48). Partindo dessa perspectiva, entende-se que todas as escolhas são importantes para conseguirmos explorar de maneira correta a musicalidade e, assim, atingir o resultado esperado.

Ainda sobre o potencial da música/som como catalisador de emoções, Lignelli (2014, p.41) atesta: “Pode gerar a paz e matar; ser selecionado para propiciar de deleites até pânico, de alegrias a ameaças, de figurações precisas a abstrações radicais. Pode determinar, confundir ou transfigurar um espaço, sendo capaz de alterar inclusive as dimensões”. Tal citação nos permite ter um vislumbre da ponta do iceberg, que é a questão do potencial da música como geradora de emoções e de como, se bem aplicada, pode trazer resultados surpreendentes.

Por fim, com a finalidade de exemplificar alguns aspectos os quais foram apresentados neste trabalho, sendo vistos do ponto de vista prático, pontuarei duas cenas distintas, que nos mostram duas diferentes formas de se aplicar e utilizar a musicalidade em cena. Além disso, tais cenas utilizam-se de aspectos sonoros característicos que vão nos ajudar a entender um pouco melhor sobre os parâmetros do som/musicais os quais apresentaremos neste trabalho.

Primeiramente, levantarei uma cena de um espetáculo chamado “*Ensaio Geral*”, a qual foi criada pelo grupo de teatro brasileiro “ATA” (Agrupação Teatral Amacaca) em

2012 e conta com a direção do multi-artista uruguaio Hugo Rodas. O espetáculo inteiro é envolvido por música, esquema e entrega os quais são bem característicos de Rodas. No decorrer da análise, também será abordado um pouco sobre isso, visto que a musicalidade é o centro da metodologia de Hugo Rodas.

Além da cena do espetáculo *Ensaio Geral*, apontarei uma cena do filme *Um Lugar Silencioso*, lançado em 2018, com direção de John Krasinski e elenco principal composto pelo próprio diretor e sua esposa, a atriz britânica Emily Blunt. O filme é pertencente aos gêneros terror/suspense/drama/ficção científica e foi um grande sucesso global, arrecadando mais de 300 milhões de dólares².

Filmes de terror e suspense são ótimos exemplos quando se trata do potencial da música/som de gerar emoções, quando aplicada à cena, porquanto eles nos permitem perceber, de maneira mais clara, a influência que a música exerce dentro daquele contexto, para que seja atingido o resultado ao qual se espera com aquela cena.

Por fim, como resultado para essa pesquisa, tentarei desenvolver um material claro e de fácil entendimento o qual poderá servir como base de estudos para futuros artistas e pesquisadores, com o intuito de agregar à cena artística brasileira e ajudar, cada vez mais, artistas a tomarem conhecimento sobre os benefícios que a conscientização musical pode trazer para futuros trabalhos artísticos, desenvolvidos ou não, com base na musicalidade da cena.

Tendo, consciência da desafagem presente no ensino das Artes Cênicas e até mesmo no processo de ensino dos anos iniciais, no que se diz respeito ao processo de musicalização e pensando em como isso afeta que a música seja explorada em todo o seu potencial em grande parte dos processos artísticos. Trago como objetivo principal para essa pesquisa, o desenvolvimento de um material que atua como um direcionador, capaz de auxiliar, mesmo que de forma introdutória, aqueles que enxergam potencial e buscam utilizar a musicalidade como ferramenta para a das Artes Cênicas

Em consonância a isto, apresento, como metas a serem cumpridas neste trabalho, os seguintes, tópicos:

1. Abordar a temática da musicalidade em favor das artes cênicas;
2. Explorar e apresentar algumas possíveis aplicações para música/som dentro das artes cênicas;

² <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/22/um-lugar-silencioso-e-o-6-filme-de-terror-que-mais-arrecadou-nos-eua.htm>

3. Estudar e apresentar a influência da música/som no primeiro e terceiro pilar cênico³;
4. Analisar duas cenas, sendo uma de um filme e uma de um espetáculo teatral, a fim de destacar e exemplificar os pontos abordados na pesquisa;
5. Apresentar e introduzir alguns parâmetros do som/musicais;
6. Apresentar algumas metodologias que trabalhem utilizando a musicalidade da cena como um dos pilares.

Utilizaremos, como base metodológica para a pesquisa, a análise de materiais bibliográficos, bem como vídeos e análise e observação de documentos que remetem à temática abordada.

Acredito que o estudo de metodologias que amparem a intersecção entre vários tipos de arte possa ser a chave para o aprimoramento do nosso fazer artístico, tanto para aqueles que veem por uma perspectiva mais prática (espetáculos, cinema, séries, vídeos, performances e processos criativos), quanto para aqueles observam com um olhar voltado para a licenciatura e pesquisa. Penso que musicalidade tem muito a acrescentar as artes cênicas, em diversos aspectos, porque o estudo e a conscientização dos seus processos pode gerar uma melhoria significativa em nossos resultados como artistas e/ou pesquisadores da área cênica, neste ponto é que se encontra a importância dessa pesquisa e de outras que ainda serão desenvolvidas.

³ Ator/ Público

Capítulo 01 - Parâmetros do Som

Parâmetros do Som - Parte 01

O intuito de apresentar os parâmetros do som parte da ideia de que, ao destrincharmos conceitos, adquirimos conhecimento das partes e dos seus processos formadores. Dessa forma, ao analisarmos o som e os seus parâmetros, será possível entender os seus processos e também o que cada parte presente ali é responsável por fazer. A partir desse entendimento e dessa conscientização das partes que compõem um som, é possível compreendermos melhor como a musicalidade pode nos auxiliar a obter algum resultado específico e também quais caminhos podemos trilhar para alcançá-los, a depender de onde queremos chegar.

Nesse viés, levando em conta esse objetivo, partimos para a apresentação dos temas. Como dito anteriormente, César Lignelli, em seu livro *Sons em Cena*, apresenta a definição técnica de som, sendo ela: “energia vibracional em movimento” (2014, p.40). Ao pesquisarmos som no dicionário⁴, iremos encontrar o seguinte significado: “Vibrações que viajam pelo ar ou outro meio e podem ser ouvidas quando atingem o ouvido de uma pessoa ou animal.”. Rodolfo César, em seu artigo *Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam*, nos apresenta um pensamento interessante acerca dessa definição, ao atestar que “som é entendido de variados modos, tendo passado por diversas transformações ao longo do tempo, e conformando-se a idiosincrasias locais, não apenas acadêmicas, mas também vernaculares” (2020, p. 290).

É possível encontrarmos desdobramentos que circulam sobre essa definição nas pesquisas de Marin Mersenne⁵ (1588 - 1648), Galileu Galilei⁶ (1564-1642), Daniel Bernoulli⁷(1700 - 1782), entre diversos outros antigos teóricos que fizeram descobertas acerca do som. O fato é que, uma vez que exista vibração e movimento, vai haver algum tipo de produção sonora, mesmo que não seja possível escutarmos de fato esses sons sem o auxílio de aparelhos.

⁴ Definição retirada do dicionário Lexico - By Oxford. <https://www.lexico.com/en/definition/sound>

⁵ “Primeiro teórico a fundamentar o estudo da harmonia no fenômeno da ressonância” - <https://www.somatematica.com.br/mundo/musica5.php>

⁶ “A percepção por parte de Galileu no século XVII de que a sensação de altura musical relaciona-se diretamente ao conceito de frequência marca o início da física da música em sua concepção atual” - <https://www.somatematica.com.br/mundo/musica5.php>

⁷ Daniel Bernoulli afirmou que a vibração de um corpo sonoro poderia ser observada com superposição de seus modos simples como distintas amplitudes, porém não havia princípios gerais sobre os quais a prova de tal afirmação poderia ser experimentada - <https://www.somatematica.com.br/mundo/musica6.php#:~:text=Daniel%20Bernoulli%20afirmou%20que%20a,tal%20afirma%C3%A7%C3%A3o%20poderia%20ser%20experimentada>

Existem alguns parâmetros que formam o som como conhecemos, nesta pesquisa abordaremos aspectos musicais e sonoros em uma mesma linearidade, dessa maneira trabalharemos com música e som, de maneira a serem apresentados quase como sinônimos. Cada um dos aspectos que serão citados, carregam uma característica específica, que ajuda na caracterização de uma música ou som. Lignelli nos apresenta em seu livro dez parâmetros do som, entre eles *estão intensidade, altura (frequência) e duração*⁸. No entanto, nesta pesquisa, abordaremos apenas oito desses parâmetros, sendo eles: *timbre, ritmo, escuta, contorno e silêncio*, além dos que formam citados acima.

Iniciando pelo *timbre*, é possível entendê-lo como a peculiaridade de cada som, é considerado uma característica sonora a qual nos permite distinguir sons que possuem a mesma frequência/altura e intensidade, mas com ondas sonoras diferentes⁹.

