



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**A MÚSICA EM CENA:  
UM ESTUDO SOBRE POSSIBILIDADES DE INTERAÇÃO ENTRE A  
MÚSICA, O OUVINTE E A CENA TEATRAL.**

Loretta Martins

Brasília, DF

2º/2012

LORETTA DE ALMEIDA MARTINS

A MÚSICA EM CENA:  
UM ESTUDO SOBRE POSSIBILIDADES DE INTERAÇÃO ENTRE A MÚSICA, O  
OUVINTE E A CENA TEATRAL.

Trabalho de conclusão do curso de  
Artes Cênicas, habilitação em  
Interpretação teatral, do Departamento  
de Artes Cênicas do Instituto de Artes  
da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Brasília

2º/2012

LORETTA DE ALMEIDA MARTINS

A MÚSICA EM CENA:  
UM ESTUDO SOBRE POSSIBILIDADES DE INTERAÇÃO ENTRE A MÚSICA, O  
OUVINTE E A CENA TEATRAL.

Trabalho de conclusão do curso aprovado, apresentado à UnB – Universidade de Brasília, no Instituto de Artes/CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral, com nota final igual a \_\_\_\_\_ sob a orientação do professor Dr. César Lignelli.

Brasília, 04 de março de 2013.

---

Professor Dr César Lignelli

---

Professora Dra Roberta Matsumoto

---

Professor Dr Iain David Mott

## AGRADECIMENTOS:

Ao orientador deste trabalho, Prof. Dr. César Lignelli, pela prontidão e dedicação, sem o qual este trabalho não teria acontecido.

A meus pais, por toda ajuda, apoio e incentivo que sempre me deram como pessoa e como artista.

A meus irmãos Natasha, Raissa, Leonardo, Guilherme, Giovana pelo apoio moral e pela plateia fiel em todos os meus espetáculos, e, em especial, à Bruna Morena, que leu cada página escrita mesmo de madrugada, e à Camila Martins, que se disponibiliza sempre de bom grado para fazer a divulgação dos espetáculos.

Ao Felipe Alvim, pela ajuda com técnicas de formatação, além do companheirismo, apoio e compreensão durante os últimos semestres da minha formação.

À Michelle Fiuza e Beatriz Nobre, que me ajudaram com a teoria musical e escreveram as partituras musicais aqui anexadas.

À Cia de Teatro EntreChás: Aleska Ferro, Beatriz Nobre, Gabriela Abreu, Maísa Lacerda e Renata Soares, que se dispôs a apresentar a cena aqui analisada exclusivamente para a banca e sem a qual essa monografia não existiria.

À turma de Diplomação em Interpretação Teatral 1 do primeiro semestre de 2012, que, apesar de tudo, me fez crescer como pessoa e como artista.

Aos professores Alice Stefânia e Marcus Mota, pela orientação do espetáculo *Quem Disse que Não*.

Aos professores do Departamento de Artes Cênicas por tudo que aprendi durante o curso.

Aos professores da banca examinadora: Prof. Dra Roberta Matsumoto e Prof. Dr Iain David Mott pela disponibilidade e atenção.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Visão lateral do cérebro .....	7
Figura 2 - Interior do Cérebro .....	8
Figura 3 - Esquema de movimentação cênica .....	18

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Aspectos musicais associados a reações físico-emocionais .....	10
Tabela 2 – Exemplos de emoções relacionadas às características da música .....	11
Tabela 3 - Análise resumida da cena “Inamigos” (Quem Disse Que Não).....	23
Tabela 4 - Análise resumida da cena “A Ciranda” (Ciranda de Pérolas).....	29
Tabela 5 - Análise resumida comparativa entre as duas cenas.....	30

## LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 - Tabela original de Aspectos Musicais Associados a Reações Físico-Emocionais .....	32
Anexo 2 - Tabela original de Exemplos de Emoções Relacionadas às Características da Música .....	32
Anexo 3- Partitura da Música inamigos, do espetáculo Quem Disse Que Não .....	33
Anexo 4 - Partitura da Valsa das Pérolas, do espetáculo Ciranda De Pérolas. ....	36

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA, O OUVINTE E A CENA TEATRAL.....	3
1.1 - Como o cérebro percebe a música e como ela pode nos afetar .....	3
1.2 – Possíveis usos da música na cena .....	12
CAPÍTULO 2 – A MÚSICA NA CENA: ANÁLISE COMPARATIVA DE DUAS CENAS MUSICADAS .....	15
2.1 – “Quem Disse que Não” – Análise da cena “Inamigos” .....	15
2.2 – “Ciranda de Pérolas” – Análise da cena “A ciranda” .....	23
CONCLUSÃO.....	31
ANEXOS .....	32
BIBLIOGRAFIA .....	37

## INTRODUÇÃO

Escrever sobre a música na cena teatral sempre foi uma vontade minha. Desde que ingressei em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília, tenho forte ligação com a música, além do óbvio interesse pelas artes cênicas. Desde pequena sinto que a música exerce uma alteração no meu estado físico e mental, e, enquanto estudo a prática do teatro, me pergunto se tal influência não pode ser utilizada como ferramenta a favor do trabalho do ator.

Ao longo da minha formação acadêmica, tive contato com diferentes tipos de encenação, e me aprofundi tanto no teatro para a infância, ao trabalhar na Cia Teatral Néia e Nando por três anos, como no estudo do teatro musical, com aulas de canto, dança, piano e teatro na Escola de Teatro Musical de Brasília (ETMB) desde 2010. Em ambas estéticas, a música tem uma participação ativa na cena, seja para reforçar uma ideia, criar uma ambientação sonora ou causar risos com uma paródia musical.

A partir dessa observação, das minhas experiências e das leituras com as quais tive contato ao longo do curso, este trabalho visa entender algumas formas de como a música pode afetar o corpo e a mente para, assim, explorar seu potencial como ferramenta na composição de personagens, estruturação da cena e produção de sentido, como apontam Silvia Davini e Cesar Lignelli em suas pesquisas na área.

Com isso, este trabalho tem como objetivos:

1. Estudar e explorar a influência da música sobre o corpo e a mente do ator e da plateia;
2. Analisar e exemplificar como a música pode produzir sentidos em cena, utilizando como objeto de análise duas cenas de espetáculos distintos dos quais participei;
3. Expor uma metodologia de estruturação de cena a partir da música, utilizada na turma de diplomação em Interpretação Teatral I do primeiro semestre de 2012.

Para tanto, será utilizado como metodologia:

1. Referências bibliográficas que tratam do assunto.
2. Estudo de dois casos distintos nos quais a música está no foco da cena.

Assim, este trabalho se organizará da seguinte forma: o primeiro item do capítulo 1 apresentará um estudo científico sobre como a música é percebida pelo cérebro e sua influência física no corpo humano. O segundo item apresentará algumas possibilidades de como a música pode ser utilizada em cena. Neste capítulo, serão ainda definidos conceitos

utilizados ao longo desta monografia, necessidade que surgiu diante da abrangência de diferentes terminologias nas áreas de teatro musical, sonoplastia, artes cênicas e música, concomitante com a inexistência de conceitos universais aceitos por todos os estudiosos da área.

No segundo capítulo, serão expostas e analisadas duas cenas, e seus respectivos processos de criação, nas quais a música tem grande destaque e, aliada à interpretação, produz sentidos que serão explorados.

A primeira cena estudada é resultado de um trabalho coletivo com a turma de Diplomação em Interpretação Teatral I do primeiro semestre de 2012, inserida no espetáculo *Quem disse que não*, sob a direção de Alice Stefânia e Marcus Mota. A cena é protagonizada por mim e outros dois atores, que fazem um jogo de intenções sexuais evidenciadas apenas com o trabalho corporal e a música, ora cantada em francês, ora cantada em italiano, ora assobiada. No estudo deste caso, pretendo ainda expor a metodologia utilizada na criação da cena, estruturando as ações dos atores a partir dos compassos musicais que guiavam a encenação.

A segunda cena é um trecho da peça *Ciranda de Pérolas*, um texto autoral criado a partir de uma junção de ideias de cinco atrizes, que tem como tema principal o abuso sexual intrafamiliar. No trecho a ser estudado, uma das personagens foi abusada sexualmente pelo pai e carrega o fardo do segredo em silêncio, enquanto brinca de roda com as irmãs. A cena consiste em uma ciranda, na qual cada personagem vai ao centro e é simbolicamente abusada, sendo a agressão representada pela aquisição de um colar de pérolas, enquanto o ambiente sonoro é preenchido por uma valsa criada especificamente para a cena, baseada na canção de ninar *Nesta Rua*, de Heitor Villa-Lobos.

Para melhor compreensão desse estudo de caso, a filmagem de ambas as cenas serão anexadas em DVD, e, por se tratar da análise da música em cena, suas partituras também estarão em anexo ao final do trabalho.



## CAPÍTULO 1 – POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE A MÚSICA, O OUVINTE E A CENA TEATRAL.

### 1.1 - Como o cérebro percebe a música e como ela pode nos afetar

*“Etimologicamente, música significa a arte das musas, (...) na qual se fundem conceitos ancestrais de exultação, alegria, memória e pensamento. Assim, é possível sugerir que a música, em suas origens, relaciona-se a uma espécie de arte das sensações ou emoções e pensamentos.” (LIGNELLI, 2011, p.297).*

Como explicitado anteriormente, um dos objetivos deste trabalho é explorar possíveis usos da música em cena, desde uma possível condução de sentimentos e emoções na plateia, como sugere César Lignelli na epígrafe acima, até produções de sentidos desta música dentro do espetáculo teatral.

Para tanto, acho imprescindível iniciar esta pesquisa com as seguintes indagações: existe relação entre a música que ouvimos e as emoções<sup>1</sup> que sentimos ao escutá-la? Se sim, essa relação é de caráter pessoal, baseada em nossas memórias e criação cultural, ou existe um padrão de reações biológicas desencadeadas em nosso sistema neural ao ouvirmos determinadas melodias ou ritmos? Caso a resposta a essa última pergunta seja positiva, seria então possível utilizar a música para afetar uma plateia ao assistir uma cena, ou mesmo afetar um ator ao encená-la?

Após ler o livro *A música no seu cérebro*, de Daniel J. Levitin, estou inclinada a responder positivamente às duas primeiras perguntas: existe sim uma relação explícita entre a música que ouvimos e o que sentimos ao escutá-la; assim como essa relação é, em algum nível, padronizada para todos nós, pois acontece, além de outras formas<sup>2</sup>, biologicamente, com reações desencadeadas em nosso sistema neural.

