

INTRODUÇÃO

Desde criança tive contato com variada seleção musical. Minha mãe sempre gostou de música clássica, *new age* e música popular, o que aguçou cedo o meu ouvido musical. Mesmo nessa época, quando eu ainda desconhecia as teorias musicais e os efeitos dos sons no corpo humano, mesmo assim eu já reconhecia a resposta do meu organismo a determinados estímulos. Aos sábados minha mãe costumava nos acordar, minha irmã e eu, para ajudarmos na faxina da casa, ligando alguma música bem alta e nos chamando no quarto: “Vamos, é hora de agir na vida!” Eu, do alto da minha insatisfação já levantava gritando: “Não, mãe! Isso não é música de agir na vida!” E daí se seguiam longas sequências de discussões a respeito das músicas ideais para o trabalho doméstico. Eu não sabia explicar, só sabia que meu corpo respondia àqueles estímulos com desinteresse e apatia, o que me deixava irritada e preguiçosa; exatamente o que minha mãe não queria.

Do início da minha adolescência até a idade adulta meu interesse pela música só aumentou. Dediquei-me por um tempo a estudar teclado, estudei teoria musical e ingressei em um grupo experimental de percussão, onde atualmente trabalhamos com percepção e execução rítmica. Eu poderia ter me tornado talvez uma exímia musicista, não batesse tão forte meu coração para uma outra paixão, o teatro. Felicidade a minha ao experimentar dar os primeiros passos em cima de um palco perceber quão íntimas eram as duas artes; atuar era compor uma canção com o corpo.

No ano em que ingressei no curso de Artes Cênicas conheci o professor Abílio Carrascal, cuja paixão dividida assim como a minha, entre música e teatro, atiçou ainda mais meu desejo de me aprofundar nesse estudo. Em suas aulas a presença sonora era constante e me lembro perfeitamente dos momentos em que executávamos diferentes exercícios de improvisação sob os mais diversos tipos musicais. Ali comecei a observar, tanto em mim como nos colegas, as qualidades dos movimentos e das imagens surgidas em resposta aos estímulos sonoros. Ao longo dos anos dentro da

Universidade, trabalhando com outros excelentes professores, cada um tendo contribuído à sua maneira para o meu desenvolvimento profissional, pude me aproximar cientificamente do meu objeto de estudo, que até então eu só conhecia de forma empírica.

Este trabalho apresentará os caminhos que percorri na intenção de atingir meu objetivo, qual seja, entender a influência da música no processo criativo do ator. Para tanto, no primeiro capítulo, com auxílio de autores como Murray Schaffer, Juan G. Roederer e Sérgio Magnani, dedico-me a traçar o caminho percorrido pelo som ao atingir nosso organismo e trato de alguns dos principais conceitos da teoria musical aos quais me refiro mais adiante.

No segundo capítulo discuto em perspectiva histórica, a musicalidade no trabalho de ator a partir de alguns dos principais encenadores e teóricos do movimento, do século XX, passando por Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavsky, József Szelepcsényi, Jerzy Grotowski, Émile-Jacques Dalcroze e Rudolf Laban, por exemplo.

Por fim, no terceiro capítulo, apresento as possíveis associações psicofísicas relacionadas à música, tratadas principalmente por Platão e Gregório José Pereira de Queiroz, e de como estas influem no processo criativo do ator.

O assunto é amplo e complexo, de tal forma que não conseguirei abarcar todas as suas especificidades de uma só vez neste trabalho. O que espero é que este seja o pontapé inicial de uma pesquisa maior, a qual pretendo me dedicar de agora em diante, e que a partir daqui eu possa multiplicar conhecimentos no sentido de contribuir para o entendimento da prática teatral aliada aos elementos sonoro-musicais.

CAPÍTULO 1

O CORPO DA MÚSICA E A MÚSICA DO CORPO

Se pararmos por um momento e prestarmos atenção no ambiente em que estamos, com certeza perceberemos inúmeros sons que nos atingem: o barulho dos carros passando, das pessoas conversando, o ar condicionado ligado, etc. Esses inúmeros sons compõem a paisagem sonora de determinado ambiente e que muitas vezes, devido ao nosso condicionamento a ela, passam aparentemente despercebidos à nossa percepção. Digo que os sons nos atingem, pois fisicamente é exatamente isso o que ocorre: os sons percorrem o ambiente e atingem nosso organismo, que ao percebê-los começa a interpretá-los. Segundo Juan G. Roederer

A fonte emite, o meio transmite e o receptor detecta, registra, ou, em geral, é afetado de alguma forma específica. O que é emitido, transmitido ou detectado é a energia – em uma de suas múltiplas formas, dependendo do caso particular considerado. No caso das ondas sonoras, trata-se da energia elástica, porque ela envolve oscilações de pressão, i.e., compressões e expansões de ar que se alternam rapidamente (ROEDERER, 2002, p. 18).