Observe o seguinte exemplo no *Qr code* abaixo¹⁰:



Figura 1 - Exemplo sonoro de dois sons similares com timbres distintos

Nele, você pode escutar dois instrumentos diferentes produzindo uma mesma escala, tendo eles a mesma frequência, intensidade e altura. Esses instrumentos foram a guitarra e o piano, ambos instrumentos de cordas, porém com características tímbricas distintas, isso fica claro ao escutarmos. O mesmo acontece quando falamos da voz humana; um bom exemplo disso é quando escutamos diferentes cantores, performando uma mesma música, por mais que existam similaridades e até esteja no mesmo tom, é possível notarmos diferenças.

Dentro de um espetáculo ou obra, a escolha do timbre em uma produção tem muito peso, pois suas características têm o poder despertar diferentes sensações a depender do que e de como for utilizado, o que abordaremos mais sobre isso no segundo capítulo.

Em relação à *intensidade*, de acordo com Lignelli (2014, p.116), assim como outros parâmetros dos sons, ela é um fenômeno inteiramente psicológico e existe da forma como

⁸ Visto pela perspectiva da acústica, esses parâmetros se traduzem em: intensidade, frequência e duração (LIGNELLI, 2014, p.90).

⁹ <https://www.significados.com.br/timbre/>

¹⁰ <https://drive.google.com/file/d/13i8CYRXgno0xSYe2Xu3pxbeyePO3MhHX/view?usp=sharing>

conhecemos apenas porque podemos aprendê-la. Nesse sentido, existem várias maneiras com as quais podemos percebê-la e, assim como outros parâmetros que se amparam na percepção humana, pode ser relativo, por exemplo, um mesmo som pode parecer mais intenso para mim e menos para você, a depender de como é a nossa percepção.

No cotidiano, é comum ouvirmos que determinada pessoa é intensa demais em seus sentimentos ou que a semana que se passou foi intensa no trabalho, isso acontece porque o sentido que temos para intensidade no cotidiano realmente se aproxima do que utilizamos na música e por essa razão é possível nos apropriarmos desse conceito e aplicarmos em outras esferas as quais não estejam ligadas necessariamente a área musical.

Além disso, no que diz respeito à acústica, *intensidade* é a percepção da amplitude de uma onda¹¹, assim, quanto maior a onda, maior a intensidade, mas isso, assim como qualquer parâmetro que se ampare na percepção humana, não é uma verdade absoluta, haja vista que um som pode ter a mesma intensidade que outro, no entanto, a depender das suas características tímbricas, pode ser considerado mais ou menos intenso. No geral, sons mais agudos tendem a parecer, para nós, mais intensos do que os sons mais graves, mesmo que tecnicamente isso não seja verdade.

Lignelli define *intensidade* de forma que: “Consiste em informações sobre certo grau de energia sonora. Popularmente, quanto maior a intensidade, mais forte seria o som e vice e versa” (2014, pg.115). Ao ler o *Qr code* abaixo¹², você vai encontrar um exemplo sonoro que mostra uma voz sendo produzida com diferentes intensidades, sendo a primeira em baixa intensidade e a segunda alta intensidade, logo em seguida é possível ver as imagens referentes às ondas emitidas por cada uma das vozes, as quais foram retiradas do programa de produção musical “Ableton”, no qual a captação das vozes foi realizada.



¹¹ <http://www2.eca.usp.br/prof/iazetta/tutor/acustica/intensidade/intensidade.htm>

¹² <https://drive.google.com/file/d/1XzoSTJ7cgFmomzNwHWPu2HMKhaw6XBHi/view?usp=sharing>

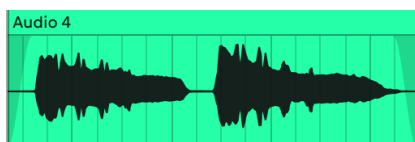


Figura 2 - Imagem correspondete a onda de uma voz humana sendo emitida em alta intensidade

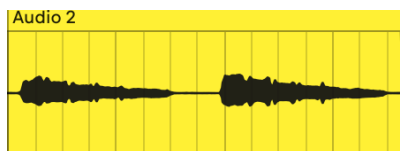


Figura 3 - Imagem correspondente a onda de uma voz humana sendo emitida em baixa intensidade

Perceba que a onda emitida pelo som de alta intensidade tem uma amplitude maior e seus acentos mais demarcados, em contrapartida, a onda criada pelo som de baixa intensidade é mais nivelada, possui menos impacto, acentos menos demarcados e uma amplitude menor em comparação à onda demonstrada anteriormente. Isso é exatamente o que acontece quando nos referimos à intensidade e é assim também que consideramos a sua aplicação, sendo, basicamente, quanto mais forte mais intenso, e o contrário para menor intensidade.

De outra parte, no que se refere ao parâmetro *altura*, esse é o termo utilizado para definir quando um som é grave ou agudo. Basicamente, sons altos são considerados agudos e sons baixos são considerados graves, tudo isso sendo analisado por meio das frequências, ou seja, quanto maior a frequência (mais rápida a velocidade), mais agudo é o som e quanto menor a frequência, mais grave o é, assim como na imagem apresentada abaixo¹³. Por essa possibilidade de representação visual, é possível identificarmos alguns dos parâmetros do som visualmente, sem a necessidade de ouvi-los.



Figura 4 - Exemplo de gráfico de ondas emitidas em baixa frequência (Grave) e em alta frequência (Agudo)

¹³ <http://blogmusicada.blogspot.com/2012/01/propriedades-do-som.html>

Devido à similaridade que possuem, altura e intensidade são comumente confundidas e correlacionadas, principalmente ao serem analisadas apenas com a escuta humana. Como dito anteriormente, é comum sons agudos serem considerados mais intensos, mesmo que de fato isso nem sempre seja verdade e o contrário para sons mais graves. Por esse motivo, é importante destacarmos que são parâmetros independentes e que, apesar de influenciarem um no outro, possuem suas próprias características, e o entendimento desta “separação” pode ser um fator decisivo quando pensamos na aplicação desses conceitos nas artes cênicas.

Em um espetáculo teatral, o entendimento correto da altura pode ser decisivo na hora de encenar um texto. O jogo entre diferentes tipos de alturas, velocidades e pausas torna o texto mais dinâmico e atrativo, em contrapartida, um texto nivelado e sem surpresas pode torna-se entediante e desinteressante. Sendo assim, a altura pode ser uma grande aliada na busca por essas dinâmicas e também em suas dosagens, fator esse o qual se torna um facilitador na hora da preparação de personagens, mediante a conscientização não apenas da altura, mas sim de todos os parâmetros abordados neste texto.

O quarto e último parâmetro deste subcapítulo é a *duração*, a qual significa exatamente o que o seu nome remete. É associada ao tempo em que um som fica em emissão, sendo classificada em curto e longo, curto para sons com menor duração e longo para sons com maior duração. A duração interfere ativamente na intensidade de um som e ela possui alguns efeitos que podem ser muito interessantes quando aplicados a cena.

Imagine uma cena na qual o ator precisa gritar. Existem diversas formas de se fazer isso e cada uma delas pode trazer um efeito e significado diferente. Um grito pode assustar, causar espanto, agonia, tristeza, raiva e infinitas outras sensações em quem assiste a uma cena. Isso é o que mais costumamos ver, porém, com a duração e entonação correta, é possível chegarmos em lugares como comicidade, sensação de liberdade, força e ímpeto de coragem, onde não só o personagem vai transmitir algo, mas a plateia também pode vir a sentir.

Parametros do Som - Parte 02

Após analisarmos os quatro primeiros do som, podemos passar para as definições dos outros tópicos que não de ser observados, sendo o primeiro deles a *escuta*. *Escuta* vem do latim *Auscultare* que significa literalmente “ouvir com atenção”¹⁴. Ela é percebida pela audição, que é um dos cinco principais sentidos e, como tal, detém uma enorme importância no que diz respeito à nossa percepção. Existe uma diferença significativa entre ouvir e escutar: quando uma pessoa é capaz de ouvir, quer dizer que seu sistema auditivo está em plenas condições e, por isso, ela é capaz de perceber os sons a sua volta. Em contrapartida, aquele que escuta dá a devida atenção, busca analisar, sentir, entender e não apenas ouvir aquilo, sendo esse o ponto que nos interessa.

Existe uma certa ligação entre a escuta e os demais sentidos, o que pode ser percebido em nosso cotidiano. Quantas vezes você já não sentiu um cheiro bom de comida e sua boca salivou? Ou, ao assistir a um filme, viu uma batida de carro e seu corpo se enrijeceu? O mesmo acontece quando pensamos na escuta. Lignelli, diz:

Creio que, da mesma forma com que, por meio da escuta, podemos processar imagens visuais, táteis e olfativas, de modo a ter reações afetivas diversas a partir desse som, também pelo olhar é possível compormos imagens acústicas, táteis e olfativas, o que pode ocorrer em situações muito variadas. (2014, p.53)

Permita-me dar agora dois exemplos referentes a esta citação. O primeiro é do vídeo abaixo¹⁵, peço que olhe fixamente para a imagem por um período de tempo e depois siga com a leitura do texto:



Figura 5 - GIF criado pela empresa Happy Toast, onde três torres de energia “brincam” de pular corda

¹⁴ <https://www.dicio.com.br/escutar/>

¹⁵ <https://mymodernmet.com/noisy-gif-auditory-illusion/>

O vídeo que foi apresentado acima, é absolutamente mudo, porém, ao olharmos fixamente para ele, é possível perceber o som do impacto da torre no chão, mesmo que de fato não haja som algum. Experimente olhar para outra direção, fazendo isso, a sensação de escutar o som desaparece, porém, assim que voltarmos os olhos novamente para o vídeo em reprodução, perceberemos que a sensação de ouvir o impacto ressurgiu.