Levitin explica que, apesar de termos uma sensação de singularidade de nossas mentes, nossos pensamentos são diretamente afetados pelo cérebro, que funciona de forma semelhante em cada um de nós.

“Para os cientistas cognitivos, a palavra ‘mente’ designa aquela parte de cada um de nós que contém pensamentos, esperanças, desejos, lembranças, crenças e experiências.

---

<sup>1</sup> Utilizo a palavra emoções, neste trabalho, segundo o conceito de Daniel J. Levitin, que as define como “estados temporários que geralmente resultam de algum estímulo externo, seja atual, lembrado ou antecipado” (LEVITIN, 2011, p.205).

<sup>2</sup> Este trabalho tem como foco uma pesquisa biológica da relação entre a música e a produção de sentidos e emoções. Contudo, esta é apenas uma possível forma de analisar esta relação, podendo também ser analisada do ponto de vista histórico, social e cultural.

O cérebro, por outro lado, é um órgão do corpo, um conjunto de células e água, substâncias químicas e vasos sanguíneos, localizado no crânio. A atividade cerebral dá origem aos conteúdos mentais.” (LEVITIN, 2011, p.97).

Para esses cientistas, mentes diferentes podem se originar em cérebros basicamente iguais. Esse pensamento se originou da teoria de René Descartes, que disse que a mente e o cérebro são coisas completamente distintas, sendo o cérebro apenas um instrumento da mente.

Contudo, estudiosos contemporâneos do assunto defendem que:

“o cérebro e a mente são duas partes de um todo, e alguns chegam a acreditar que a própria distinção é equivocada. O ponto de vista que hoje prevalece é o de que o conjunto de pensamentos, crenças e experiências é representado em padrões de descargas – atividade eletroquímica – no cérebro.” (LEVITIN, 2011, p.98).

Após anos de estudo no campo da neurociência, foi possível estabelecer mapas das áreas funcionais do cérebro e localizar onde algumas operações cognitivas acontecem. Tal pesquisa constitui um dado científico fortemente indicativo de que o cérebro está envolvido no pensamento, reforçando a tese de que os pensamentos provêm do cérebro.

A partir dessa hipótese, julgo ser possível então supor que, se a música for recebida pelo cérebro de forma similar em todos nós, logo ela poderá afetar igualmente nossos pensamentos e, possivelmente, emoções, como foi comprovado por John Sloboda em seu estudo apresentado adiante neste trabalho.

Mas, primeiramente, é importante definir o que entendo aqui por *música*. Segundo o compositor Edgard Varése, “a música é o som organizado”<sup>3</sup>. Sendo assim, para compreender como a música pode afetar o corpo humano, é necessário compreender o que é *som*.

Em sua tese de doutorado, Lignelli define o som como:

“energia vibracional em movimento. É onda que os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que a nossa orelha é capaz de captar; o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos.” (LIGNELLI, 2011, p.44).

Segundo Levitin, o som é formado pelos seguintes elementos fundamentais: intensidade, altura, contorno, ritmo, andamento, timbre, localização espacial, reverberação e tom. Seguem as definições de cada um desses elementos, retiradas do livro *Teoria da Música*, de Bohumil Med, 1996:

---

<sup>3</sup> VARESE in LEVITIN, 2011, p.24.

- Intensidade - amplitude das vibrações; é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau do volume sonoro. “As mais delicadas alterações na intensidade têm um efeito profundo na produção de sentido e, assim, na comunicação emocional e na produção de sentido da música de modo geral.” (LIGNELLI, 2011, p. 115).
- Altura - determinada pela frequência das vibrações, isto é, da sua velocidade. Quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som. Segundo Levitin,
 

“a altura é um dos principais recursos para a transmissão da emoção musical. Agitação, tranquilidade, romance e perigo são estados de ânimo identificados por determinados fatores, mas a altura está entre os mais decisivos. Uma única nota aguda pode transmitir empolgação, uma nota grave, tristeza.” (LEVITIN, 2011, p.35).
- Contorno – Med não utiliza esse conceito como um parâmetro do som, contudo Levitin e Lignelli o colocam como desenho de uma melodia, se esta é ascendente ou descendente. Para Lignelli, o contorno está diretamente ligado com a entonação que o ator dá em um determinado texto, e caracteriza o contorno como “fundamental para nossa experiência de produção e percepção de sentidos por meio dos sons” (LIGNELLI, 2011, p.206).
- Ritmo – ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia.
- Andamento – Está diretamente ligado ao ritmo, caracterizando a música como rápida ou lenta; é a indicação da velocidade que imprime à execução de um trecho musical. “O andamento é um elemento primordial da emoção musical. As canções de andamento rápido tendem a ser consideradas felizes, e as canções de andamento lento, tristes.” (LEVITIN, 2011, p.70).
- Timbre – Combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. “É uma espécie de colorido tonal gerado em parte pelos sons harmônicos das vibrações do instrumento.” (LEVITIN, 2011, p.25). Segundo Levitin, o homem tem uma capacidade muito aguda para distinguir timbres, tornando-o capaz de reconhecer centenas de vozes diferentes, além de distinguir se alguém próximo, como sua mãe ou cônjuge, está feliz ou triste apenas com base no timbre de sua voz. A meu ver, o timbre pode ser uma poderosa ferramenta para o ator.
- Localização espacial – Med também não utiliza este conceito, mas Levitin diz que é o “lugar de onde vem o som” (LEVITIN, 2011, p.25).
- Reverberação – Lignelli aponta a reverberação como a distância entre a fonte sonora<sup>4</sup> e o receptor, comumente chamada de *eco*.

---

<sup>4</sup> Aquilo que produz o som: instrumento, indivíduo, máquina, entre outros.

- Tom – é a soma de dois semitons<sup>5</sup>. Os tons e semitons são definidos de acordo com a altura em que o som é emitido. Por exemplo, se ele é emitido à 440hz, este tom será o Lá acima do Dó central do piano.

Sobre o som e a música, Levitin explica que:

“A diferença entre música e um conjunto de sons aleatórios ou desordenados tem a ver com a forma como são combinados tais atributos fundamentais. Quando esses elementos se combinam, estabelecendo relações significativas, dão origem a conceitos mais elevados, como a métrica, a tonalidade, a melodia e a harmonia” (LEVITIN, 2011, p.26).

A *métrica* é a teoria do compasso e do ritmo, como cada nota, e eventualmente cada sílaba da letra de uma música, é agrupada dentro do tempo. A *tonalidade* diz respeito ao tom utilizado como base para a composição ou execução de uma música. Se uma música foi composta em Dó, é possível executá-la em Sol sem alterar sua melodia, desde que os ajustes para que isso ocorra sejam feitos corretamente. A *melodia* é uma sucessão de sons que obedece a um sentido lógico musical, as notas que mais se destacam na nossa cabeça – o tema principal de uma canção, que pode ser utilizado como base para que o músico crie variações deste tema, ampliando sua possibilidade de uso na peça musical. Por fim, a *harmonia* é a ciência que estuda os acordes<sup>6</sup> e as relações entre eles.

Levitin diz que, como cada um desses elementos do som ou da música é percebido por diferentes partes do nosso sistema neural, os neurocientistas dividem o som para estudar de forma pontual que região do cérebro está envolvida no processamento de cada um de seus elementos.

“O cérebro humano é formado por quatro lobos – frontal, temporal, parietal e occipital – e o cerebelo. O lobo frontal é associado ao planejamento, ao autocontrole e à atribuição de sentido aos sinais densos e misturados recebidos por nossos sentidos. (...) O lobo temporal está associado à audição e à memória; o parietal, à motricidade e à percepção espacial; e o occipital, à visão. O cerebelo está envolvido com as emoções e o planejamento dos movimentos.” (LEVITIN, 2011, p.99).

A música é processada em quase todas as regiões do cérebro conhecidas, além de mobilizar também quase todos os subsistemas neurais.

“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

---

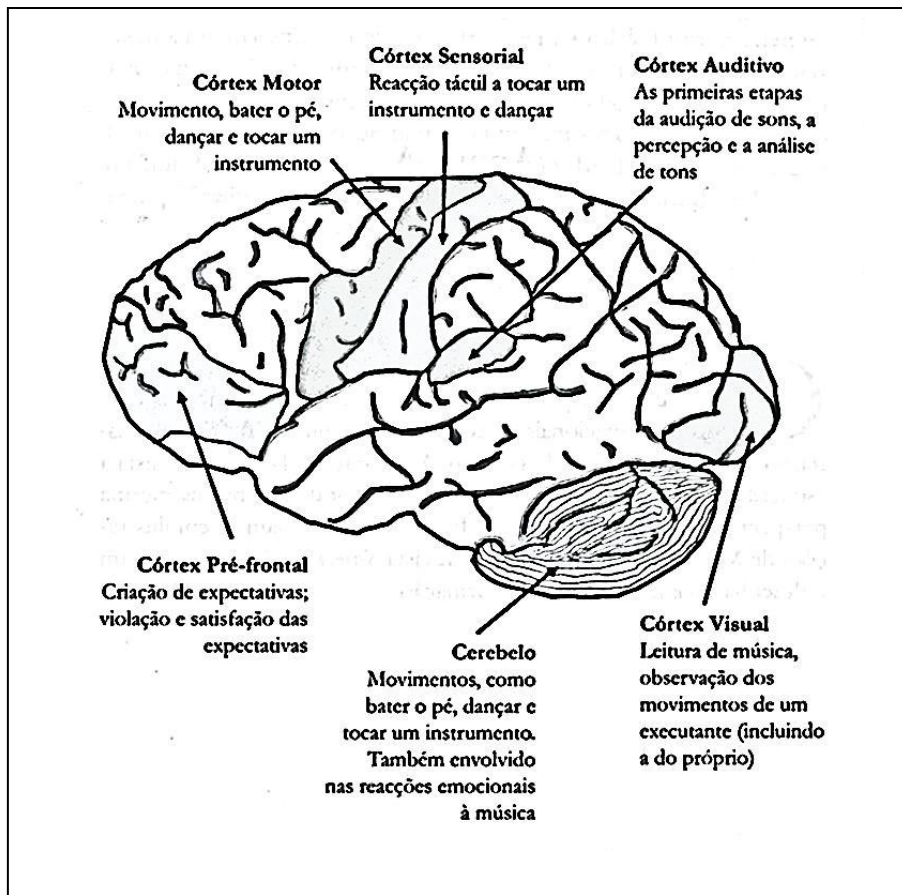
<sup>5</sup> “Semitom é o menor intervalo **adotado** entre duas notas na música **ocidental**” (MED, 1996, p.30).