Há, portanto, um caminho corpóreo que é percorrido pelo som em nosso organismo. É nesse percurso e nos processos desencadeados que são atiçados nossos sentidos, nossas sensações. De acordo com o autor, é possível

selecionar no ouvinte os seguintes componentes principais:

1. O tímpano, que capta as oscilações de pressão da onda sonora que atinge o ouvido e as converte em vibrações mecânicas que são transmitidas por meio da ligação de três pequenos ossos para:
2. O ouvido interno, ou cóclea, no qual as vibrações são classificadas de acordo com gamas de frequência, captadas por células receptoras, e convertidas em impulsos nervosos elétricos.
3. O sistema nervoso auditivo, que transmite os sinais neurais ao cérebro, onde a informação é processada, apresentada como uma imagem de detalhes auditivos em certa área do córtex (a superfície do cérebro e o tecido subjacente), identificada, armazenada na memória e eventualmente transferida para outros centros do cérebro. Esses últimos estágios levam à percepção consciente dos sons musicais (ROEDERER, 2002, p. 19).

O som é energia física, portanto material, que se propaga pelo meio. O meio pode oferecer obstáculos, como paredes, pessoas, etc., o que afeta a propagação do som, pois cada um desses obstáculos absorve e reflete a energia das ondas sonoras. Assim, recebemos os sons de maneiras diferentes, as oscilações de pressão da onda podem variar, influenciando na recepção do som.

São três as primeiras sensações associadas a um determinado som musical segundo Roederer:

altura, intensidade e qualidade [...] a altura é normalmente relacionada a graves e agudos, e a intensidade ao volume ou “força” do som. A qualidade, ou timbre, é o que nos permite distinguir os sons de diferentes instrumentos, mesmo que eles tenham a mesma altura e a mesma intensidade (ROEDERER, 2002, p.21).

Somos capazes de identificar os sons pelo seu timbre, devido à nossa experiência auditiva, e isso se dá pelo espectro sonoro, que é o conjunto de todas as ondas que compõem os sons audíveis e não audíveis pelo ser humano. Identificamos então certo instrumento, e o diferenciamos de uma voz humana, por exemplo, através de suas características espectrais. Todo som gerado na natureza possui sua série harmônica, que compõem seu espectro sonoro, e é construída a partir da nota fundamental, a mais grave. O que quer dizer que uma nota *dó*, por exemplo, não é formada apenas pelo som puro da nota *dó* fundamental que identificamos, mas por dezenas de outras notas (harmônicos) que formam esse som. Daí a diferença ao se ouvir sons reproduzidos eletronicamente, pois eles acabam desprovidos de harmônicos superiores (mais agudos) o que dificulta para um músico conseguir reproduzir a altura exata de uma nota ouvindo-a com fones de ouvido; faltam-lhe informações que existem nos sons “reais”.

Identificadas até aqui as propriedades do som, podemos então buscar entender junto a alguns teóricos a definição de música. Para Sérgio Magnani

a música é o resultado de uma combinação de sons, organizados conforme determinados princípios e produzidos pela vibração de corpos sonoros. Os corpos sonoros podem ser classificados em função do elemento vibrante, cujas oscilações, propagadas pelo meio ambiente, atingem o ouvido humano com uma sensação que o cérebro transforma em consciência sonora e que um conjunto de condicionamentos físico e psicológicos sublima ao nível de emoção estética (MAGNANI, 1996, p. 202).

Murray Schaffer (1991), em *O Ouvido Pensante*, nos traz o mesmo princípio que Magnani na definição de música com um adendo importante: música é som organizado, mas com intenção de ser ouvido. Para ele a palavra chave que distingue música dos demais sons é a “intenção”. Portanto, por exemplo, o cantar dos pássaros por mais que pareça música aos nossos ouvidos não o é, pois sua função é instintiva do animal e não tem a intenção de ser ouvida para uma apreciação estética.