O segundo exemplo trata-se de outro vídeo¹⁶, porém peço para que, ao invés de assisti-lo, você apenas o escute. Além disso, ao escutá-lo feche os olhos, esvazie sua mente e deixe que surjam as imagens:



Figura 6 - Qr code de vídeo no Youtube onde é possível ouvir sons da chuva

Arrisco dizer que a imagem que surgiu foi algo similar a uma floresta/vale, bem verde, com uma chuva de início de manhã, com pássaros nas árvores, chão de terra molhada... correto? Esses experimentos imaginativos tornam-se possíveis graças à interação presente entre os nossos sentidos, quase aproximando da experiência de um fenômeno conhecido como sinestesia¹⁷, que permite que nosso corpo estenda sensações sensoriais para outras partes do corpo, as quais não aquelas estimuladas primordialmente.

Pensando no tema central desta pesquisa, que é a musicalidade da cena, percebemos que a escuta é um dos nossos maiores aliados, porquanto é o principal meio de percepção dos sons. Por intermédio dela, podemos despertar sensações, desejos, aplicar metodologias, despertar a atenção e possibilitar que nosso público tenha uma experiência ímpar ao vivenciar um espetáculo.

Continuando o pensamento acerca dos parâmetros do som, discorreremos agora sobre o *silêncio*. Como já dito anteriormente, o som vem do movimento, vem da vibração. Ao levarmos em conta que nossos corpos e tudo aquilo que é matéria vive em constante movimento, logo entenderemos que, se seguíssemos à risca o conceito de som, seria impossível que houvesse a existência de algo como silêncio, já que esse representa a ausência total ou parcial de sons¹⁸.

¹⁶ <https://youtu.be/fsBSNbrbtA>

¹⁷ A produção de uma impressão sensorial relacionada a um sentido ou parte do corpo pela estimulação de outro sentido ou parte do corpo - <https://www.significados.com.br/sinestesia/>

¹⁸ <https://www.dictionary.com/browse/silence>

Dessa forma, a humanidade se baseou em outros aspectos para, então, classificar esse parâmetro, sendo esses principalmente as limitações fisiológicas e a forma como percebe-se o som¹⁹

De acordo com o site Menthel²⁰, o som pode ser dividido em 3 classificações, sendo elas: o infrassom, possuindo frequências abaixo de 20 hz, as frequências audíveis, que vão de 20 hz a 20.000hz e o ultrassom, onde são percebidas frequências acima de 20.000 hz. O ouvido humano, em estado pleno e saudável, pode captar frequências que vão de 20 hz a 20.000 hz, porém animais, como morcegos, conseguem captar entre 1.000 hz à 200.000 hz, uma quantidade consideravelmente maior que a captada pelos humanos.

Trouxe esse exemplo como intuito de demonstrar que a percepção do som é relativa, nós consideramos como silêncio aquilo que não escutamos, porém é importante elucidarmos que não é porque não está audível para nós, que este som não esteja lá! Abaixo você pode ter um exemplo visual²¹ das proporções que foram citadas:

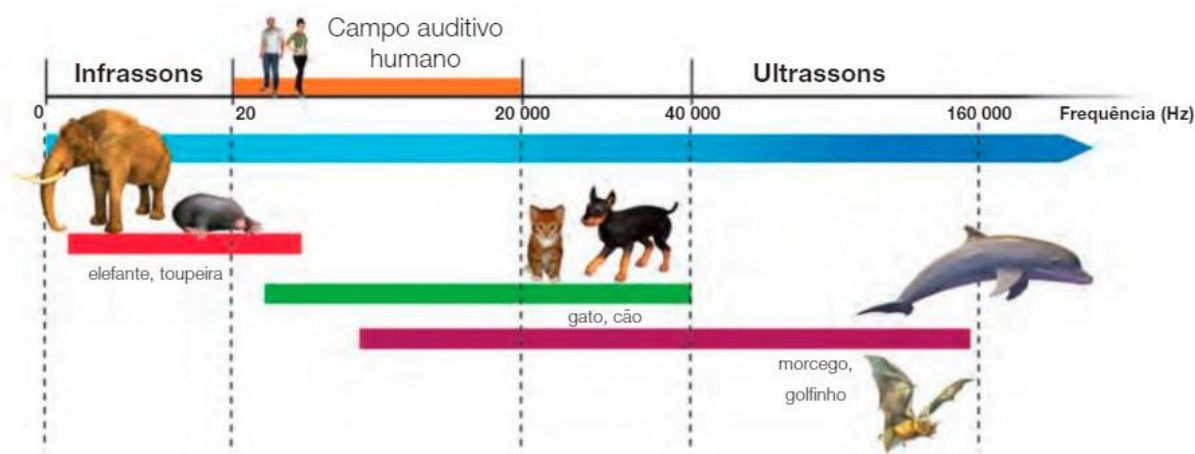


Figura 7 - Representação visual das frequências sonoras e para quem são audíveis

Ao retomarmos a ideia do processo imaginativo que o som (ou a ausência dele, neste caso) pode ter, gostaria de propor um exercício. Em um ambiente totalmente escuro, de preferência no seu quarto, sente-se no chão, garanta que o ambiente esteja quieto e que não vá haver interrupções do exercício. Após sentar-se no chão, feche os olhos e não os abra novamente até o final, comece então a reparar nas sensações que essa ausência da visão em alinhamento

¹⁹ Lignelli (2014, p.95)

²⁰ <https://menthel.com.br/frequencias-sonoras-infrassom-ultrassom-e-som-audivel/#:~:text=Dentro%20de%20sua%20escala%20geral,ser%20percebidas%20pelo%20ser%20humano>

²¹ <https://lourreid.wixsite.com/vbeng/single-post/2018/03/14/quais-s%C3%A3o-os-limites-da-audi%C3%A7%C3%A3o-humana>

com uma escuta ativa causa, tente reparar na quantidade máxima de barulhos e sons possíveis e tente assimilar isso com o seu corpo, totalmente imóvel.

Esse foi um exercício que apliquei para os meus alunos de teatro do Colégio CCI. Durante o ano de 2020, tive a oportunidade de ministrar aulas de teatro para crianças de 8 a 14 anos, durante 8 meses. Durante essa experiência, tive a oportunidade de testar algumas metodologias e aplicar exercícios, com o propósito de utilizar a musicalidade da cena como metodologia para o ensino do teatro.

O exercício exposto anteriormente foi um dos que pude aplicar e observar os resultados. Após realizarem esse exercício em casa, montei uma roda de conversa com as crianças, para que fossem ditos os relatos. A maioria das crianças relataram que sentiram medo, grande parte não finalizou o exercício em detrimento disso, alguns relataram ouvir sons os quais não estavam necessariamente no ambiente, como estalos e ruídos, com uma sensação muito grande de estarem sendo observados.

As sensações que relaram são justificáveis, visto que o silêncio é comumente associado ao medo, a fobia e a morte. Em Lignelli, observamos o seguinte pensamento:

Em perspectivas distintas, o silêncio pode ser adjetivado como solene, opressivo, entorpecido, fatídico, medonho, melancólico, taciturno, eterno, doloroso, solitário, pesado, desesperador, rígido, amedrontador, doloroso, alarmante e moral. O silêncio evocado por essas palavras raramente se associa ao contentamento ou à plenitude. Dependendo do contexto, atributos associados ao silêncio sofrem alterações drásticas, assumindo uma relação com a morte, a paz, a salubridade, o respeito a algo ou alguém, com algum tipo de fobia e etc (2014, p. 95).

Em resumo, o silêncio pode apresentar-se como uma arma muito poderosa na criação de sensações e na investigação do imaginário, tudo depende de como vamos explorá-lo. Se aplicarmos o mesmo exercício descrito anteriormente, porém pré-estabelecendo outras circunstâncias, por exemplo, em um lugar aberto, ao ar livre, ambiente claro e com uma leve brisa, facilmente encontraremos a sensação de paz, tranquilidade, relaxamento e segurança. Dessa forma, fica a cargo da proposta a maneira como vamos explorá-lo, sabendo que ambos são dois lados de uma mesma moeda.

O penúltimo tópico que vamos abordar é o *ritmo*. De certa forma, acho complexo discorrer sobre esse parâmetro, que em si possui tantos outros sub-parâmetros os quais se interpolam entre ele. Arrisco dizer que o ritmo se encontra presente em quase tudo que existe, tudo que se movimenta possui um ritmo instaurado, seja na rotação dos planetas, na reprodução das células, na nossa respiração, na forma de andar, nos batimentos cardíacos ou nas coisas mais óbvias, como o cantar dos pássaros, a inconstância do vento balançando a copa das árvores e um barulho de relógio.