<sup>6</sup> Três ou mais notas, pré-definidas por uma lógica musical, tocadas simultaneamente.

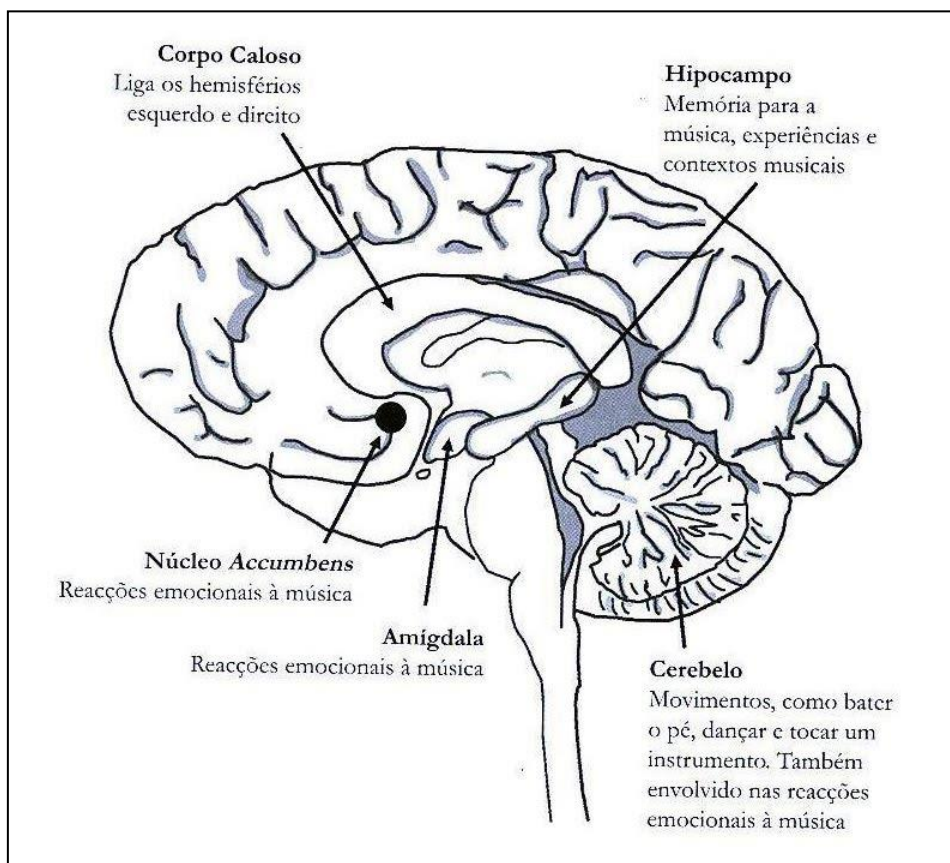
mentalmente, mobiliza os circuitos de regulação temporal do cerebelo. O ato de fazer música - seja com algum instrumento, cantando ou regendo – mais uma vez mobiliza os lobos frontais no planejamento do comportamento, assim como o córtex motor do lobo parietal, logo abaixo do alto da cabeça, e o córtex 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 lembrar 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.” (LEVITIN, 2011, p.100).

As imagens a seguir foram retiradas do livro *A música no seu cérebro*, e mostram as regiões de processamento da música no cérebro humano. A primeira ilustração é um corte lateral na qual a parte frontal está à esquerda. Na segunda ilustração, é possível ver o interior do cérebro do mesmo ponto de vista.

**Figura 1 - Visão lateral do cérebro**



**Figura 2 - Interior do Cérebro**



Assim, a meu ver, fica explícito que a maioria dos seres humanos, com exceção daqueles que porventura apresentem alguma lesão no sistema neural (como previsto por Levitin na página 98 de seu livro), processa a música de forma similar. Mas como essa informação pode ser útil para a cena ou para o ator?

Em *Sons & Cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*, Lignelli diz que o som, que neste trabalho é considerado o elemento fundamental da música,

“pode gerar a paz e matar; ser selecionado para propiciar de deleites a pânicos, de alegrias a ameaças, de figurações precisas a abstrações radicais. Pode determinar, confundir ou transfigurar um espaço, sendo capaz de alterar até suas dimensões. [...] É capaz de excitar ou de conduzir ao sono; de proteger ou expor emocionalmente, de provocar reflexão ou não permitir pensar em qualquer outra coisa;” (LIGNELLI, 2011, p.45-46)

Segundo Meyerhold, a música é a maior aliada do ator para construir uma cena. “Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir” (GLADKOV *in* PICON-VALLIN) <sup>7</sup>.

<sup>7</sup> A música no jogo do ator meyerholdiano, disponível em <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html)>.

Para sentir a música, como exposto por Meyerhold, ou explorar as potencialidades do som, como aponta Lignelli, primeiramente acho importante entender como cada elemento da música pode afetar nosso corpo, produzindo as emoções descritas acima.

Partindo do pressuposto que, como mostrado anteriormente, o cérebro processa a música igualmente em todos os homens<sup>8</sup>, e que o cérebro pode ter uma grande participação na criação do pensamento e emoções, logo assumimos a hipótese de que a música pode agir como provocadora de emoções de forma similar em todos nós.

Um estudo feito por John Sloboda em 1991 e publicado em seu livro *Exploring the musical mind*, em 2005, revelou que cada aspecto da música pode provocar uma resposta físico-emocional em cada um de nós. Para tanto, o pesquisador pediu a quinhentos adultos britânicos que respondessem um questionário no seu tempo livre. Primeiramente, o questionário listava doze reações físicas e pedia para o voluntário dizer com que frequência havia sentido cada uma daquelas reações ao ouvir música nos últimos cinco anos.

Em seguida, os participantes deveriam apontar três trechos de música nos quais sentiram uma ou mais daquelas reações físicas naquele mesmo período de tempo. O questionário pedia ainda para o voluntário especificar, dentro do possível, que aspecto da música lhe causara aquela reação (por exemplo: acordes, ritmo, entre outros).

Dos quinhentos voluntários, apenas oitenta e três participantes retornaram a resposta, dos quais trinta e quatro eram profissionais da música (incluindo professores de música), trinta e três eram musicistas amadores, e dezesseis eram apenas ouvintes de música. A idade do grupo de estudo variava entre dezesseis e setenta anos. Os outros voluntários que não retornaram a resposta alegaram dificuldade para executar a tarefa pedida, sem saber identificar o que lhes causara as reações físicas ou que partes de música os deixavam naquele estado emocional.

As doze reações físicas listadas eram: arrepios na coluna, risos, nó na garganta, choro, pêlos arrepiados, coração acelerado, bocejo, frio na barriga, excitação sexual, tremedeiras, rosto corado e sudorese.

Uma vez associadas às passagens de músicas, as sensações físicas foram reagrupadas em três amplos grupos: *lágrimas*, que engloba choro e nó na garganta; *arrepios*, que contém pêlos arrepiados e arrepios na coluna, e *coração*, que contém coração

---

<sup>8</sup> Utilizo aqui o conceito de homens como qualquer indivíduo da sociedade, ser-humano.

acelerado e frio na barriga. Na tabela a seguir, Sloboda relacionou as três sensações com dez aspectos da música:

**Tabela 1 – Aspectos musicais associados a reações físico-emocionais<sup>9</sup>**

Aspecto musical:	Número de passagens musicais que provocaram uma reação		
	Lágrimas	Arrepios	Coração
1. Contorno melódico descendente;	6	0	0
2. Apojaturas <sup>10</sup> na melodia;	18	0	0
3. Sequência melódica ou harmônica;	12	4	1
4. Mudanças enarmônicas <sup>11</sup> ;	4	6	0
5. Aceleração melódica ou harmônica da cadência <sup>12</sup> ;	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 <sup>13</sup> frequentes;	1	1	3
10. Mudanças precoces em relação à expectativa do ouvinte	1	4	3
<b>Número total de passagens musicais</b>	<b>20</b>	<b>21</b>	<b>5</b>

Nesse estudo, vinte passagens musicais causaram lágrimas, sendo que a maioria delas continha apojaturas melódicas e sequências harmônicas. Vinte e uma passagens musicais provocaram arrepios, sendo estes geralmente ligados a novas ou inesperadas harmonias. Somente cinco passagens provocaram sensações relacionadas ao coração, e estavam associadas a síncopes constantes e eventos precoces em relação à expectativa do ouvinte.

Outra tabela, presente no mesmo livro, complementa esses dados, mostrando exemplos da relação entre emoções e características da música<sup>14</sup>. Essa tabela coloca que a

<sup>9</sup> Tabela traduzida por mim, retirada do artigo *Music structures and Emotional Response: some Empirical Findings*, de J. Sloboda. A tabela original em inglês se encontra em anexo no final deste trabalho.

<sup>10</sup> Ornamento melódico que consiste em uma ou duas notas que antecedem a principal, reduzindo o valor desta.

<sup>11</sup> Enarmonia aqui é o grupo de sons em um acorde ou em uma linha melódica com intervalos menores do que um semitom.

<sup>12</sup> “Ornamento que consiste na execução de uma passagem sobrecarregada de valores das mais diversas durações e cuja execução fica a critério do executante (...) sem observar os limites regulares do compasso; é a parte do conceito onde o solista, geralmente sem acompanhamento, deve mostrar suas qualidades” (MED, 1996, p.331).

<sup>13</sup> Deslocamento da acentuação rítmica. Sobre a síncope, Levitin ainda complementa: “Trata-se de um conceito muito importante, relacionado à expectativa e, em última análise, à força emocional de uma canção. A síncope nos pega de surpresa, aumentando a excitação.” (LEVITIN, 2011, p.75).



sensação de seriedade ou solenidade pode vir ao ouvirmos músicas lentas, cuja melodia é formada de notas graves, com um ritmo regular e sem dissonâncias<sup>15</sup>. Já a tristeza pode vir com uma música igualmente lenta, com notas graves e acordes menores<sup>16</sup> com um alto grau de dissonâncias. A alegria pode ser obtida com uma melodia rápida, com notas agudas e acordes maiores<sup>17</sup>, e poucas dissonâncias. Por fim, a excitação é apresentada em músicas rápidas, de alta intensidade e poucas dissonâncias.