Essa combinação de sons de que falam se dá por meio de superposições de notas musicais, gerando uma melodia. Uma melodia é o exemplo mais simples de mensagem musical, que é uma sequência ou superposição de notas individuais. A tonalidade (predomínio de uma certa nota na sequência), a sensação de retorno à tônica, modulação e ritmo são atributos de mensagens musicais e são elementos-chave na música ocidental (ROEDERER, 2002). Schaffer define melodia e ritmo partindo do princípio da organização:

Melodia é simplesmente uma sequência organizada de sons; ritmo, é uma sequência organizada de apoios. A palavra-chave é “organizada”. O fato de que o compositor pensou nisso transforma-a numa coisa muito diferente dos ruídos que ouvimos na rua, por exemplo (SCHAFFER, 1991, p.31).

Ele lembra que essa organização, por vezes, pode soar com certo estranhamento aos nossos ouvidos, nos remetendo ao conceito de consonância e dissonância na música. Para Roederer

Sensações novas, não tão bem definidas, mas, ainda assim, musicalmente importantes, surgem em conexão com duas ou mais notas superpostas, levando coletivamente ao conceito de harmonia [área da Teoria Musical que descreve e normatiza as relações de construção e encadeamento dos acordes dentro do sistema tonal]. Entre elas estão as sensações “estáticas” de consonância e dissonância, que descrevem o caráter “agradável” ou “irritante” de certas superposições de notas, a sensação “dinâmica” da necessidade de resolver certo acorde ou intervalo dissonante, o efeito peculiar dos batimentos, e o caráter diferente dos acordes maiores e menores. Enquanto a correlação de altura, intensidade e, até certo ponto, qualidade, com certas características físicas de notas individuais, é universal – i.e., independentemente do condicionamento cultural do indivíduo -, este não é necessariamente o caso dos atributos subjetivos das superposições de notas que mencionamos acima (ROEDERER, 2002, p. 23).

A consonância (do latim *consonare*, significando *soar junto*) pode ser entendida, de modo simplificado, como um intervalo considerado estável em relação a

um outro, dissonante, considerado instável. De forma mais restritiva, na cultura ocidental, a consonância representa os sons que são agradáveis enquanto a dissonância representa os sons que consideramos desagradáveis, gerados livremente. No entanto, a definição de “agradável” e “desagradável” no que concerne à percepção humana é extremamente relativa. Tanto que no decorrer da história da música o que era considerado dissonante em uma época passava a ser considerado consonante em outra. Schaffer (1991) considerou que

os sons são consonantes ou dissonantes apenas relativamente, dependendo de seu contexto. Dissonância é tensão, consonância é relaxamento. Do mesmo modo que a musculatura humana se tensiona e relaxa alternadamente, não se pode ter uma dessas atividades sem a outra (SCHAFFER, 1991, p. 154).

Todas essas relações estabelecidas na música gravitam em torno de um elemento fundamental para o fenômeno musical: o tempo. “A música é feita de notas cujas características físicas variam de certo modo com o tempo. É apenas essa dependência temporal que torna um som realmente musical”. (ROEDERER, 2002, p. 23). Um dos elementos principais da música ocidental, e de fundamental importância para este trabalho, o ritmo, é caracterizado justamente por essa relação temporal. O ritmo baseia-se na variação da duração dos sons no tempo, “é o tempo que demora a repetir-se um qualquer fenômeno repetitivo”¹. Como já apontado por Schaffer, ritmo é uma sequência de apoios, e é sobre estes que a melodia se desenvolve e que a canção ganha identidade, singularidades. “No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula o percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso.” (SCHAFFER, 1991, p. 87). Na música ocidental o ritmo está geralmente ligado a uma forma de compasso² e seu andamento, implicando em uma métrica. Interessante ressaltar a relação do andamento da música com a fisiologia do corpo humano:

¹ Disponível em: site da WIKPÉDIA, Acessado em: 15/10/2010

² Na notação musical, um compasso é uma forma de dividir quantizadamente em grupos os sons de uma composição musical, com base em pulsos e repousos. Os compassos facilitam a execução musical, ao definir a unidade de tempo, o pulso e o ritmo da composição ou de partes dela. Os compassos são divididos na partitura a partir de linhas verticais desenhadas sobre a pauta. A soma dos valores temporais das notas e pausas dentro de um compasso deve ser igual à duração definida pela fórmula de compasso. (Disponível em: WIKIPÉDIA, Acessado em: 15/10/2010).