Nesse sentido, entende-se que a vida é formada por ritmos e até mesmo quando ouvimos a frase “tal coisa não possui ritmo” ou “isso está sem ritmo”, ainda sim, estamos trabalhando dentro do que seria esse vasto parâmetro. Em seu livro, Lignelli define ritmo da seguinte maneira:

Em concepções mais contemporâneas, o ritmo pode ser entendido como o divisor do todo em partes, como articulador de um percurso, análogo aos degraus que dividem a escada que conecta os andares de um prédio. Divisor, articulador e corte no tempo: essas são inúmeras variações presentes e possíveis tanto em ritmos regulares quanto irregulares (2014, p.181).

Nesse ínterim, *ritmo* pode ser entendido como algo que divide, mas acredito que ele não apenas divide, como também soma. Uma música, por exemplo, pode ser descrita como um conjunto de ritmos e é aí onde obtemos resultado. Como dito, no parâmetro do som ritmo, existem vários sub parâmetros, de acordo com Lignelli (2014, p.181) “O andamento, os acentos, a métrica, o silêncio e a dinâmica são formadores do ritmo” e cada um deles é responsável por uma parte importante dentro da nossa percepção, que vai desde como entendemos essa música até o que ela nos faz sentir. Ainda nesse viés, Lignelli atesta:

Um ritmo regular sugere divisões cronológicas de tempo - o relógio, por exemplo, com sua existência mecânica, previsível e sem riscos. Por outro lado, um ritmo irregular estica ou comprime a nossa noção de tempo, propiciando-nos o que podemos chamar de tempo virtual ou psicológico, instaurando incertezas e suspiros, surpreendendo-nos a todo instante. (2014, p.181).

Nesse momento, chegamos a um ponto crucial nesta pesquisa, que é o potencial de gerar emoções. Quando trazemos à tona o parâmetro *andamento*²², Lignelli nos apresenta a seguinte colocação:

No tocante ao sentido, vale frisar que duas canções podem ter o mesmo andamento e causar sensações muito diferentes. No entanto, o andamento é um elemento primordial na produção de sentido musical. As canções de andamento rápido são comumente consideradas felizes, e as de andamento lento, tristes, melancólicas (2014, p.182).

Dessa maneira, ao entendermos as maneiras como nosso corpo percebe uma música, poderemos explorá-la e, assim, o que sons causam em quem escuta a emoção que esperamos que ela desenvolva.

Um exemplo disso é a aplicação e a escolha das músicas e sons em cenas de ação ou suspense. Você já se viu tão dentro de uma cena na qual o mocinho precisaria saltar de um prédio em chamas para salvar a amada ou de um assassino se aproximando lenta e sorrateiramente da mocinha do filme e sua vontade era entrar em cena e resolver a questão? Arrisco dizer que toda pessoa já passou por isso. Se analisarmos as trilhas sonoras desses filmes,

²² <https://musicanamao.com.br/andamento-musical/>

vamos entender que grande parte dessa sensação potencializada vem justamente dos sons escolhidos e dos ritmos presentes nelas, que nos prendem, nos impulsionam e não nos deixam fechar os olhos até que a cena se resolva. Abaixo temos um exemplo disso²³. Peço que assistam primeiramente ao vídeo com som e, logo após, com ele no mudo e percebam a diferença que o som faz na cena.



Figura 8 - Cena de suspense

Sendo o *ritmo* um parâmetro presente em todas as coisas que se movimentam, não é estranho pensarmos nele aplicado a outras questões que não estão necessariamente ligadas ao som. Enxergo o ritmo quase como uma sensação particular presente em cada um de nós, que orienta e cerca nossas ações ou movimentações. Quando voltamos nosso olhar para a cena teatral, percebemos esse parâmetro intrínseco dentro de quase todas as escolhas que tomamos, mesmo que de maneira inconsciente, seja ela na transição de uma luz para outra durante o espetáculo, na forma como o texto é dado, nas pausas de cena, nas ações... tudo tem um andamento, uma dinâmica, uma pausa e, conseqüentemente, um ritmo.

Por último, mas não menos importante, o *contorno*. De acordo com Lignelli (2014, p.223), contorno “remete ao delineamento de uma melodia”, ele pode ser o responsável pela forma como você percebe um texto ou uma música em cena, dando mais “corpo” a ela e fazendo com que seja percebida da maneira como precisa ser percebida, a fim de gerar sensações e aproximação e/ou distanciamento com o ouvinte.

Diferentemente de alguns outros parâmetros, não é difícil percebermos o contorno em uma música e/ou fala, ele se apresenta como uma entonação, uma modulação, uma ênfase ou na música como um instrumento que circula sobre a melodia, deixando-a mais destacada, acentuando e fazendo com que tenha mais enfoque, naquele momento. Nesse sentido, por meio de sua percepção e aplicação, a depender da proposta, é possível induzir uma pessoa a gostar de algo, detestar, a comprar um produto, uma ideia ou até mesmo, uma verdade.

Observamos um bom exemplo da importância do contorno ao analisarmos algum discurso político. No geral, eles brincam com as dinâmicas das palavras, com a ênfase em

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=2ePgl20yzYs>

palavras chaves, transmitem segurança, força, potência e credibilidade. Dificilmente você vai ver um político gaguejando ou titubeando ao discursar sobre uma causa problema ou uma causa em que ele “acredita”, isso porque essas pessoas têm domínio sobre o contorno e sabem exatamente o efeito que cada palavra vai ter ao ser usada daquela maneira; no mesmo sentido, o inverso também acontece. Para o fim de exemplificação, no *qr code* abaixo, você pode ver um vídeo²⁴, referente a um discurso realizado pelo ex- candidato à presidência Eduardo Campos, em sua campanha para eleição em 2014.

Por conseguinte, podemos perceber a potência do contorno, quando utilizado de maneira consciente, apresentando-se como uma ferramenta extremamente potente de manipulação e indução.



Figura 9 - Discurso Campanha Eduardo Campos - 2014

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=w_x1IvVor-4

Por fim, segue uma tabela²⁵ contendo a definição resumida de cada um dos parâmetros apresentados neste capítulo:

Parâmetros Musicais	
Timbre	Qualidade do som - Característica sonora que nos permite distinguir sons da mesma frequência, emitido por diferentes fontes.
Intensidade	Volume/Pressão Sonora - aspecto que nos permite caracterizar se um som é forte ou fraco, a depender da energia que a onda sonora transfere.
Altura	Parâmetro utilizado para definir se um som é agudo ou grave
Duração	Característica que revela o tempo de emissão de um som.
Ritmo	Conjunto de elementos que se estabelecem a partir de um pulso constante
Escuta	Percepção dos sons - Ato de ouvir com atenção
Silêncio	Ausência total ou relativa de sons audíveis
Contorno	Delineamento de uma melodia

²⁵ Tabela autorial.

Capítulo 02 - Fazer Sentir para Fazer Sentido: Algumas Possíveis Aplicações Para a Musicalidade Dentro da Cena

Explorando a Potencialidade da Música/Som em Gerar e Nutrir Emoções.

Após passarmos pelos parâmetros do som no capítulo anterior, entenderemos o porquê da importância de tais parâmetros e principalmente qual a necessidade de apresentação deles para esse trabalho. Dessa forma, inicio retomando uma fala de Lignelli a qual foi apresentada logo na introdução deste texto acerca do potencial dos sons de gerar emoções/sensações “Pode gerar a paz e matar; ser selecionado para propiciar de deleites até pânico, de alegrias a ameaças, de figurações precisas a abstrações radicais. Pode determinar, confundir ou transfigurar um espaço, sendo capaz de alterar inclusive as dimensões” (2014, p.41).

Com base nisso, é possível imaginarmos um pouco da imensidão que ocupa o som e, ao conseguirmos desvendar partes de seus mistérios, seremos capazes de aprimorar consideravelmente nossas produções artísticas, sendo elas da área cênica ou não. Quem nunca chorou ao escutar uma música que atire a primeira pedra, não é mesmo?! Os sons têm efeitos sobre nós e isso vem da forma como o nosso cérebro os sistematiza e entende.

Daniel Levitin, em seu livro “*A música no seu cérebro*”, nos apresenta uma análise sobre a forma que o cérebro humano processa uma música e também sobre quais partes são ativadas a depender da ação à qual estamos o submetendo. Ele diz que:

A atividade musical mobiliza quase todas as regiões do cérebro em que temos conhecimento, além de quase todos os subsistemas neurais. Os diferentes aspectos da música são tratados por diversas regiões neurais: o cérebro vale-se da segregação funcional para o processamento musical, utilizando um sistema de detectores cujo a função é analisar determinados aspectos do sinal musical, como altura, andamento, timbre etc (2010, p. 100).