**Tabela 2 – Exemplos de emoções relacionadas às características da música<sup>18</sup>**

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

Assim, diante dos resultados do estudo de Sloboda, das pesquisas dos demais autores aqui citados e da minha experiência pessoal, acredito ser possível provocar, em algum nível, as emoções da plateia, utilizando a música para induzir emoções que o ator ou diretor desejem incitar.

<sup>14</sup> É importante ressaltar aqui que este estudo não é generalizado, sendo que os estados de ânimo estão também associados à determinada cultura. Como Levitin diz, “por motivos essencialmente culturais, tendemos a associar as escalas maiores a emoções felizes ou triunfantes, e as menores, à tristeza ou derrota.”.

<sup>15</sup> Em música, dissonância é a qualidade dos sons parecerem "instáveis" e de terem uma necessidade aural de serem resolvidos. “Os músicos referem-se aos acordes de sons e intervalos agradáveis como consonantes e aos desagradáveis como dissonantes” (LEVITIN, 2011, p.84).

<sup>16</sup> Acordes menores são formados por uma tríade menor: a primeira, a terceira e a quinta nota possuem uma distância de: um tom e meio da primeira nota para a terça, e dois tons da terça para a quinta.

<sup>17</sup> Acordes da escala maior, a mais comum na música ocidental, aquela que é possível observar com a sequência de notas de um piano. A sequência de tons e semitons dessa escala obedece à seguinte ordem: Tom - Tom - Semitom - Tom - Tom - Tom - Semitom. Os acordes maiores são formados por três notas, sendo que a distância entre elas é de dois tons no primeiro intervalo e um tom e meio no segundo intervalo, exatamente o inverso dos acordes menores.

<sup>18</sup> Tabela traduzida por mim, retirada do livro *Exploring the musical mind*, de John Sloboda, 2005, p. 220. A tabela original em inglês se encontra anexada no final deste trabalho.

## 1.2 – Possíveis usos da música na cena

“A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual.” (TRAGTENBERG, 2008, p. 21).

Parece-me conhecimento do senso comum dos profissionais das artes cênicas que a música pode atuar na cena de várias formas, como potencial ferramenta para o ator, diretor ou encenador. Contudo, a bibliografia sobre o assunto em língua portuguesa é escassa, como aponta Lignelli em sua tese<sup>19</sup>. Essa falta de conhecimento e de apropriação pode levar a uma restrição dos possíveis usos da música em cena, sem explorar todo seu potencial.

Segundo Livio Tragtenberg, autor do livro *Música de Cena – dramaturgia sonora*,

“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.” (TRAGTENBERG, 2008, p. 22).

Diante desta afirmativa, creio que a música possa ser usada de diversas formas na cena. O objetivo deste trabalho é explorar, como diz Tragtenberg, algumas dessas possibilidades de uso, sem, de forma alguma, pontuá-las como possibilidades únicas para a música de cena.

A primeira possibilidade que gostaria de pontuar é a música como intervenção na cena, que me parece ser a mais utilizada atualmente, principalmente na indústria cinematográfica. Tragtenberg diz que existem basicamente três formas de usos da música como intervenção na cena:

1. *Background*, simultâneo ao texto falado, como comentário paralelo. É a *música de fundo* que frequentemente ambienta uma cena romântica, ou tensa, entre outros.
2. Como introdução, pontuação ou finalização de cena. A introdução estaria ligada ao *tom* da cena. A pontuação pode acentuar um gesto, uma troca de luz ou um texto específico. E a finalização é basicamente igual à introdução, se relacionando à cena que termina ou à cena que se segue.

“Essas pontuações de passagem coincidem geralmente com uma mudança de cenário, situações, ou introdução de personagens. São interrupções que podem ocorrer no escuro (*blackout*), onde a música chama para si o foco principal de atenção.” (TRAGTENBERG, 2008, p.59).

---

<sup>19</sup> Ver LIGNELLI, 2011, p. 301.

3. Cenas sem texto, com dança, movimentações cênicas ou pantomima. Aqui, o autor explicita a importância da integração da música ao restante da obra, uma vez que a música ocupa o foco principal da cena. Desta forma, a música tem grande responsabilidade na continuidade da narrativa, independente de dar prosseguimento à trama ou interrompê-la.

Para cada uma dessas formas, Tragtenberg resalta a importância de observar as características musicais utilizadas, como volume, variações da dinâmica, entre outros.

Outro possível uso da música na cena é a *canção personagem*. Aqui, a música busca a melodia mais adequada para expressar as características da personagem. Por não ser o foco desta pesquisa, não irei me aprofundar neste tópico, mas gostaria de apontar que, assim como o estudo apresentado no capítulo 1.1, existem estudos que pesquisam como determinada melodia pode ser vista como masculina ou feminina, e como cada aspecto da música pode representar diferentes aspectos da personalidade<sup>20</sup>.

A música pode, ainda, ser utilizada como um elemento referencial. Dentro dessa possibilidade, gostaria de dividir o uso da música como referência em três:

1. Referência cultural, histórica e social: A música pode ser inserida na cena para caracterizar uma determinada época ou informar em que contexto sociocultural a narrativa se passa. Por exemplo: uma valsa pode caracterizar a época nas peças de Shakespeare.

“O gênero musical como expressão cultura reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se as classes sociais, grupos raciais e práticas sociais” (TRAGTENBERG, 2008, p.34).

2. Referência a outras obras: O *clichê* musical; algo que faça parte do repertório do público e que o remeta à outra situação específica. Por exemplo, se utilizarmos a música *Love by Grace*, interpretada por Lara Fabian, é possível que grande parte da plateia, sendo esta brasileira, irá se lembrar da cena em que a atriz Carolina Dickman raspou o cabelo para interpretar uma personagem com leucemia na novela *Laços de Família*, exibida pela Rede Globo em 2000.
3. Referência a uma situação previamente apresentada: a música pode remeter a uma situação já apresentada na peça ao retornar com o mesmo tema em uma cena posterior. Por exemplo, se, em uma cena, algo ruim acontece à

---

<sup>20</sup> Ver TRAGTENBERG, 2008, p.115

personagem e este fato é representado com uma música que nos causa tensão, ao ouvirmos novamente essa música poderemos prever que algo ruim poderá acontecer novamente.

A música pode ter ainda duas funções na cena: reforço ou contraponto, como apontado por Lignelli:

“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.” (LIGNELLI, 2011, p. 307).

Por fim, gostaria de defender aqui também o uso da música de cena como provocadora de emoções, baseando-me no estudo apresentado anteriormente. Nesse aspecto, a música pode ser usada desde os ensaios, provocando estados de ânimo no ator, até a cena, como propulsora de emoções no público.

As cenas analisadas apresentadas próximo capítulo foram criadas e analisadas, prioritariamente, do ponto de vista musical, tendo como base as várias possibilidades de uso da música na cena aqui explicitadas e considerando que toda música utilizada em cena produz um sentido.

## CAPÍTULO 2 – A MÚSICA NA CENA: ANÁLISE COMPARATIVA DE DUAS CENAS MUSICADAS

### 2.1 – “Quem Disse que Não” – Análise da cena “Inamigos”

Ao iniciar o processo de criação do espetáculo *Quem Disse que Não*, resultado da disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 1 da Universidade de Brasília no primeiro semestre de 2012, a minha única certeza era que eu gostaria de interagir com a música em cena. Após algumas tentativas frustradas de criar uma cena que se adequasse à proposta do espetáculo, me uni a dois atores, Nitiel Fernandes e Tiago Mundim, para que, sob a orientação do professor Marcus Mota, pudéssemos criar uma cena na qual teríamos um destaque<sup>21</sup> diante do grupo – uma turma de vinte pessoas – o que, de acordo com a visão da turma, era essencial para a avaliação de cada estudante na disciplina.

Nessa ocasião, expus a meus colegas de cena minha vontade de trabalhar com sons e música em cena, e foi iniciado um processo de reciclagem do material que já havia sido produzido na disciplina que cursamos no semestre anterior – Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas.

Como base para o nosso trabalho, foi escolhida uma cena chamada *Quarto Fechado*, concebida por Tiago Mundim, Nitiel Fernandes e Érica Serra no segundo semestre de 2011, na qual três amigos, dois homens e uma mulher, revelavam seus segredos em um jogo de verdade ou consequência<sup>22</sup>. Na estrutura da cena, enquanto um ator narrava um fato de seu passado, os outros dois atores encenavam o ocorrido, criando assim um jogo triangular.

Contudo, para resignificar a cena e adequá-la à proposta, sugeri que, ao invés de usar palavras para narrar às histórias, cada personagem possuísse seu próprio repertório de sons ou músicas, criando assim uma nova linguagem que, à priori, não seria entendida completamente pelo público, mas que, ainda assim, a plateia percebesse que aquela personagem estava se comunicando, e o que era dito em cena ficaria a critério do imaginário e da interpretação de cada um, como um estrangeiro em um país cuja língua ele desconhece. Para auxiliar esse diálogo, o ator teria então como ferramenta o som ou a música e seu trabalho corporal, além de sua interpretação. A sugestão foi aceita pelo grupo

---

<sup>21</sup> Dentro do processo, esse destaque diante do grupo significava protagonizar uma cena.

<sup>22</sup> Jogo popular entre os adolescentes, no qual uma garrafa é girada no centro de um círculo de pessoas. Quando para de girar, um lado da garrafa aponta para alguém que deve escolher entre responder sinceramente uma pergunta ou fazer uma atividade proposta por seu colega.

e começamos então a reestruturar a cena, que ficou da seguinte forma: três amigos giravam uma garrafa imaginária, cuja presença seria caracterizada por sons referenciais do giro da garrafa produzidos vocalmente pelos atores, e essa garrafa girava até apontar para uma personagem. A personagem então se destacava do grupo e narrava sua história com sua linguagem específica – inicialmente, escolhi vocalizar e improvisar uma melodia aleatória, o Mundim gritava em diferentes timbres e alturas, e o Fernandes assobiava – enquanto os outros dois atores encenavam o que era narrado.