A natureza do andamento, nas suas linhas básicas, é medida em número de pulsações por minuto e relacionada com determinada figura rítmica (mínima=80, semínima=120, etc). O ponto de partida é reportado às pulsações do coração, correspondentes a 80 bpm: é o que definimos como andamento moderato, como tempo médio. Acima dele encontramos o Allegro e o Presto, com várias nuances intermediárias. O andamento pode ser exatamente controlado pelo metrônomo, oportunamente regulado. A natureza fisiológica do andamento é confirmada pelo fato de que, quando o metrônomo ainda não existia, um compositor como Bach dava às vezes indicações suficientemente cuidadosas, escrevendo “mais rápido” ou “menos rápido do que o coração” (MAGNANI, 1996, p. 98).

A percepção do tempo dos fenômenos externos está intimamente ligada com o nosso tempo interno, qual seja a pulsação do coração, fluxo sanguíneo, movimentos dos órgãos, etc. É via comparação com o andamento do nosso sistema vital que percebemos os ritmos que chegam até nós. O compositor Igor Stravinsky (1996) em sua *Poética Musical* discorre sobre as afetações na percepção temporal do indivíduo

Todos sabemos que o tempo transcorre numa velocidade que varia de acordo com as disposições íntimas do indivíduo, e com os fatos que afetam sua consciência. Expectativa, tédio, angústia, dor e prazer, contemplação – tudo isso aparece como diferentes categorias em meio às quais nossa vida se desdobra, a cada uma delas determina um processo psicológico específico, um andamento particular. Essas variações no tempo psicológico são perceptíveis apenas na medida em que estão relacionadas à sensação primária – consciente ou inconsciente – do tempo real, do tempo ontológico. O que confere ao conceito de tempo musical sua marca específica é que essa categoria nasce e se desenvolve tanto externa como simultaneamente às categorias do tempo psicológico. Qualquer música, quer se submeta ao fluxo normal do tempo, quer se dissocie dele, estabelece uma relação particular, uma espécie de contraponto entre a passagem do tempo, a duração da própria música, e os meios técnicos e materiais pelos quais a música se manifesta (STRAVINSKY, 1996, p.36-37).

Pensando essa relação entre tempo real e tempo ontológico, podemos supor que o tempo passa de forma diferente para cada indivíduo, fazendo então com que cada música seja percebida também de formas diferentes, atuando distintamente no indivíduo receptor.

[...] o que se sabe é que a música é capaz de alterar o ritmo da pulsação e da respiração, facilitando ou perturbando a concentração, excitando ou relaxando o organismo enquanto durar o estímulo. Além disso, provoca impulsos de cantar, tamborilar, ajustar o passo ao ritmo musical (RODRIGUES, 2009, p.39).

As reações físicas e respostas emotivas provenientes da relação corpo-música serão melhor abordadas no terceiro capítulo. Sabemos até agora que somos diretamente influenciados pela música, que nosso organismo responde de formas

distintas aos estímulos musicais e que as propriedades dos sons têm correlação não só com a expressividade corporal como também com a fisiologia humana. Somos seres musicais afinal

CAPÍTULO 2

A MUSICALIDADE NO TRABALHO DE ATOR

“Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, *tempo*; e onde houver *tempo*, ritmo.”

Stanislavski

Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940) no início dos anos vinte, afirma que “toda arte é organização de um material” (PICON-VALLIN, 2008, p. 68-69). Por material entendemos “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto [imagens, música, fotografias, objetos pessoais]”, segundo Matteo Bonfitto (2002). Nesse sentido, a arte é formada, composta, por tudo aquilo que usamos para significar, tudo a que damos forma e identidade num processo dual de apropriação e expurgação.