E, logo após isso, completa com a seguinte descrição:

O ato de ouvir música começa nas estruturas subcorticais (abaixo do córtex) - os núcleos cocleares, o tronco cerebral, o cerebelo - e em seguida avança para o córtex auditivo de ambos os lados do cérebro. A tentativa de acompanhar uma música que já conhecemos - ou pelo menos de um estilo com o qual estamos familiarizados, como a música barroca ou blues - mobiliza outras regiões do cérebro, entre elas o hipocampo - o centro da memória - e subseções do lobo frontal, especialmente uma região chamada córtex frontal inferior, situada nas partes inferiores do lobo frontal, ou seja, mais próxima do queixo do que do alto da cabeça. Acompanhar o ritmo, seja com os pés ou apenas mentalmente, mobiliza os circuitos de regulação temporal do cerebelo. O ato de fazer música - seja com algum instrumento, cantando ou regendo - mais uma vez mobiliza os lobos frontais no planejamento do comportamento, assim como o córtex motor do lobo parietal, logo abaixo do alto da cabeça, e o córtex sensorial, que nos dá a resposta tátil, indicando que pressionamos a tecla certa do

instrumento ou movemos a batuta na direção que pretendíamos. A leitura de uma partitura musical envolve o córtex visual, situado no lobo occipital, na parte posterior da cabeça. Ouvir ou recordar letras de canções mobiliza centros da linguagem, como a área de Broca e Wernicke, e outras nos lobos temporal e frontal. Em um nível mais profundo, as emoções que sentimos ao ouvir música envolvem estruturas profundas das regiões reptilianas primitivas do vermis cerebelar e a amígdala - o cerne do processamento emocional no córtex (2010, p.100).

Após observarmos isso, entendemos que, ao escutarmos uma música, ela é processada por uma das partes mais profundas do cérebro humano que atinge as nossas emoções, pois está ligada à parte mais primitiva, a qual alcança principalmente os nossos instintos. Após elucidarmos isso, chega-se ao ponto em que os parâmetros do som apresentados no capítulo anterior começam a fazer-se necessários.

Agora, você já tem o seu conhecimento empírico, adquirido pelas suas experiências e vivências com a música no seu cotidiano, já recordou momentos em que a música fez você sentir algo, entendeu o porquê isso ocorre e já compreendeu as partes fundamentais que compõe uma música e/ou som. Porém, a pergunta que não quer calar é: Como isso tudo vai me ajudar a fazer com que o meu público sintam o que preciso? Tentarei responder parte dessas questões nos parágrafos a seguir.

Nesse momento, você já está munido das ferramentas necessárias para conseguir alcançar o seu público. O primeiro passo é a conscientização da importância de que a musicalidade tem e como ela pode te auxiliar dentro dos seus processos cênicos. O segundo passo é entender claramente o que você quer com determinada cena, trabalho, processo criativo. Esse passo é de extrema importância, porque é, tendo esse objetivo em mente, que será possível utilizarmos as ferramentas as quais a musicalidade nos oferece. Se em uma cena a sua intenção é arrancar lágrimas dos seus espectadores, existem alguns parâmetros específicos que precisam ser ressaltados e/ou levados em conta e o mesmo se repete para atingirmos qualquer emoção/sensação, seja ela a alegria, leveza, raiva, pesar, agonia, medo, calafrio. O importante é ter claro seu objetivo.

O terceiro e último passo é a elaboração da sua trilha e, ao criá-la, você precisa levar em consideração os parâmetros que foram apresentados anteriormente, porquanto cada um deles servirá como um degrau a mais para a conclusão do seu objetivo. Hoje, já existem muitos estudos que podem servir como um modelo na hora da criação e da composição deste material, os quais te auxiliarão a saber qual caminho você precisa percorrer para atingir o objetivo principal.

Em seu trabalho de conclusão de curso, Loretta Martins (2012) nos apresenta um estudo realizado por Jonh Sloboda em 1991, publicado no livro “*Exploring the musical mind*”, no qual

foi realizado um experimento e, por meio dele, foi possível identificar uma série de reações físico-emocionais que foram geradas a partir de uma determinada construção musical. Como resultado, foram apresentadas duas tabelas, que podem servir como orientadores para o seu processo de criação, representadas nas seguintes imagens:

Tabela 1 – Aspectos musicais associados a reações físico-emocionais⁹

Aspecto musical:	Número de passagens musicais que provocaram uma reação		
	Lágrimas	Arrepios	Coração
1. Contorno melódico descendente;	6	0	0
2. Apojaturas ¹⁰ na melodia;	18	0	0
3. Sequência melódica ou harmônica;	12	4	1
4. Mudanças enarmônicas ¹¹ ;	4	6	0
5. Aceleração melódica ou harmônica da cadência ¹² ;	4	1	2
6. Atraso da cadência final;	3	1	0
7. Novas harmonias, ou harmonias inesperadas;	3	12	1
8. Mudança súbita de dinâmica ou de textura;	5	9	3
9. Síncopes ¹³ frequentes;	1	1	3
10. Mudanças precoces em relação à expectativa do ouvinte	1	4	3
Número total de passagens musicais	20	21	5

Figura 10 - Tabela retirada do TCC da Loretta Martins (2012, p. 11), onde são apresentados aspectos musicais e as reações físicas sentidas pelos voluntários participantes do experimento de Sloboda

Tabela 2 – Exemplos de emoções relacionadas às características da música¹⁸

Emoção	Características da música
Seriedade, solenidade	Lenta, notas graves, ritmo regular, poucas dissonâncias.
Tristeza	Lenta, notas graves, acordes menores, muitas dissonâncias.
Alegria	Rápida, notas agudas, acordes maiores, poucas dissonâncias.
Excitação	Rápida, alta (volume), muitas dissonâncias.

Figura 11 - Tabela retirada do TCC da Loretta Martins (2012, p.12) onde são apresentados aspectos musicais e as reações emocionais sentidas pelos voluntários participantes do experimento de Sloboda

Neste ponto, a teoria musical é uma aliada e tanto, pois fará com que você consiga entender mais profundamente cada aspecto necessário, para que sua música possa funcionar. Também te ajudará a compreender e dominar termos técnicos e técnicas os quais vão auxiliar, facilitar e otimizar o seu processo.

Entretanto, com o avanço da tecnologia, mesmo sem ter entendimento sobre muitos aspectos referentes à teoria musical, é possível criar trilhas que irão alcançar aquilo que busca.

Atualmente os *softwares* de produção musical²⁶ são bem completos e fazem boa parte do trabalho, dando compasso, tonalidade e BPM, por exemplo, automaticamente ao inserirmos algum som na *track*.

Além deles, existem *plug-ins* que, sem a necessidade de muitos comandos, criam melodias, transposições de acorde, simulam instrumentos, colocam efeitos e tem uma infinidade de outras funções, tendo apenas a necessidade de que você os programe. O “arpeggiator”, por exemplo, é um *plugin* que funciona como um arpejador. Então, quando você coloca um uma nota musical no programa, por exemplo, ele cria toda uma progressão de acordes com base nele, criando, assim, de maneira automática, não apenas uma, mas diversas combinações melódicas²⁷. Por essa razão, conhecendo os programas, é possível fazer muito, mesmo não sendo um *expert* na área musical.

A Música Para Além das Utilizações Convencionais.

Ao pensarmos em música/teatro, música/cinema ou música/audiovisual, qual o primeiro pensamento que vem a sua mente? Arrisco dizer que algo relacionado à trilha sonora ou música de fundo, correto? Essa, de fato, é uma das utilizações mais comuns dada à música em uma obra, mas será ela capaz apenas disso? Não haveria outros desdobramentos que merecem nossa atenção?

Certamente afirmo que existem diversas formas para se utilizar uma musica dentro de uma obra e/ou processo criativo. Anteriormente já demonstramos o quão vasto pode ser o campo musical, principalmente quando relacionado às artes cênicas; também abordamos, logo na introdução, como existem inúmeras possibilidades de aplicações que podem ser feitas, levando em consideração a questão da musicalidade. Obviamente, é mais fácil nos mantermos naquilo que já é conhecido, como no caso da utilização como trilha de fundo, por exemplo. Porém, como afirma um ditado popular: “Você precisa se arriscar! Só se tem o que perder, quando não se tem mais nada o que ganhar!”.

Existem hoje diversas possibilidades para a música dentro de uma cena, tudo mais uma vez, a depender da sua intenção ao querer utilizá-la. São múltiplas as formas do seu uso, até porque, tratando-se de arte, a todo momento são descobertas novas formas, novos conceitos e novas possibilidades. Porém, visando dar um direcionamento para aqueles que leem essa pesquisa, iremos abordar três possíveis utilizações para a música dentro da cena, lembrando

²⁶ Ableton Live, Logic Pro, Garage Band, Reaper e FL Studio, são alguns exemplos de softwares de produção.

²⁷ Clicando neste *link*, é possível entender um pouco mais sobre essa ferramenta - <https://www.musicianonamission.com/arpeggiator/>

que, assim como diz o título deste subcapítulo, iremos abordar possibilidades que fujam um pouco do meio convencional.

Como primeira possibilidade, trago não apenas a música, mas a musicalidade como um todo e sua utilização se dão como forma de metodologia para o ensino das artes cênicas e as aplicações em processos criativos. Como forma de exemplificação, vou abordar a metodologia proposta pelo multi-artista Hugo Rodas, na qual ele se ampara na musicalidade, oralidade e experimentação para a direção dos seus processos.