Quando a proposta foi apresentada para o professor Marcus Mota, ele propôs que essa linguagem musical fosse a mesma para todas as personagens, executada de formas diferentes em cada situação, pois, como Tragtenberg explicita em *Música de cena – dramaturgia sonora*,

“é importante que se mantenha a unidade sonora e musical ao longo da encenação. Esse tipo de cena – sem texto, com dança ou movimentação cênica – pode ser aproveitado para *amarrar* as idéias musicais já utilizadas (...) e as idéias que serão desenvolvidas. Isso pode se dar a partir de uma célula temática, um timbre ou mesmo um ritmo marcante, retirados do todo musical.” (TRAGTENBERG, 2008, p. 63).

Para criar essa música que se repetiria na cena e, ao mesmo tempo, narrasse a história de cada personagem, inicialmente era necessário discutir o conceito<sup>23</sup> da cena. Quando a proposta surgiu, as três histórias relatavam a descoberta da sexualidade de diferentes ângulos – uma personagem havia sofrido abuso sexual pelo tio, um garoto revelava que sentia desejo por seu amigo, porém não era correspondido, e a terceira personagem narrava como foi sua primeira relação sexual na infância, fato ocorrido durante uma brincadeira de médico.

Posteriormente, o tema da sexualidade foi mantido, porém adaptando-o para o universo dos atores – três jovens, dois homens e uma mulher, em cena. A partir de então, chegou-se ao acordo de representar um grupo de adolescentes que descobrem entre eles não somente a sexualidade, mas também a raiva, o amor, o ódio, o desejo, entre outros, gerando assim uma forte cumplicidade. Devido a essa complexidade de sentimentos, a cena foi nomeada “Inamigos”<sup>24</sup>. As situações representadas seriam: uma jovem ataca um amigo, demonstrando interesse sexual; um jovem acaricia uma amiga que, a princípio

---

<sup>23</sup> *Conceito*, dentro do processo, foi usado para se referir ao tema da cena, sobre o que a cena se trata e o que gostaríamos de dizer com aquela cena.

<sup>24</sup> A cena Inamigos, apresentada no espetáculo Quem disse que não na Funarte, em Brasília, em junho de 2012, pode ser vista no DVD anexado a este trabalho, o que pode facilitar a compreensão desta análise para aqueles que não tiveram a oportunidade de ver a cena ao vivo.

gosta do afeto, porém depois resiste, transformando-se em um estupro, e dois amigos que começam a brigar e por fim se beijam, revelando desejos homoeróticos.

Em uma análise mais profunda, pode-se afirmar que as três cenas tratavam de autoafirmação e demonstravam uma necessidade de se impor como o *alfa* da cena. Na primeira situação, a mulher, aqui atribuída à leoa, tenta dominar o homem indo atrás de sua presa. A segunda situação coloca o homem como dominador, ao conquistar a pessoa que estava anteriormente no poder. Por fim, a cena termina em uma disputa de dois homens para saber quem seria o *macho alfa*. Nessa cena, os desejos mais íntimos do adolescente são comparados ao instinto primitivo do animal.

Com esse conceito definido, o professor Marcus Motta criou uma melodia que remetesse às reuniões de adolescentes. Para tanto, ele utilizou como instrumento base o violão, e uma melodia composta de 8 compassos<sup>25</sup> que se repetiam na cena. (*ver anexo três*) Essa repetição dava à cena a ideia de um acontecimento cíclico, algo que se repetia sempre. A escolha do violão foi feita, inicialmente, por ser um instrumento popular entre os jovens, e comumente presente em reuniões adolescentes, pois “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”. (TRAGTENBERG, 2008, p.48) Posteriormente, o violão foi substituído pela canção à capela para se adequar melhor à proposta da cena final.

Como pode ser visto na partitura em anexo, a música é um *Allegretto*, o que, segundo Med, significa que ela é razoavelmente rápida<sup>26</sup>. Além disso, a melodia é feita por uma sequência harmônica que se repete várias vezes, o que, segundo o estudo de Slobodan, pode gerar excitação e nó na garganta. Além disso, a constante repetição da melodia cria uma ideia de ciclo, onde aquele trecho de música apresentado pode não ser o início da cena, e nem o fim.

Com esse material pronto, a cena final foi estruturada a partir da música. Utilizou-se uma metodologia proposta por Mota na qual a movimentação da cena seria marcada nos tempos da música. Cada dupla de atores teria dois grupos de 8 compassos para realizar suas ações, ou seja, 16 compassos. Depois desse tempo, a música voltaria a se repetir, iniciando um novo ciclo de ações.

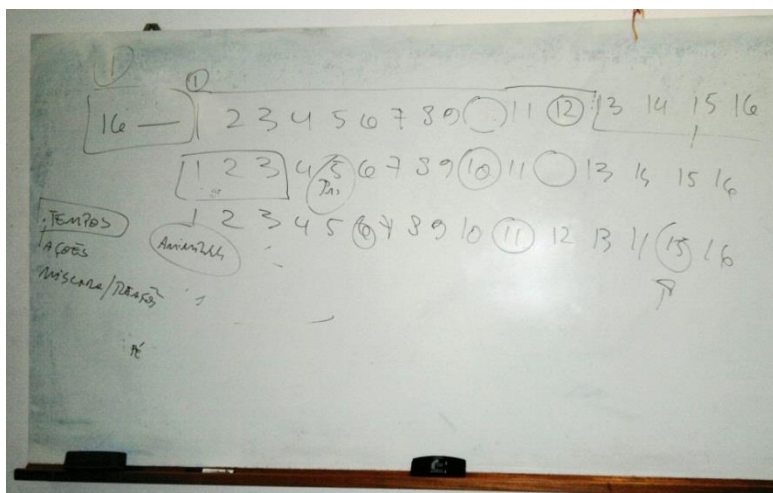
---

<sup>25</sup> Divisão de um trecho musical em séries regulares de tempos; agente métrico do ritmo. (MED, 1996, p.114)

<sup>26</sup> Ver MED, 1996, p.189.

Os movimentos fortes ou mudança de acontecimentos foram marcados sempre nos mesmos compassos da música – compassos 5, 10 e 15. Esses compassos foram definidos a partir de uma média entre os tempos de mudança que cada ator havia improvisado anteriormente em sua cena, como pode ser observado na foto a seguir:

**Figura 3 - Esquema de movimentação cênica**



No primeiro ciclo, Mundim se destacava e cantava a melodia, enquanto eu e Fernandes encenávamos uma narrativa – a *leoa*, uma mulher que força um homem a deseja-la. No compasso cinco, foi definido que eu pegaria em seu órgão sexual, no décimo eu pularia sobre o Fernandes (como a leoa pula sobre a presa), e, no décimo quinto compasso, Fernandes me empurraria.

No segundo ciclo, o Fernandes ficava a parte da cena e assobiava a melodia, enquanto eu e Mundim encenávamos a segunda narrativa – um estupro entre amigos. No quinto compasso, o Mundim pegava no meu seio; no décimo, ele me colocava no chão, e no décimo quinto compasso, o Fernandes interrompia a cena empurrando o Mundim.

No terceiro ciclo, eu me destacava do grupo e cantava a melodia enquanto os outros dois atores encenavam a terceira narrativa: uma relação homo afetiva. Nos compassos pré-definidos, as ações eram as seguintes, respectivamente: O Mundim empurrava o Fernandes para o chão, o Fernandes rolava, ficando por cima do Mundim e os dois se beijavam, e, por fim, o Fernandes fugia do beijo. O beijo, nesta ocasião, representava a equivalência das forças dos dois atores, que lutavam para definir que era o *macho alfa*. O ator que ficava de fora nas três situações representava o papel do *voyeur*, que assiste a cena e se identifica com ela, sentindo excitação sexual ao ver aqueles acontecimentos.



Essa metodologia possibilitou que a cena fosse estruturada a partir do tempo da música, o que norteou os atores, possibilitando repetições mais precisas da cena, tanto nos ensaios quanto nas apresentações. “O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada” (GLADKOV, 1980, p. 282), pois, como disse Eric Bentley, “É na vida que ‘matamos o tempo’; no teatro, o tempo é que nos mata” (BENTLEY in TRAGTENBERG, 2008, p. 51).

Um ponto importante a ser observado nessa cena é a relação entre o *tempo real cênico* e o *tempo musical*. Segundo Tragtenberg,

“uma cena pode ser de longa duração em termos de tempo real, mas fogaz em termos do *continuum* da percepção. Por exemplo, quando ela se constrói a partir de eventos muito curtos repetidos por um longo tempo. Aí, observa-se uma construção paradoxal da temporalidade: eventos curtos/longa duração. O contraponto entre essas duas grandezas temporais é que estabelece o tempo teatral e a velocidade da cena. A música, captando esse movimento, vai contribuir com a sua informação específica”. (TRAGTENBERG, 2008, p.51)

No caso da cena “Inamigos”, a melodia é curta (a frase musical finaliza-se apenas em oito compassos) e se repete oito vezes durante os acontecimentos. Assim, a percepção da plateia é que, durante os dois minutos de música, o tempo da cena é condensado, uma vez que várias coisas ocorrem enquanto essa música é executada. A ideia de condensar o tempo remete à intensidade com que essas personagens adolescentes vivem: agindo por impulso, tentam vivenciar ao máximo o tempo presente e, ciclicamente, cometem erros e procuram as mesmas experiências em que obtiveram prazer no passado.

Para reforçar a ideia do movimento cíclico, a cena se iniciava com os três atores no chão e terminava com os três atores na mesma posição, contudo, devido à logística do espetáculo, essa movimentação foi alterada. Essa nova movimentação, na qual a cena terminava parecida com seu início, mas não exatamente igual, sugeria que o movimento cíclico, apesar de sua aparência, sempre iniciava com uma nova informação, diferente.

Por fim, o professor Mota sugeriu a inserção de uma letra.

“Deve-se notar que o uso de vozes na música de cena sempre estabelece uma relação mais direta com o espectador, uma vez que coloca a textura sonora em escala com a sua dimensão, ‘a voz é nosso órgão mais sensível de expressão’. Dessa forma, para que se obtenha um efeito de aproximação ou mesmo aquecimento na temperatura emocional de uma determinada situação, a voz humana é, sem dúvida, um elemento eficiente.” (HOLMBERG in TRAGTENBERG, 2008, p.144).

Assim, o violão foi substituído pela voz, e criei a seguinte letra em português:

“Sei que algo acontece  
Mas eu não vou contar.  
Tenho alguns segredos  
Nego se perguntar”.