Para Meyerhold essa “organização de um material” também se refere à materialidade da cena. Indo contra o estilo ilusionista da época, pelo qual a estética naturalista colocava no palco suntuosos cenários cheios de apetrechos buscando a materialização de um espaço “real”, Meyerhold suprime essa complicada cenografia. Para ele com pinturas, quadros, iluminação e alguns poucos objetos “materializavam-se melhor aquilo que é a realidade do evento teatral – atos e objetos que se apresentam a partir da percepção de sua distinta elaboração” (MOTA, 2009, p.2)³. O que Meyerhold fez foi trabalhar com seleção e reconfiguração de materiais, num processo de apropriação criativa. A materialidade da cena, a partir de Meyerhold, deixa de ser algo de menor valor, meramente ilustrativo e passa a ocupar o lugar de eixo de criação e concepção do espetáculo. O trabalho do ator nesse processo também tem função material, pois “especializando-se, sendo a própria coisa observada, o ator materializa-

³ Este texto é uma versão reduzida de livro em elaboração sobre parâmetros de elaboração de Teorias em Artes Cênicas, desenvolvido no Laboratório de Dramaturgia (LADI), dirigido pelo professor Marcus Mota na UnB, a partir do Programa de Pós-Graduação em Arte na mesma universidade.

se e materializa o espetáculo” (MOTA, 2009, p.3), de forma que sua presença cênica deveria ser explorada e potencializada. Meyerhold explorará isso por meio da utilização da música e da musicalidade do ator e da cena.

O material primeiro da criação do ator é seu próprio corpo. É necessário que o ator adquira consciência dos seus movimentos, do seu peso, tenha precisão e saiba administrar tudo isso no tempo-espaço cênico. Se estudarmos o movimento histórico do teatro, perceberemos que o olhar da figura do diretor se transforma em relação à cena e isso inclui o trabalho de ator. Neste sentido, cada diretor trabalhou a seu modo ao longo do tempo e foi aprimorando as técnicas uns dos outros para o treinamento do ator. O que muitos, desde Meyerhold e até antes dele, como Dalcroze e Laban, por exemplo, perceberam é que para a organização desses materiais, para a aquisição dessa consciência corporal, a música é uma grande aliada. A música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo, segundo Meyerhold; por meio dela ele “tenta despertar a criatividade deles [dos atores] num outro nível para além daquele que é alcançado pela palavra”. “Para ele, como para [Gordon] Craig [1872-1966], o movimento – tomado em sentido amplo – constitui o elemento mais importante na arte do teatro” (PICON-VALLIN, 2008, p. 88, 63).

Portanto, era necessário que o ator soubesse se movimentar no palco e, ainda segundo Meyerhold, de forma não-cotidiana; era preciso perceber o escoar do tempo, respeitando os ritmos, como fazem os músicos (PICON-VALLIN, 2008). A comparação do trabalho do ator com o trabalho do músico no que concerne a utilização de uma partitura não mais se aplica plenamente. Embora o ator deva traçar caminhos e ter uma base sólida na qual se sustentar sua “partitura” não pode ser estática e imutável. O ator deve aprender a “ler” as proposições de trabalho que ele mesmo criou e definiu para sua personagem, mas sempre tendo uma margem de abertura para improvisos e novas criações, que somente em contato com a repetição de cada apresentação aparecem para ser resolvidas.

Fugindo ao naturalismo do Teatro de Arte de Moscou, Meyerhold busca a movimentação cênica ideal através de exercícios específicos que visam a “racionalização do movimento, a compreensão do ritmo, o desenvolvimento do sentido

de tempo, a descoberta do elo entre movimento e emoção, entre palavra e movimento” (PICON-VALLIN, 2008, p. 66). Para Meyerhold o corpo do ator em cena é um corpo outro, que não o cotidiano, e esse corpo influi na fala. Portanto, movimento e palavra estão ligados e é preciso conhecer esse elo, estudar as inúmeras possibilidades de apropriação desses elementos.

Por meio da utilização das palavras do texto a partir dos elementos contidos na música – ritmo, modulação, síncope, suspenso e bemol, tonalidade, polifonia... – pode-se revelar possibilidades de significação existentes nessas mesmas palavras, possibilidades estas impossíveis de serem alcançadas se se parte dos aspectos semânticos contidos *a priori* no texto (BONFITTO, 2002, p.118).

Texto se converte em fala, fala a qual também pode ser convertida em som, ou texto em som, e qualquer som pode ser arranjado em música. O ritmo se destaca como sendo o elemento mais trabalhado no teatro, talvez por ser o elemento musical mais perceptível e que causa impacto mais direto.