Em 2019, tive a oportunidade de participar do programa de iniciação científica oferecido pelo CNPq, em parceria com a UnB, no qual pude pesquisar mais sobre as questões da musicalidade, utilizando justamente Rodas como um exemplar. Passei um ano observando a metodologia dele e, mediante vídeos, entrevistas e material bibliográfico, pude sistematizar parte da sua metodologia de ensino e direção, tendo ela como base principal a musicalidade.

Ao analisar a fundo o trabalho de Rodas, durante o PIBIC, pude identificar em sua metodologia, três núcleos de musicalidade, que seriam, respectivamente: *ator musical*, *musicalidade interna* e *musicalidade da cena*. O *ator musical*, aplicado na perspectiva de Rodas, é o Ator-Músico, o qual cumpre também o papel de fonte sonora, porém que, antes de tudo, é um ator em cena. Isso é visto incontáveis vezes nos espetáculos dirigidos por Hugo, os atores cantam, tocam instrumentos, produzem sons e isso tudo estando em cena e compondo, a partir da musicalidade, o fio narrativo da história. Essa mesma característica, por exemplo, também pode ser observada na proposta de teatro essencial desenvolvida por Grotowski²⁸.

A *musicalidade interna*, por sua vez, pode ser vista como um orientador da cena, é quase como musiquinha que fica na cabeça dando o ritmo e andamento de determinado exercício e/ou cena. É algo intuitivo, todos nós já possuímos, porém, quando exercitado, faz com que, de maneira consciente, nós passemos a utilizar a musicalidade interna ao nosso favor.

Hugo costuma trabalhar isso em seus ensaios, especialmente nos exercícios de diagonais: esse exercício consiste na realização de uma série de micro atividades e comandos realizados pelo ator, que tem, como orientadora espacial, uma linha diagonal a qual cruza o espaço cênico. Neste exercício, são trabalhados foco, coordenação motora, ritmo, tempo, espaço, escuta, improvisação e vários outros aspectos similares. Enquanto guia os exercícios, fica claro que Hugo espera que os atores não apenas transmitam, mas sintam algo internamente, caso contrário a cena se apresenta sempre de maneira desastrosa²⁹, não possuindo ritmo ou

²⁸ Você pode ler mais sobre isso, neste breve artigo - <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/24JaquelineValdiviaPereira.pdf>

²⁹ Informações retiradas das análises dos vídeos disponibilizados no site: <https://insearchofhugorodas.blogspot.com/>

dinamicidade.

Ao dar exemplos de como deveria ser realizada a ação, constantemente Hugo cantarola melodias que perpassavam sua mente, guiando seus movimentos, para, assim, conseguir exemplificar aos seus alunos. Hugo trabalha com uma metodologia empírica³⁰, concretizada por meio de experimentações, então, exercícios como esse permitem que os atores compreendam o leque de opções que possuem ao atuar.

Por último, destacamos a musicalidade da cena, a qual nada mais é do que a musicalidade que a cena carrega, tanto em seus aspectos sonoros de fato, como em sua sonoplastia, se há ou não dança ou movimentos coreografados, se os atores cantam ou tocam

algo em cena, como também na musicalidade presente por trás do espetáculo, a exemplo do ritmo das cenas, da dinamicidade no texto, das pausas dramáticas, entre dezenas de outros fatores que podem ser atribuídos e encaixados como pertencentes à musicalidade presente dentro da cena.

Nossa segunda possibilidade é a de utilização da música como elemento e recurso estruturante para uma cena. Nesse contexto, Jussara Fernandino apresenta duas possibilidades, em sua dissertação de mestrado:

A presença da Música no contexto teatral expressa-se de duas maneiras. Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação - dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) -, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico. (2008, p. 11).

Neste sentido, observamos novamente um leque de possibilidades, que vão de utilizações comuns, como sonoplastia básica, ator que tem um número musical em cena ou que toca algum instrumento, até utilizações mais complexas que se amparam na utilização dos parâmetros do som, para o seu desenvolvimento, seja ele na orientação da cena, no texto ou até mesmo no tempo e acento dado a cada ação.

Observando a dissertação de Fernandino (2008), é possível notar que *a música, como elemento estruturante*, já vem sendo trabalhada a muitas décadas, por grandes mestres das artes cênicas. Meyerhold, por exemplo, desenvolveu um vasto trabalho no qual utilizava-se

³⁰ Ele se ampara nas experiências, vivências e experimentações para guiar os seu processos - <https://www.significados.com.br/empirico/#:~:text=O%20m%C3%A9todo%20emp%C3%ADrico%20%C3%A9%20um,e%20presenciadas%2C%20para%20obter%20conclus%C3%B5es.>

de parâmetros, em especial o ritmo, para ditar as relações presentes em suas cenas, trabalhando com pausas, contraponto, contrastes e com macro e micro estruturas que eram desenvolvidas com a ideia de início, desenvolvimento e fim, tudo seguido por uma teia rítmica, tecida a fim de deixar as movimentações de seus atores mais precisas, polindo e evitando sobras de movimentos, por exemplo.

Sobre essa relação, Fernandino completa “a relação entre a música e a encenação meyerholdiana se desenvolve pela necessidade de organização do tempo, sendo a “gestão do ritmo” um fator que atua na precisão da encenação e na qualidade da percepção que se deve despertar no espectador” (2008, p. 36), explicando um pouco mais sobre a importância desta relação entre a cena e a rítmica, para Meyerhold.

É importante ressaltar que não apenas o ritmo é um aspecto passível de ser utilizado com esse mesmo intuito. Com a intenção de trazer a música como elemento estruturante de uma cena, podem ser escolhidos incontáveis parâmetros a serem abordados, inclusive a possibilidade de se trabalhar mais de um simultaneamente.

Por exemplo, em uma cena onde dois homens jogam uma partida de xadrez. Eles estão sentados e apenas movimentam as peças, não existem falas ou movimentações adicionais. À primeira vista, essa parece uma cena simples, mas, ao empregarmos conscientemente a musicalidade, ela pode se transformar em uma cena com um nível de tensão extremamente elevado.

Imaginem que nesta cena utilizamos o silêncio em conjunto do ritmo para gerar pausas que causam tensão e constrangimento; no início, as pausas são maiores e mais tempo se passa com um silêncio pairando no ar; à medida que o jogo se desenrola, a movimentação vai ficando mais rápida, o silêncio fica em evidência e abre espaço para o som das peças batendo no tabuleiro, a cada momento mais forte, som o qual vem sendo amplificado por meio de microfones e caixas, posicionadas de maneira a permitir que cada micro movimentação seja ouvida com clareza pelo público.

A intensidade das movimentações vai aumentando, os sons estão cada vez mais altos. Agora, já é possível ouvir o ranger da cadeira sendo forçada contra o chão, o esfregar da sola de sapato em atrito com o piso de madeira do palco, a respiração pesada dos jogadores, nesse momento, tudo aumenta a uma velocidade sempre constante. Eles se levantam, a dinâmica nesse momento é frenética e hipnotizante, cada movimento é uma surpresa, até que, de repente, no ápice de tensão, uma pausa, o silêncio toma a sala, os jogadores prendem a respiração a fim de esperar a conclusão do jogo, um último movimento é executado. De maneira lenta e

arrastada, é possível ouvir a peça sendo levada pesadamente até a próxima casa, como um prisioneiro indo em direção à sua execução. Nessa altura, um meio riso é dado pelo personagem que assiste à movimentação. Finalmente, temos uma palavra em cena, *CHEQUE MATE*, soando quase como um sussurro, a peça então é derrubada e os atores sentam-se novamente na posição inicial, à espera do início de uma nova partida.

Acima, foi dado um exemplo de uma cena criada por mim, com o propósito de pontuar a utilização de alguns parâmetros musicais. Em uma única cena, foi possível utilizarmos o *silêncio, ritmo, altura, intensidade* e até mesmo o *timbre*, para criarmos uma linha narrativa na qual a musicalidade ocupa um lugar estruturante e de destaque na cena.

Agora, por último, mas não menos importante, a utilização da música como elemento de *reforço e contraponto*, Lignelli em seu livro diz:

No que diz respeito às funções da música na cena, acredito que ela se constitua por variantes na produção de sentido de reforço e contraponto da cena. A opção por reforço ao invés de apoio se dá pelo fato de que, quando a palavra em performance, associada ou não à ação cinética dos atores em cena, explicita algo já claro à recepção, e a música apresenta junto à cena uma proposta de sentido na mesma direção, há mais do que um apoio: a música, nesse caso, promove um reforço do que acontece em cena. Por outro lado, tanto a função de contraste, como de voz paralela constituem em possibilidades da função da música como contrapontos da cena relacionados a discursos paralelos, que podem ampliar e até multiplicar o sentido da performance dos atores. (2011, p. 307)

Entendo que, quando pensamos na música em sua função de *reforço*, compreendemos que ela guia a cena em conjunto da ação, para uma mesma direção e/ou ponto chave. Assim, por meio da música, será possível evidenciar, com mais clareza, o que necessita estar amostra no momento em que aquela cena está em execução. A música entra como uma aliada a qual vai trabalhar em conjunto com as ações e o texto, para alcançar aquele resultado esperado, tendo o mesmo nível de importância dos outros fatores, naquele momento.