Como a letra era uma representação literal do conceito da cena, e utilizá-la apenas como reforço poderia entediar a plateia, sem lhe oferecer um mistério ou desafio, surgiu a ideia de traduzi-la para outro idioma, algo que já fazia parte da característica do espetáculo uma vez que a atriz Julia Gunesh falava, em sua cena, textos em alemão. Como nenhum dos atores desta cena era fluente em alemão, a letra foi traduzida para o francês, que seria cantado pelo Mundim, e para o italiano, cantado por mim. As línguas foram escolhidas por três motivos: primeiramente por serem consideradas pelo senso comum línguas ligadas ao romance, tema abordado e deformado<sup>27</sup> na cena, por não fazer parte de línguas comumente faladas pelo público, e pela facilidade que cada ator sentia ao trabalhar naquela língua. Devidamente traduzida, a letra foi apresentada da seguinte forma:

**Tiago:**

Je sais que chose se passe.  
Mais je ne vais pas le dire.  
Je garde tous secrets.  
Refuserons si vous demandez.

La ra ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra

*Nitiel assobia a canção.*

**Loretta:**

La ra ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra

So che una cosa succede  
Ma io non parlerò.  
Prendo alcuni segreto  
nego se chiedere

**Todos:**

La ra ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra ra  
La ra ra ra ra ra

---

<sup>27</sup> Em todos os ciclos, a cena se inicia como um possível romance, porém este é esquecido a partir do momento em que o desejo sexual primitivo do homem o domina.

Quando um ator cantava, ele estava destacado do grupo, narrando esse segredo e representando vários sentimentos. No fim da cena, os três atores cantavam a melodia juntos trocando um olhar de cumplicidade, revelando que o que acontecera ficaria em segredo.

O fato de interpretar essa cena em outras línguas trouxe uma característica importante para a peça: a ideia da não comunicação entre os participantes. Essa situação foi recorrente no processo de criação do espetáculo, e, além de ser evidenciado na primeira cena da peça, onde cada ator falava o que queria e não escutava o que o outro tinha para dizer, essa característica foi acidentalmente acentuada na cena “Inamigos”. A meu ver, a tradução dessa letra trouxe não só a característica de algo escondido, mas também uma forte referência à torre de babel.

Segundo a narrativa da Gênese, a torre de babel foi uma torre construída por um povo com o objetivo de fazer o cume chegar ao céu, tornando o homem célebre. Aos olhos de Deus, isto era uma afronta, pois os homens queriam se igualar a ele. Assim, Deus parou o projeto e castigou o povo, fazendo-os falar diferentes línguas e dificultando a comunicação, impedindo assim a retomada da construção.

Na cena, as três personagens querem muito algo e não conseguem, talvez por um conflito de interesses, por falta de comunicação ou por punição. O único texto presente na cena é o texto cantado em diferentes línguas, o que evidencia que essas personagens não conseguem estabelecer um diálogo. Elas poderiam ter sido castigadas por Deus por cometerem pecados capitais, como a luxúria.

Outra possibilidade seria interpretar essa divergência de línguas como uma divergência de pensamentos, evidenciando assim o conflito de interesses das personagens.

O fato do Fernandes não cantar na cena, e sim assobiar, associa sua personagem à ausência de fala. Como Lignelli coloca em sua tese, a palavra pode representar o poder<sup>28</sup>. Neste ponto de vista, a personagem de Fernandes seria caracterizada como a mais fraca, sendo representada como presa de uma leoa no primeiro ciclo, incapaz de impedir um estupro no segundo, e manipulada pelo macho alfa no terceiro ciclo.

Ainda sobre a palavra, Sílvia Davini comenta, em seu artigo *Voz e Palavra – Música e Ato*, sobre a potência libidinal da voz. Nessa perspectiva, a palavra pode representar o desejo sexual das personagens, que a utilizam como meio de sedução e representação do prazer, enquanto exercem o papel de *voyeur*. Assim, a personagem de Fernandes estaria reprimindo seus desejos sexuais durante a cena – primeiro rejeitando a

---

<sup>28</sup> Ver LIGNELLI, 2011, p. 259.

mulher que o provoca, depois se recusando a discursar sobre o abuso sexual que assiste, e, por fim, rejeitando o beijo de seu parceiro.

Do ponto de vista musical, essa cena pode se encaixar em várias categorias expostas no capítulo anterior. Primeiramente, trata-se de uma cena sem texto falado, tornando a música seu foco principal – a terceira forma de intervenção prevista por Tragtenberg. Além disso, a música faz uma clara ponte com a cena seguinte, na qual a personagem da Luíza Ribeiro entra cantarolando o tema que acabou de ser apresentado, assumindo uma intervenção como finalização de cena.

Além disso, a música assume, simultaneamente, as funções de reforço e contraponto explicitadas por Lignelli. Ela reforça a cena por ser cíclica, repetitiva, lúdica, misteriosa e em outra língua, reforçando o caráter de algo que não é revelado.

Contudo, ela também assume o caráter de contraponto ao colocar essas três personagens, que inicialmente estão se relacionando em um mesmo espaço e pertencem ao mesmo grupo social, em locais diferentes, ao utilizar uma linguagem específica em cada estrofe, e, por fim, contradizer novamente esse conceito, com o coro em uníssono no final, criando a noção de que, apesar de tudo, eles se entendem.

Por fim, a música é utilizada para marcar o tempo para o ator e determinar sua movimentação, além de incitar emoções como divertimento, melancolia e excitação na plateia.

A análise resumida desta cena pode ser vista na tabela 3, onde a cena é resumida em música X cena, melodia, andamento, fonte sonora, presença de letra e palavra, repetição da música, tempo real, tempo cênico, tema da cena, intensão da cena + música, função da música, usos da música em cena e relação entre as personagens.

**Tabela 3 - Análise resumida da cena “Inamigos” (Quem Disse Que Não)**

Aspectos da cena musicada	Inamigos (Quem disse que não)
<b>Música X Cena</b>	Cena construída a partir da música.
<b>Melodia</b>	Sequência harmônica repetitiva.
<b>Andamento</b>	<i>Allegretto</i> .
<b>Fonte sonora</b>	Voz e assobio.
<b>Letra / Palavra</b>	Presente.
<b>Repetição da música</b>	A melodia se repete dez vezes.
<b>Tempo Real</b>	Cena curta – aproximadamente três minutos.
<b>Tempo Cênico</b>	Tempo condensado: vários acontecimentos em pouco tempo.
<b>Tema da cena</b>	Segredos que são revelados em cena.
<b>Intenção da cena + música</b>	Melancolia, excitação.
<b>Função da música na cena</b>	Reforço e contraponto.
<b>Usos da música em cena</b>	Finalização, intervenção como foco da narrativa e provocadora de emoções.
<b>Relação entre as personagens</b>	Amigos, cumplicidade, inimigos.

## 2.2 – “Ciranda de Pérolas” – Análise da cena “A ciranda”

Diferente do espetáculo *Quem disse que não*, a ideia da peça *Ciranda de Pérolas*<sup>29</sup> surgiu em um ambiente fora da Universidade de Brasília. Em março de 2012, eu estudava na turma avançada de teatro musical na Escola de Teatro Musical de Brasília, sediada na Claude Debussy. O curso oferece aulas individuais de canto e aulas coletivas de dança, teatro e teoria musical.

Em uma aula de teatro, a professora Renata Soares pediu para a turma se dividir em grupos de cinco pessoas e criar uma esquete<sup>30</sup> de aproximadamente quinze minutos com uma narrativa lógica, que contivesse início, meio e fim, com uma temática livre.

Juntei-me às pessoas que estavam mais próximas e começamos a pensar nas possibilidades. O grupo era formado apenas de mulheres, e as idades variavam entre dezoito e vinte e sete anos. Percebemos então que o ideal seria falar sobre algo do universo feminino.

Paralela a essa aula, naquela semana eu havia apresentado uma cena para a turma de Diplomação em Interpretação Teatral 1 que contemplava uma grande vontade minha como atriz: trabalhar com canções de ninar e explorar seu potencial macabro. A cena

<sup>29</sup> A versão inicial da peça, de aproximadamente quinze minutos, está disponível no DVD anexo a este trabalho para aqueles que não tiveram a oportunidade de assistir a versão ao vivo.

<sup>30</sup> Termo utilizado para se referir a pequenas peças ou cenas dramáticas.

consistia em uma menina, interpretada por mim, se escondendo chorando em uma arquibancada, enquanto um homem, interpretado pelo Mundim, a procurava (como um jogo de pique-esconde) enquanto tirava seu cinto e cantava a canção infantil “Boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta”. Por fim, o homem achava a menina e a amarrava na arquibancada, obrigando-a a cantar a mesma música enquanto a luz diminuía.

Contudo, a cena foi rejeitada após a apresentação para a turma, pois o grupo achou que esta tratava do mesmo assunto de outra cena, protagonizada pela Elise Hirako, na qual ela era alimentada com uma papinha de forma agressiva, remetendo à pedofilia. Por isso, a cena “Boi da cara preta” não entrou na peça *Quem disse que não*, e eu percebi que não teria a oportunidade de trabalhar com canções de ninar na Universidade.

Expus então minha vontade para o recém-formado grupo na ETMB<sup>31</sup>, e minhas colegas aceitaram a sugestão de criar uma peça a partir de uma canção infantil. Escolhemos a música “Nesta rua” antes mesmo de criar uma estória, pois a melodia da música remetia à melancolia e tragicidade que o grupo queria. O potencial macabro e trágico foi outra característica que perpassava o trabalho; todas as ideias que surgiram envolviam mortes, doenças ou outras fatalidades.

Depois de um *brainstorming*<sup>32</sup>, chegamos à conclusão que a estória consistiria em uma família de cinco irmãs que, à medida que menstruam (símbolo de seu amadurecimento como mulher), começa a sofrer abuso sexual de seu pai. A mãe seria ausente na estória, e o abuso nunca seria de fato revelado, sendo simbolizado por um colar de pérolas.