Constantin Stanislávski (1863-1938), diretor teatral russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX, em seu Estúdio, também reconhece a ação rítmica, que teve fortes influências no seu trabalho com ações físicas:

Não poderá ter o domínio do método das ações físicas se não domina o ritmo. De fato, cada ação física é intimamente ligada a um ritmo e é caracterizada por ele. Se agirá sempre e somente com o ritmo que lhe é familiar, como poderá interpretar várias personagens? (STANISLAVSKI *apud* BONFITTO, 2002, p. 33).

Stanislávski trabalhou com o que chamou de elementos do estado interior de criação⁴, num primeiro momento, passando depois para o método das ações físicas. A ação rítmica é fundamental nessa passagem, sendo considerada pelo diretor russo como essencial para a execução das ações físicas.

Èmile Jacques Dalcroze (1865-1950), compositor e criador do sistema de ensino rítmico musical Eurítmica, defendia ser possível associar movimentos corporais e emoções por meio de um sentido muscular, esta consequência das “relações entre a dinâmica dos movimentos e a situação do corpo no espaço”.

⁴ Os elementos do estado interior de criação são: o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e sentimento da verdade. Ler *O Ator Compositor* de Matteo Bonfitto, 2002.

Esse sexto sentido [sentido muscular] harmoniza os múltiplos matizes de força e velocidade dos movimentos corporais que estão relacionados com as emoções inspiradoras desses movimentos. Tal sentido, portanto, assegura assim ao organismo humano, como um todo, a possibilidade de purificar as suas emoções (DALCROZE *apud* BONFITTO, 2002, p. 12).

Havia em Dalcroze uma busca por associar corpo e espírito por meio de uma relação causal, segundo Bonfitto, como podemos verificar na citação quando ele aponta as emoções purificadoras.

Dalcroze sonhava com uma educação musical onde “o corpo seria o intermediário entre os sons e o nosso pensamento, tornando-se assim o instrumento dos nossos sentimentos” (DALCROZE *apud* BONFITTO, 2002, p.11). Ideia essa que vemos também em Étienne Decroux (1898-1991), para quem “o corpo pode chegar não somente a responder aos comandos da mente como também ser uma espécie de espelho de seus movimentos” (BONFITTO, 2002, p.61); qualidade essa que poderia ser adquirida mediante ginástica adequada, que no caso de Decroux era o mimo corpóreo.

O ritmo se torna eixo da prática e teorias de Dalcroze, pelas quais ele caminhará na busca da consciência rítmica e da representação do ritmo.

Partindo da execução do *movimento rítmico*, se chegará à percepção do *sentido rítmico* (ou *sentido muscular*). Tal percepção desencadeará a construção da representação rítmica, que por sua vez, levará à consciência rítmica (BONFITTO, 2002, p. 12 – grifos e parênteses do autor).

O ritmo, em Dalcroze, passa a ser visto e utilizado como *material* à medida que se torna o elemento principal do processo de construção da identidade de cada momento expressivo do corpo (BONFITTO, 2002, p. 18).

A materialidade do ritmo dalcroziano era vista e percebida na plasticidade do corpo como meio expressivo da música. O treinamento proposto por Dalcroze, a Eurítmica, buscava liberar o corpo de seus automatismos por meio de exercícios variados, sempre pautados pelo trabalho com os diferentes ritmos e as diferentes possibilidades de escrever o ritmo com/no corpo.

Caminhava-se para uma compreensão do corpo e do trabalho do ator de forma séria e sistemática. Não mais se podia trabalhar com elementos isolados; a busca por um corpo harmônico pedia que o físico, o mental e o espiritual estivessem realmente conectados e ativos.

Assim como Dalcroze e sua Eurítmica, Meyerhold também desenvolveu um conjunto de exercícios que aplicava a seus atores com intuito de lapidar o corpo cênico para obter maior expressividade: a Biomecânica.

Mesmo não sendo um “sistema de interpretação”, o sistema biomecânico envolve o inteiro processo criativo do ator. [...] O objeto de tal princípio era o de levar o ator, dessa forma, a aprender a controlar os próprios meios expressivos independentemente das condições do momento. A biomecânica coloca em relevo a compreensão, por parte do ator, de sua atividade psicofísica durante seu processo criativo (BONFITTO, 2002, p. 44).