A fins de exemplificação, é possível utilizarmos a mesma ideia apresentada primeiro capítulo, onde uma cena de suspense se desenrola. A composição da cena se dá apenas por uma aluna em um corredor de escola, ao retiramos a trilha sonora, é isso que nos resta. Porém, ao utilizarmos uma trilha repleta de dissonâncias, pausas e acentos que induzem a tensão, chegamos ao ponto de sensação que aquela cena precisa transmitir, sendo ela justamente esse estado de tensão e alerta, onde você se prepara, para que, a qualquer momento, algo ruim possa acontecer, o que, como foi visto, não acontece.

Ao retirarmos o som da cena, assim como sugerido no capítulo anterior, podemos observa-la por uma outra perspectiva. Ela passa transmitir outras sensações, não torna-se mais tão densa quanto antes, porém começamos a observar musicalidades distintas presentes nas

ações da cena e até mesmo dentro do processo de decupagem e edição do filme, que quando somadas a trilha sonora, causam o efeito de tensão que aquela cena precisa carregar. Uma boa referencia dentro da cena é o ritmo em que as ações acontecem, a velocidade em que as luzes piscam, em que o armario fecha, tudo pensando de maneira a complementar a trilha sonora.

A cena apresentada, poderia facilmente ser uma cena comum, de uma estudante vivendo normalmente, talvez até atrasada para uma aula, porém a trilha sonora dá o tom necessário, reforçando o sentido que a ela carrega. O mesmo acontece durante cenas de ação, romance, comédia e até mesmo cenas que apenas retratam a vida cotidiana, nas quais são utilizados sons presentes no cotidiano, em conjunto a uma sonorização leve e quase imperceptível.

Muitas vezes, em cenas como essa, nem percebemos que há uma musica ou sons adicionais, mas, ao retirá-los, ficamos com a sensação de vazio, sentindo que falta alguma coisa para aquela cena parecer de fato “real”. No entanto, nem sempre a fidelidade ao que, de fato, seria a realidade vai ser o que mais vai transmitir a sensação de real em uma cena.

De outra parte, analisaremos - agora - a música como *contraponto*. A palavra *contraponto*³¹ significa uma “composição musical que sobrepõe melodias diferentes, para serem executadas ao mesmo tempo” ou, levando esse sentido para além da música, “aquilo que, embora apresente contraste ou oposição, complementa um assunto ou texto”.

Dito isso, quando aplicado a uma cena, sua função apresenta-se de maneira muito similar, porque ela costuma apresentar algo relativamente oposto ao que seria pensado para aquela cena, trazendo algo inesperado, porém importante para que aquela cena possa ter seu real sentido, assim como em um dos exemplos que Lignelli apresenta em seu livro, referente ao filme “*Sangue Negro*”³² (*There Will Be Blood*, 2007), dirigido por Paul Thomas Anderson e lançado em 2008, no Brasil.

Isoladamente, a narrativa do filme é desenvolvida de forma muito linear e até convencional. A expectativa óbvia é de que a música fosse constituída por temas previsíveis com poucas dissonâncias, executada por uma grande orquestra. No entanto, a trilha sonora de Jonny Greenwood nos surpreende com estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas inusitadas. A narrativa linear com a presença da música parece ser ao mesmo tempo diluída, multiplicada, incômoda e incerta. Na minha percepção, o filme se configurou, assim, muito mais interessante como obra. (2014, p. 309)

Abaixo, é possível observarmos um exemplo de como isso acontece no filme³³, no qual há uma cena de agressão com *contraponto* na trilha sonora, evidenciando a descrição feita

³¹ Definições retiradas do dicionário online - Dicio <https://www.dicio.com.br/contraponto/>

³² Trailer do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=BiIjhhOKIs0>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=tg5m94tZvrU&t=32s>

acima por Lignelli:



Figura 12 - Recorte de cena do filme *Sangue Negro*

Existem ainda outros tópicos que poderiam ser citados, como a dramaturgia sonora³⁴ ou até mesmo a canção personagem³⁵, que serão explorados em uma outra oportunidade de pesquisa. Como já foi dito diversas vezes ao decorrer desse trabalho, existem inúmeras possibilidades, inclusive você mesmo pode descobrir novas formas, a depender apenas de qual a sua vontade e necessidade para a musicalidade dentro de uma cena específica.

Exemplificações - Exemplo de Uma Cena do Espetáculo “Ensaio Geral” e de Uma Cena do Filme “Um Lugar Silencioso”

Neste subcapítulo, a fim de exemplificar e esclarecer mais sobre alguns pontos abordados dentro dos parágrafos anteriores. Iremos correlacionar alguns dos tópicos abordados, com duas cenas, sendo uma de um espetáculo teatral e outra de um filme, nas quais será possível observarmos na prática a aplicação e os resultados da musicalidade em conjunto com o fazer cênico.

De início, apresento a cena referente ao espetáculo teatral “*Ensaio Geral*”, estrelado pelo grupo ATA (*Agrupação Teatral Amacaca*) e com direção do artista uruguaio, Hugo Rodas, de quem já falamos anteriormente neste texto. Para fim de contextualização, de maneira geral, o espetáculo, que possui uma narrativa descontínua, discorre sobre as várias perspectivas da palavra amor. Trabalhando a partir de uma estética carnavalesca e visceral, são utilizadas musicalidades advindas do tropicalismo, do rock e da chanchada.

A peça, em sua totalidade, possui três músicos e oito atores, exhibe mais de vinte elementos sonoros e utiliza, na composição de sua sonoplastia, dois violões, um baixo, duas guitarras, três amplificadores, um violino, uma escaleta, um gaita, um saxofone, um acordeom

³⁴ Você encontra mais sobre em: <https://issuu.com/spescoladeteatro/docs/alberto1/57>

³⁵ Você encontra mais em - Tragtenberg, Lívio - *Musica de cena: dramaturgia sonora*, 1999, pg. 140-146.

e instrumentos percussivos, além da utilização de instrumentos improváveis e pouco convencionais, como percussão irlandesa, baixo elétrico com arco de violino e até mesmo cano de descarga e um mangueirão, este último ganhando, inclusive, destaque na narrativa, compondo não apenas a sonoplastia, mas sim a dramaturgia do espetáculo³⁶.

A cena escolhida é a terceira cena do espetáculo³⁷, na qual a atriz Isumy Kudo performa um texto autoral em japonês que fala sobre a relação entre o amor e ódio. Em determinados momentos, é realizada uma tradução simultânea pela atriz Diana Poranga, que causa um contraponto na cena, ao interpretá-lo de maneira caricata e com um certo nível de deboche e ironia na voz, ao contrário de Isumy, que dá ao texto uma forma séria, intensa e até mesmo rígida e sensacionalista, em determinados pontos.

Durante o texto, outros dois atores estão em foco, eles encenam uma luta entre dois instrumentos, sendo eles um violino, manuseado pelo ator Flávio Café e o um pandeiro sem pele, manuseado pela atriz Juliana Drummond (em algumas apresentações é utilizado um violão no lugar do pandeiro). O texto dado por Isumy narra toda a situação; o tom da cena é de tensão e a sensação que a sonoplastia gera é de que algo importante está prestes a acontecer. Dessa forma, tal tensão já nos prepara para um clímax que se aproxima.

A cena, em seu início, tem como acento sonoro um pandeiro acelerado. Um som grave, pesado e denso é produzido por um baixo elétrico tocado com o auxílio de um arco de violino e outros instrumentos que o acompanham. Utilizam, nesta cena, durante o momento da luta, um som similar ao do flamenco³⁸, porém, à medida em que a luta vai se tornando mais intensa, os sons se tornam mais pesados e desordenados, gerando uma sensação de inquietude e ansiedade na plateia. Antes disso, uma atmosfera pesada é dada por uma sonoridade grave, com acordes dissonantes e múltiplos instrumentos tocados simultaneamente. A sonoplastia é repleta de pausas que dão dinamicidade ao texto e à cena. A música acompanha o texto e os atores, e o sentimento que fica evidente é o de que algo ali não está correto ou 100% encaixado.

É importante ressaltar que, durante todo o espetáculo, a utilização dos instrumentos faz parte da narrativa, de maneira a compor com a dramaturgia da obra. Esse tópico se faz evidente ao analisarmos a cena passada e também outras cenas do espetáculo, como a do mangueirão. Essa é uma característica já abordada anteriormente sobre a metodologia de Hugo Rodas e também, como já dito, presente na ideia de teatro essencial de Grotowski.

Nessa cena, reforça-se como a musicalidade se faz presente em muitos aspectos, sendo

³⁶ Informações retirada do site do grupo teatral - <https://amacaca.com.br/ensaio-geral/>

³⁷ Link do espetáculo completo - <https://www.youtube.com/watch?v=Zl-rHFRc54w> - A cena analisada inicia no minuto 10:38'

³⁸ Gênero musical/ dança de origem cigana.

na sonoplastia, atuando como reforço; na dramaturgia sonora presente no espetáculo; na composição da cena pensada de maneira a abraçar a utilização dos instrumentos; na narrativa dada com contraponto pelas atrizes principais; nos acentos do texto; no jogo rítmico presente na movimentação dos atores e na orientação das cenas; no jogo de intensidades e alturas presentes na encenação do texto e na sonoplastia; nas pausas presentes na cena; na escolha dos timbres utilizados; na utilização de instrumentos não convencionais na intenção de utilizar timbragens novas; na composição das canções autorais; na utilização dos parâmetros musicais nessas composições e até mesmo na relação entre a cena e o tempo de cada ação, ali desenvolvida.