Com esta base, a atriz e integrante do grupo Gabriela Abreu se propôs a escrever a esquete, e, no sábado seguinte, ela nos trouxe um texto inicial. Neste dia, entramos em contato com as personagens: Clarice, a irmã mais velha, séria, contida, que inicia a peça sendo abusada por seu pai e esconde o segredo de suas irmãs; Cecília, a segunda mais velha, alegre, romântica e muito ligada à família; Isabel, a terceira filha, eloquente, vívida e audaciosa; Emília, a quarta filha, racional, intelectual e observadora; e Ana, a filha mais nova, ingênua e feliz. Os nomes das personagens foram escolhidos a partir das escritoras favoritas de Abreu: Clarice Lispector, Cecília Meireles, Isabel Allende, Emily Brontë e Jane Austen. Como Jane não é um nome comum no Brasil, optou-se por nomear a personagem baseando-se na protagonista de *Persuasão* – Anne Elliot. Além dos nomes, as

---

<sup>31</sup> Escola de Teatro Musical de Brasília.

<sup>32</sup> Literalmente *tempestade cerebral*; técnica de dinâmica de grupo desenvolvida para explorar a potencialidade criativa de um indivíduo ou de um grupo.

personagens receberam as personalidades das escritoras que lhes serviram de inspiração, o que deu às atrizes material de estudo para compreender cada personagem.

Apesar da distância temporal, todas as escritoras mencionadas reproduzem em suas obras temáticas semelhantes: histórias com críticas à hipocrisia da sociedade de suas épocas conduzidas por personagens femininas marcantes e dotadas de grande sensibilidade.

A escolha de quem interpretaria quem foi baseada no físico de cada atriz – quem parecia mais velha e quem parecia mais nova – e na identificação que as atrizes tiveram com as personagens. Em seguida, pedi permissão para alterar um pouco o texto e criar novas cenas, e eu e a Abreu chegamos a uma segunda versão, que seria apresentada no dia marcado pela professora.

Durante os ensaios, o grupo criou mais intimidade e afinidade, e além de surgir uma vontade de aprimorar o trabalho e, possivelmente, continuá-lo fora da ETMB, o que resultou na criação da Cia Teatral EntreChás, e na versão estendida do espetáculo Ciranda de Pérolas. Como o objetivo deste trabalho é analisar a cena musicada da peça, focarei especificamente na primeira versão, de quinze minutos, apesar da cena também estar presente na versão estendida.

O único pré-requisito do exercício que gerou esta peça era um tempo cronológico e linear, portanto, diferente do espetáculo *Quem Disse Que Não*, que é formado por várias cenas sem aparente conexão lógica entre elas, para entender a cena aqui analisada é imprescindível saber o contexto em que está inserida na peça.

A peça não possui uma época definida: tem um caráter atemporal pela sua temática e uma linguagem que nos remete a uma sociedade mais reservada e conservadora. O texto foi inspirado no trabalho do dramaturgo espanhol Federico García Lorca, em especial nas obras “*Bodas de Sangue*” e “*A Casa de Bernarda Alba*”, peças que, como “*Ciranda de Pérolas*”, tratam de temas como a dominação familiar e o despertar da sexualidade.

Para refletir essa escolha, o cenário é simples e faz pouco uso de objetos de cena, colocando a plateia na posição de co-criadora.

A peça se inicia com as cinco irmãs brincando de roda, cantando alegremente a música “*Nesta rua*”, de Heitor Villa-Lobos, quando são interrompidas por seu pai. Apesar de permear a atmosfera do espetáculo, o pai nunca aparece em cena, sua figura e voz são

preenchidas na imaginação da plateia. As atrizes dialogam com a figura paterna e são frequentemente interrompidas por seus gritos, representados na peça por súbitos silêncios, deixando assim uma lacuna livre para a interpretação de cada espectador.

Contudo, fica implícito para a plateia que o pai é uma pessoa autoritária, reservada e impositiva, e suas filhas parecem temê-lo. O pai chama Clarice, que pede para Cecília cuidar de suas irmãs enquanto ela não volta. Aqui, a plateia já tem contato com o primeiro estranhamento das irmãs, que questionam por que o pai sempre chama Clarice em particular, e toma conhecimento que Cecília acabara de menstruar. Isabel coloca que Clarice deve ser a filha favorita, pois recebera de presente o colar de pérolas que pertencera à sua mãe. Cecília então comenta que iria pedir o colar emprestado para impressionar um menino – Pedro, em um baile.

Posteriormente, Clarice entra em cena apreensiva, e conta a Cecília que seu pai pretende lhe dar o colar de pérolas que era de sua mãe. Empolgada, Cecília tenta pegar o colar da mão de Clarice, que o segura forte e alerta a irmã para não aceitar o presente. Pensando que a irmã estava com ciúmes do item, Cecília avisa que devolverá o adorno logo após o baile, e responde ao pai, que a chamava, saindo de cena.

Enquanto Cecília está fora de cena, suas irmãs mais novas sonham com seu casamento com Pedro. As meninas então simulam a entrada na igreja com a marcha nupcial, e, enquanto o tema é tocado pelo piano ao vivo, Cecília entra em cena e atravessa o palco em estado catatônico, com o colar em seu pescoço.

Na cena seguinte, as irmãs perguntam à Clarice se Cecília está doente, e pensam em como poderiam animar a irmã, que fica imóvel e silenciosa durante toda a cena. Por fim, Ana sugere que brinquem de roda, e Clarice acha que a ideia pode fazer bem à irmã. Neste momento, Cecília troca um olhar cúmplice com Clarice, que conduz Cecília ao centro do palco enquanto Isabel, Ana, Emília, e Clarice formam um círculo ao seu redor.

Neste momento, inicia-se a cena “A Ciranda<sup>33</sup>”, e uma valsa escrita para a peça<sup>34</sup> começa a tocar, remetendo ao tema da música “Nesta Rua” cantada no início da peça. As irmãs começam a rodar como se brincassem de ciranda, porém em um ritmo muito mais lento. A cada volta da ciranda, uma das personagens, na ordem do nascimento, vai ao centro da roda e recebe o colar de pérolas, e é possível ver uma transformação em seu

---

<sup>33</sup> Ver a cena em anexo no DVD.

<sup>34</sup> Valsa das Pérolas, cuja partitura está no anexo 4.



corpo – a personagem recebe o colar com felicidade e, ao coloca-lo em seu pescoço, sente o fardo do objeto e demonstra tristeza e tensão. Por fim, Emília coloca o colar e as irmãs se dispersam, dando início à próxima cena.

Essa cena representa uma passagem de tempo. Para cada volta da coreografia, um determinado tempo se passa, indicando o amadurecimento das personagens e, com isso, a chegada da primeira menstruação, momento em que começam a sofrer abuso intrafamiliar<sup>35</sup>, que é representado pelo colar de pérolas.

Assim, é possível analisar a relação tempo real X tempo cênico como um tempo dilatado: apesar da cena ser relativamente curta, de aproximadamente dois minutos, a cena é lenta, e representa a passagem de muitos anos nos quais a mesma coisa acontece e se repete.

A música dessa cena foi criada por Beatriz Nobre, que aceitou a sugestão do grupo de escrever uma música tensa que remetesse ao mesmo tempo à música que as personagens utilizavam para brincar e à algo triste e macabro.

Para tanto, Nobre mesclou o tema “Nesta Rua”, presente na memória da plateia como uma música divertida e inocente, com uma valsa lenta, usando a escala diatônica<sup>36</sup>, cuja sonoridade provoca agitação e agonia, para criar um contorno melódico descendente, com notas graves e acordes menores, o que, de acordo com o estudo realizado por Sloboda, pode remeter à tristeza e suspense. Além disso, a compositora inseriu o tema principal da canção infantil em cada reinício do ciclo melódico, o que remete à realidade infantil e ingênua que as personagens são forçadas a esquecer. Outro artifício utilizado nesta composição é um atraso na cadência final, na qual a pianista reduz o andamento da melodia para aumentar o caráter tenso e a angústia do ouvinte. Como Beatriz Nobre<sup>37</sup> escreveu no projeto do espetáculo enviado ao Fundo de Apoio à Cultura (FAC): “O contraste entre a leveza e a inocência da música e o peso do tema que a envolve faz surgir o caráter macabro da peça”. Com isso, a música desta cena assume automaticamente três papéis:

1. Referencial de clichê auditivo, devido ao uso de trechos da cantiga de roda já conhecida pelo público;

---

<sup>35</sup> Abuso sexual provocado por um membro de sua própria família.

<sup>36</sup> Escala natural. “Sequência de sete notas diferentes consecutivas guardando entre si, geralmente, o intervalo de um tom ou de um semitom”. (MED, 1996, p.86)

<sup>37</sup> Atriz do grupo e criadora da trilha original da peça.

2. Função de contraponto, pois a cantiga infantil é distorcida para ser utilizada como algo triste, com grande carga dramática;
3. Provocadora de emoções no ouvinte. A música foi criada para evidenciar os sentimentos de angústia, medo e tristeza que as personagens estão vivendo.

Por ser uma cena sem texto, esta cena, assim como “Inamigos”, também se encaixa na terceira forma de intervenção da música na cena prevista por Tragtenberg, onde a música assume o foco principal e se encarrega de continuar a narrativa. Sobre isso, Tragtenberg complementa:

“Ainda no contexto da terceira forma, a música pode também ser usada para acentuar uma situação e mesmo uma sequência dramática dentro da narrativa verbal, estabelecendo uma espécie de interrupção no fluxo dessa narrativa.” (TRAGTENBERG, 2008, p.63).

Assim, a “Valsa das Pérolas” acentua a violência sofrida por essas personagens, assumindo, com isso, um caráter de reforço no discurso da narrativa. Além disso, a música também cria uma referência a essa situação, uma memória no público, tornando-se um código para que, quando ela volte a tocar durante o espetáculo, a plateia possa antecipar que acontecerá algo triste e tenso.

Outro ponto que merece destaque na análise da música nesta cena é a presença do musicista no palco. A música tem como fonte sonora um piano, colocado em um canto do palco. A pianista fica em diagonal, estando de frente para o público, mas também com uma boa visão da cena. A escolha de uma pianista mulher é justamente por conta da temática da peça, que reflete aspectos do universo feminino. Portanto, seria contraditório que a única presença masculina fosse a de um músico em cena. Assim, convidamos a pianista e maestrina Michelle Fiuza para integrar o elenco da peça.

Mas qual seria a função de colocar o músico em cena, e não apenas utilizar uma música pré-gravada? Optou-se por colocar a música ao vivo e em cena devido ao papel ativo dessa música na narrativa, sendo completamente integrada ao discurso verbal. Segundo Tragtenberg, “a localização espacial do músico deve estar relacionada à função desempenhada pela música (...) o espaço físico destinado ao músico no palco deve esclarecer e facilitar a leitura de sua *função* dramática em cena” (TRAGTENBERG, 2008, p. 132).