Os exercícios envolviam a alteração do equilíbrio, deslocamento e centro de gravidade, consciência do peso do corpo e do espaço a administrar. Importante ressaltar que os exercícios de Biomecânica eram feitos sempre com presença musical. Meyerhold trabalhava o movimento, o espaço e os objetos em relação contrapontística com a música (PICON-VALLIN, 2008, p. 66).

O contraponto na música é uma técnica de composição onde duas ou mais vozes melódicas são compostas simultaneamente levando em consideração o perfil melódico de cada uma e o intervalo gerado pela sobreposição das duas ou mais melodias. Nesse caso, essa relação contrapontística com a música quer dizer que ele trabalhava como se o movimento, o espaço, os objetos e a música, cada um fosse um perfil melódico que deveria ser trabalhado simultaneamente na composição de uma cena, ou exercício, levando em consideração a forma expressiva de cada um. Assim, os aspectos composicionais da cena foram revistos e transformados a partir da musicalidade imbricada no gestual do ator e no espetáculo como um todo.

Rudolf Von Laban (1879-1958), dançarino e coreógrafo, um dos maiores teóricos da dança, no início do século XX, buscou uma linguagem que fosse apropriada para o movimento corporal, sendo influenciado por formas de movimentos de diversas origens, como a oriental e a africana, por exemplo. Seu sistema de análise do movimento baseado na expressividade e na forma foi amplamente utilizado para treinamento corporal tanto para dançarinos como para atores. Embora seu método tenha sido de fundamental importância para a dança moderna não podemos nos afastar do fato de que este se desenvolveu a partir de improvisações de *Dança-Tom-Palavra* (Tanz-Ton-Wort), fazendo uso de gestos cotidianos bem como de abstratos. Laban

propõe o fim da dicotomia corpo/mente, movimento/palavra, propondo um diálogo ao invés da oposição. O sistema de análise do movimento de Laban pode ser usado não só na movimentação corporal como também com palavras, com texto, trabalhando com os mesmos termos usados para o movimento, como ritmo, acentuação, etc. Muitas vezes esquecido em relação a outros teóricos, como Dalcroze e Delsarte, os trabalhos de Laban figuram entre os primeiros da pesquisa do gestual, tendo ele preconizado ainda termos hoje apresentados como “Energia” e “Pré-expressividade” (FERNANDES, 2006).

Antonin Artaud (1896-1948) pouco falava sobre a formação do ator. Dentre suas preocupações estava o teatro essencialmente dialogado, ao qual ele era contra. Ele buscava extrair das palavras não só o que elas poderiam exprimir gramaticalmente, mas seu conteúdo e possibilidades sonoras. As repetições rítmicas, as vibrações, palavras assimiladas como movimentos e que deveriam ser aliadas a outros movimentos do corpo sendo assim materializadas em cena. Para ele a cena precisava ser preenchida concretamente pela linguagem (ALEIXO, 2003) e isso era feito por meio da apropriação da musicalidade interna do ator, partindo do ventre, das vibrações sonoras emanadas pelo corpo, sonoridades essas passíveis de re-significação de acordo com a forma como fossem trabalhadas. Por meio das qualidades da respiração o ator poderia expressar determinado sentimento, por isso era necessário um domínio técnico do corpo e da voz.

Jérzy Grotowski (1933-1999) acreditava na musicalidade como elemento constitutivo da cena. Afirmava saber "que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem" (GROTOWSKI, 1992, p.18). Assim como Artaud, Grotowski dedicou especial atenção a questão da voz, ensinando seus atores a respirar de forma adequada, a utilizar as caixas de ressonância e a dar devida atenção à pronúncia e dicção. O trabalho de Grotowski é amplo e desenvolve as técnicas vocais como parte do treinamento do ator.

Todas as especulações acerca da musicalidade no trabalho de ator só foram se aprimorando com o tempo e jamais deixaram de figurar entre as questões centrais

das montagens teatrais. Ainda temos Brecht e a música *gestus*, Etienne Decroux e os *dínamo-rítmicos*, Luís Otávio Burnier e a *dança pessoal* (música escondida), até chegarmos ao final do século XX, com Eugenio Barba e seu *corpo-em-vida*. Destaco com relação a Barba sua discussão a respeito do ritmo coletivo e o ritmo individual:

Nos primeiros tempos de nossa existência [Odin Teatret] todos os atores faziam juntos os mesmos exercícios com um ritmo comum. Depois, percebemos que cada indivíduo tem seu próprio ritmo. Alguns têm um ritmo vital mais rápido, outros, mais lento. Nós começamos a falar de ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, como o ritmo do nosso coração impresso num eletrocardiograma. Essa variação microscópica, mas contínua, revelava a existência de uma onda de reações orgânicas que envolviam o corpo inteiro. O *training* tinha que ser individual (BARBA *apud* PICON-VALLIN, 2008, p. 75).