Com a intenção de exemplificar a importância e a ação da musicalidade, não apenas no âmbito do teatro, mas também em outras esferas, iremos observar agora, uma cena do filme “*Um Lugar Silencioso*” (*A Quiet Place*). O Filme de 2018, dirigido por Jonh Krasinski, narra a história de uma família, sobrevivendo em uma terra pós-apocalíptica, onde a vida de toda a humanidade está em risco, devido ao aparecimento de criaturas misteriosas as quais reagem e atacam qualquer tipo de som. Dito isso, a família, assim como o restante do mundo que sobreviveu, é obrigada a viver em silêncio, sendo esse o motivo do nome do filme.

A cena escolhida mostra um passeio do protagonista com seu filho mais novo, porém eles acabam encontrando alguém inesperado, que coloca a vida deles em risco. Abaixo você pode ter acesso ao recorte da cena³⁹:



Figura 13 - Recorte de Cena do filme *Um Lugar Silencioso*

Perceba o impacto que a musicalidade tem nessa obra, o significado que cada som carrega e também o peso dessa carga. Nesta cena, a musicalidade atua principalmente como ferramenta de indução das emoções, assim como abordamos no subcapítulo um deste trabalho. A música mescla timbragens graves e agudas com fortes impactos, acordes dissonantes e dinâmica lenta que aumenta progressivamente, nos causando a sensação de ansiedade e frio na espinha. A cena inteira parece ser guiada para uma situação de perigo, enquanto a sonoplastia nos coloca automaticamente em estado de alerta, rígidos, à espera de que algo aconteça.

³⁹ <https://youtu.be/p243U678KLg>

Nesse viés, é possível perceber uma crescente na música. À medida em que a tensão vai aumentando, também aumenta a dinâmica, acelerando com os agudos em destaque, até que, no ápice, pode-se ouvir uma pausa, seguida do grito do velho que está em cena, e, logo depois, um som de impacto, dando a entender que aquela ação teria como resultado uma outra. Em seguida, o protagonista agarra o filho no colo e corre, nesse momento, a música é predominantemente grave e um instrumento percussivo marca o compasso, quase como se representasse o coração acelerado do protagonista, tudo isso gerando, cada vez mais, tensão em quem assiste.

Por um breve momento, há uma situação de pausa e diminuição da intensidade. A sonoplastia causa um breve respiro, como se mostrasse a necessidade dos personagens em se acalmarem e continuarem em silêncio apesar da situação, dando o exato reforço necessário para a cena. Inicia-se, então, alguns sons estranhos, que parecem vir da criatura ao atacar o homem e, novamente, a música entra em crescente, a cada segundo, mais intensa, dissonante e aguda. Nesse momento, o clima de tensão e a sensação de que algo ruim vai acontecer a qualquer momento são notáveis, quase como se faltasse o ar para quem assiste, provavelmente, observando travado o desenrolar da cena.

A cena sozinha não possuiria o impacto necessário para que essas sensações fossem despertadas no espectador. Como já dito anteriormente, a música aciona a nossa parte mais primitiva do cérebro, atingindo - principalmente - a parte que trabalha nossos instintos, e é exatamente por isso que, em cenas como essa, onde a canção está presente, você é guiado para uma situação de perigo. Automaticamente nos sentimos tensos, ansiosos e alertas, nesse caso, nos aproximando da forma como os personagens ali presentes se sentiram, causando, assim, uma aproximação com espectador.

Esses são apenas alguns dos exemplos nos quais é possível vermos, de fato, a aplicação da musicalidade em uma cena - certamente existem milhares de outras. Como exercício, deixo uma tarefa de observação, ao assistir a alguma obra cênica, seja ela uma peça, uma performance, um filme, série ou até mesmo um material publicitário, busque observar a forma como a música atua na composição deles, tente elencar a utilização de alguns dos tópicos abordados neste trabalho. Dessa maneira, você irá adquirir repertório e referências em diferentes esferas, o que irá otimizar o seu processo, no momento em que necessitar aplicar a musicalidade a alguma produção própria.

Considerações Finais

Após realizarmos a apresentação dos tópicos e argumentos elencados para essa pesquisa, acredito ser possível afirmarmos que a musicalidade, quando relacionada às artes cênicas, tem um potencial notório e pode sim contribuir não apenas para o teatro, mas também para toda e qualquer produção artística, uma vez que a música possui uma maleabilidade e um grande poder de adequação, devido às quais podemos moldá-la às nossas necessidades de uso.

Acredito fortemente que a musicalidade pode ser uma ferramenta de embasamento, extremamente eficaz, quando associada, desde o início, à composição de uma obra cênica e até mesmo como metodologia para experimentações e processos criativos. O potencial da música em nos guiar e em despertar as nossas emoções/sensações a torna quase como um pote de ouro no fim do arco-íris, porquanto, a partir dela, podem-se criar fórmulas e estratégias eficazes para chegar ao espectador e induzi-lo a sentir aquilo esperado em determinada cena.

Entendo, ao desenvolver essa pesquisa, que a musicalidade é um tópico extremamente vasto e que, em um trabalho de conclusão de curso, seria impossível abordar todos os temas. Enxergo que ainda existe um longo caminho a ser percorrido e pretendo posteriormente desenvolver mais a fundo essa temática, em um mestrado, pois acredito ser sim possível desenvolver uma nova metodologia de ensino, feita com a musicalização de atores, diretores e profissionais da área cênica, auxiliando, assim, na melhoria das produções presentes no mercado. Penso que, quanto mais as pessoas forem conscientes do processo de musicalidade, mais estarão munidos de possibilidades, podendo explorar o seu potencial criativo livremente, sem que existam barreiras, pela falta de conhecimento. Acredito que esta pesquisa cumpre seu papel, uma vez que se mantém dentro dos seus objetivo e busca o cumprimento das metas propostas.

Por fim, finalizo este trabalho acreditando ainda mais que a musicalidade, pode ser uma das chaves capazes de aprimorar nossas produções cênicas. A muito, aspectos musicais já vêm sendo abordados por grandes mestres das área, alguns inclusive apresentados anteriormente neste texto. Creio que ao explorarmos a musicalidade em todas as suas potencialidades, poderemos encontrar um novo fazer cênico, tanto no sentido do fazer em si, quando na parte de concepção e até mesmo na pesquisa.

Dessa forma, encerro esse ciclo inicial, em busca da abertura de um outro, no qual seguirei pesquisando mais sobre a relação entre a música e as Artes Cênicas, na espera de poder auxiliar através disso, aqueles que também veem a musicalidade como uma forma de evoluir e aprimorar nossas produções artísticas, além do ganho para o ensino das artes cênicas.

Referências Bibliográficas

- CAESAR, R. **Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam.** Revista Música, [S.l.], v. 20, n. 1, p. 295-308, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/170730>. Acesso em: 13 abr. 2022.
- DUARTE, J. V. **Música e Emoção: sensibilidade e sentidos.** Universidade Federal de Goiás. Goiás. FERNANDINO, Jussara. **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
- LEVITIN, Daniel J. **A Música no seu cérebro: os efeitos da obsessão humana** - 2 ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LIGNELLI, César. **Sons & Cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica.** Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- LIGNELLI, César. **Sons e(m) Cena: Parâmetros do Som.** Brasília: Editora Dulcina, 2014.
- MALETTA, Ernani. **A INTERAÇÃO MÚSICA-TEATRO SOB O PONTO DE VISTA DA**
- MARTINS, Loretta de Almeida. **A Música em Cena: um estudo sobre possibilidades de interação entre a música, o ouvinte e a cena teatral.** 2012. 43 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Cênicas, Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- MIRANDA, Matheus Braga. **A Música e as Emoções: Os benefícios da educação musical amparados na neurociência,** 2013. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro—UNIRIO
- OCTAVIANO, Carolina. **Os efeitos da música no cérebro humano.** ComCiência, Campinas, n. 116, 2010. Disponível em <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=es&nrm=iso>. acessado em 02 abr. 2022.
- PICON-VALLIN, Beatrice. **A música no jogo do ator meyerholdiano.** Disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html
- POLIFONIA. Polifonia, Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, jul. Dez., 2014, [s. l.], 22 nov. 2014
- ROCHA, V. C.; BOGGIO, P. S. **A música por uma óptica neurocientífica.** Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.132-140
- SILVA, P. T. da. (2007). **A harmonia mecanicista em Mersenne.** *Discurso*, (37), 75-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2007.62919>
- TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena - dramaturgia Sonora.** Perspectiva, São Paulo, 2008. WEIGSDING, JESSICA ADRIANE. **A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NO COMPORTAMENTO HUMANO.** Arquivos do Mudi, v. 18, n. 2, p. 47-62, 22 jan. 2015

Referências Artísticas

Hugo Rodas

Agrupação Teatral Amacaca

Teatro dos Sentidos