Gostaria ainda de pontuar a ausência de letra nesta cena. Se retomarmos a ideia de que a palavra pode estar relacionada ao poder, a ausência da letra nesta música (que utiliza

“Nesta rua” como tema, mas não utiliza a letra da cantiga) pode estar associada à impotência dessas personagens diante da violência que sofrem em casa. Esse é um reflexo do sintoma recorrente em vítimas de abuso sexual intrafamiliar: o desinteresse pela fala. Com isso, durante a cena e depois dela, as personagens violentadas apresentam cada vez menos o interesse em estabelecer diálogos. Além disso, como mencionado no item anterior, Davini aponta a voz como potência libinal. Assim, outra interpretação possível da ausência de palavras nesta cena é o desinteresse por futuras relações sexuais, causado pelo trauma sofrido na infância. Como Lignelli coloca em sua tese, “as grandes dores são mudas”<sup>38</sup>.

Segue abaixo a tabela de análise resumida da cena “A Ciranda”:

**Tabela 4 - Análise resumida da cena “A Ciranda” (Ciranda de Pérolas)**

Aspectos da cena musicada	A Ciranda (Ciranda de Pérolas)
<b>Música X Cena</b>	Música criada para a cena.
<b>Melodia</b>	Contorno melódico descendente, com notas graves e acordes menores.
<b>Andamento</b>	<i>Moderato</i> <sup>39</sup>
<b>Fonte sonora</b>	Piano em cena.
<b>Letra / Palavra</b>	Ausente.
<b>Repetição da música</b>	A melodia se repete duas vezes.
<b>Tempo Real</b>	Cena curta – aproximadamente dois minutos.
<b>Tempo Cênico</b>	Tempo dilatado: acontecimentos repetidos em muito tempo.
<b>Tema da cena</b>	Segredos que não são revelados em cena.
<b>Intenção da cena + música</b>	Tristeza, agonia, suspense e tensão.
<b>Função da música na cena</b>	Reforço e contraponto.
<b>Usos da música em cena</b>	intervenção como foco da narrativa, provocadora de emoções, referencial clichê e referencial futuro.
<b>Relação entre as personagens</b>	Irmãs, cumplicidade.

Por fim, segue uma tabela comparativa com a análise resumida das duas cenas aqui citadas, onde é possível observar pontos em comum, assim como suas distinções.

<sup>38</sup> Dito popular citado por Lignelli. (LIGNELLI, 2011, p.95)

<sup>39</sup> Palavra italiana para designar um andamento com 88 batidas do metrônomo por minuto, sendo assim relativamente lento.

**Tabela 5 - Análise resumida comparativa entre as duas cenas**

<b>Aspectos da cena musicada</b>	<b>Inamigos (Quem disse que não)</b>	<b>A Ciranda (Ciranda de Pérolas)</b>
<b>Música X Cena</b>	Cena construída a partir da música	Música criada para a cena
<b>Melodia</b>	Sequência harmônica repetitiva.	Contorno melódico descendente, com notas graves e acordes menores.
<b>Andamento</b>	<i>Allegretto.</i>	<i>Moderato.</i>
<b>Fonte sonora</b>	Voz e assobio	Piano em cena.
<b>Letra / Palavra</b>	Presente	Ausente.
<b>Repetição da música</b>	A melodia se repete dez vezes	A melodia se repete duas vezes.
<b>Tempo Real</b>	Cena curta – aproximadamente três minutos	Cena curta – aproximadamente dois minutos.
<b>Tempo Cênico</b>	Tempo condensado: vários acontecimentos em pouco tempo.	Tempo dilatado: acontecimentos repetidos em muito tempo.
<b>Tema da cena</b>	Segredos que são revelados em cena	Segredos que não são revelados em cena.
<b>Intenção da cena + música</b>	Melancolia, excitação	Tristeza, agonia, suspense e tensão.
<b>Função da música na cena</b>	Reforço e contraponto	Reforço e contraponto.
<b>Usos da música em cena</b>	Finalização, intervenção como foco da narrativa e provocadora de emoções.	Intervenção como foco da narrativa, provocadora de emoções, referencial clichê e referencial futuro.
<b>Relação entre as personagens</b>	Amigos, cumplicidade, inimigos.	Irmãs, cumplicidade.

## CONCLUSÃO

Há um forte motivo para que a história do teatro seja tão ligada à história da música. Desde os rituais e tragédias gregas até as óperas e o teatro musical, a música, quando unida ao teatro, tem um forte potencial para gerar sentidos e enriquecer a experiência cênica.

Contudo, neste trabalho, pude perceber que há um grande caminho a percorrer para que eu possa compreender tudo que envolve a percepção da música pelo homem e como ela pode afetar ator e plateia. Creio que este conhecimento seja fundamental para então explorar as diversas formas de intervenção musical na cena.

Tal pesquisa já vem sendo feita por artistas, cientistas e curiosos, contudo ainda há pouco material teórico publicado em língua portuguesa que relacione a música com a cena teatral, sendo a maioria dos livros sobre sonoplastia e trilha sonora voltados para o cinema.

Além disso, com a análise destas duas cenas isoladas, pude perceber como cada elemento colocado no palco pode gerar interpretações diversas e criar símbolos variados, desde um ornamento da música, um gesto marcado ou o uso de voz em cena, até a posição do musicista e sua relação com o ator.

Pretendo, após este trabalho, aprofundar esta pesquisa, primeiramente para satisfazer um desejo pessoal de entender por que a música me afeta tanto no âmbito emocional, mas também para poder utilizar esse agente sonoro como ferramenta para atuar. Acredito que tal pesquisa possa ainda enriquecer essa área de conhecimento, na qual, como mencionado anteriormente, há uma escassez de material produzido.

Por fim, chego ao final deste trabalho com uma ideia de que, com a devida pesquisa, seja possível desenvolver uma metodologia para estudo e aproximação da personagem utilizando a música como ferramenta principal, assim como Stanislavski sugeria o espaço íntimo e outros diretores utilizam a exaustão. Creio que alguns teatrólogos e encenadores já pensam desta mesma forma, e cito aqui a metodologia de Meyerhold, que apesar de não ser muito abordada neste trabalho, me instigou profundamente.

Anexo 1 - Tabela original de Aspectos Musicais Associados a Reações Físico-Emocionais<sup>40</sup>

**Table 11.2 Music-structural features associated with physical-emotional responses**

Feature	Number of musical passages provoking a response		
	TEARS	SHIVERS	HEART
1 Harmony descending cycle of fifths to tonic	6	0	0
2 Melodic appoggiaturas	18	9	0
3 Melodic or harmonic sequence	12	4	1
4 Enharmonic change	4	6	0
5 Harmonic or melodic acceleration to cadence	4	1	2
6 Delay of final cadence	3	1	0
7 New or unprepared harmony	3	12	1
8 Sudden dynamic or textural change	5	9	3
9 Repeated syncopation	1	1	3
10 Prominent event earlier than prepared for	1	4	3
Total number of musical passages	20	21	5

*From Music Structure and Emotional Response: some Empirical Findings, by J. Sloboda, Psychology of Music, 1992. Copyright 1991 by Society for Research in Psychology of Music and Music Education. Adapted by permission.*

Anexo 2 - Tabela original de Exemplos de Emoções Relacionadas às Características da Música<sup>41</sup>

**Table 12.1** Examples of emotion-music links (after Gabrielsson and Juslin, 1996)

Emotion	Musical characteristics
Serious, solemn	Slow, low-pitched, regular rhythms, low dissonance
Sad	Slow, low-pitched, minor mode, high dissonance
Happy	Fast, high-pitched, major mode, low dissonance
Exciting	Fast, loud, high dissonance

<sup>40</sup> SLOBODA, 2005, p. 210.

<sup>41</sup> SLOBODA, 2005, p. 220.

Anexo 3- Partitura da Música Inamigos, do espetáculo “Quem Disse Que Não”.

# Inamigos

Score

Marcus Motta

Loretta Martins  
La ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra ra

Tiago Mundim  
La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra ra

Nitiel Fernandes  
La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra ra

Loretta M.  
7

Tiago M.  
8  
La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra

Nitiel F.  
8  
La ra ra ra ra ra

Loretta M.  
14

Tiago M.  
8  
ra ra La ra ra ra ra ra Je sais que chose se pas - se mais je ne vais pas

Nitiel F.

Loretta M.  
20

Tiago M.  
8  
le dire je gar-de tous se - crets re - fu-se-rons si vous de-man-dez

Nitiel F.

26

Loretta M.  30

Tiago M. 

Nitiel F. 

33

Loretta M.   
che u - na co - sa suc - ce - de ma io non par - le - rò pren - do'al - cu - ni se - gre - to

Tiago M. 

Nitiel F. 

39

Loretta M.   
ne - go se chio - de - re La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra La ra ra ra ra

Tiago M. 

Nitiel F. 

46

Loretta M.   
ra ra La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra

Tiago M.   
La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra

Nitiel F.   
La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra



Inamigos

3

53

Loretta M.

Tiago M.

Nitiel F.

La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra

La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra

La ra ra ra ra ra ra La ra ra ra ra ra

## Valsa/Ciranda

Score

Piano

Am B<sup>b</sup> Am A<sup>b</sup>m Gm

9

Cm C<sup>#</sup>m Dm D<sup>#</sup>m

17

Am B<sup>b</sup> Am A<sup>b</sup>m Gm Cm

26

C<sup>#</sup>m Dm D<sup>#</sup>m Am/E

33

Em/B Am

## **BIBLIOGRAFIA**

- DAVINI, Silvia Adriana. *Voz e Palavra – Música e Ato*. Artigo publicado em
- LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro – A ciência de uma obsessão humana*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011.
- LIGNELLI, César. *Sons & Cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. Musimed, Brasília, 1996.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *A música no jogo do ator meyerholdiano*. Disponível em <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html)>
- SLOBODA, John. *Exploring the musical mind*. Oxford University Press, New York, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Music structure and emotional response: some empirical findings*. Department of Psychology, University of Keele, Newcastle, United Kingdom, 1991.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena – dramaturgia Sonora*. Perspectiva, São Paulo, 2008.
- WIKIPEDIA – Disponível em <<http://pt.wikipedia.org>>