Barba percebe que mais do que o trabalho coletivo, que não deixa de ser importante, o ator deve exercitar de forma autônoma a sua corporeidade e criatividade, partindo principalmente do pressuposto de que os ritmos individuais, orgânicos, são diferentes entre si. O ator deveria então, aprender primeiro a trabalhar sua musicalidade interna, desenvolver seu treinamento levando em consideração o seu ritmo orgânico, individualmente.

Fica claro que aqui a questão do ritmo e da musicalidade interna se aprofunda. Eugenio Barba exclui de seus trabalhos o “método comum”, treinamento coletivo padronizado e igual para todos do grupo, deixando a cargo de cada ator o sentido de seu trabalho, lembrando que o *training* não é o único caminho para o resultado artístico e muito menos é certeza de um resultado positivo.

A musicalidade, de forma consciente ou inconsciente, está impressa em toda ação cênica, uma vez que um caminhar expressa um ritmo, uma fala expressa outro, mesmo que não se tenha dado a devida atenção a esses elementos. O que fica evidente é que buscando a consciência rítmica e trabalhando as questões musicais do ator e da cena, nutre-se de forma positiva o espetáculo e ampliam-se canais dialógicos com o público.

CAPÍTULO 3

MUSICALIDADE NA CRIAÇÃO DA PERSONAGEM: PERCEPÇÃO, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

“A indeterminação aparente da linguagem musical não é outra coisa senão a riqueza infinita de determinações e de significações inumeráveis que estão adormecidas nela mesma.”

Jankélévitch

Vimos até aqui que a música está intrinsecamente ligada à cena teatral e à preparação corporal do ator. Ao longo dos anos, diferentes teóricos trabalharam diferentes técnicas com seus atores no âmbito da musicalidade, sempre partindo do princípio que a consciência corporal pautada pela experiência rítmica musical tornava mais fluido o trabalho no tempo e no espaço cênico.

Há dois momentos distintos no trabalho de ator, que identifico, partindo de experiências pessoais de trabalho com professores do curso de Artes Cênicas: um que é o trabalho físico, de preparação corporal, busca por um tônus muscular, prontidão, e que independe da montagem teatral que o ator esteja inserido. Esse é um trabalho contínuo do ator e que se intensifica ou se pode ser direcionado a um aprimoramento específico quando ele entra em um processo de montagem. O outro é o trabalho criativo (de criação e criatividade), em que o ator trabalha com sua imaginação, suas memórias. Essas duas vias de trabalho caminham juntas e apesar de poderem ser trabalhadas dissociadas penso que a melhor forma de se obter resultados é integrá-las durante o processo.

A função da música no primeiro momento do trabalho do ator está bem definida, ela o auxilia a organizar o tempo, a trabalhar ritmicamente, a adquirir domínio, dinâmica e qualidade de movimentos; tudo isso partindo principalmente das qualidades rítmicas e melódicas dos sons, que por sua natureza já sugerem movimentos. Mas o

potencial de sugestão da música é bem maior, acredito. A música traz consigo uma carga de projeção imagética, e o ator percebendo ou não é afetado por ela, o que me leva a crer que durante o processo de criação a música influi diretamente na imaginação criadora do ator.

Stanislavski (2000) reconheceu essa influência da música ao trabalhar com seus atores. Trabalhando o tempo-ritmo na construção da personagem apontava para fato de este não ser apenas um exercício que envolvia diferentes velocidades. Colocava seus atores para improvisarem em diferentes ritmos, com auxílio de metrônimos, individualmente e em grupo, para que fosse reconhecido também que em cena cada ator trabalha um ritmo diferente e que todos devem estar concentrados o suficiente para não deixar que isso atrapalhe o ritmo geral do espetáculo. Segundo o autor, o tempo-ritmo das ações da personagem devem ser estimadas de acordo com o desenrolar de sua dramaturgia, evitando assim o desgaste físico e energético do ator, que deve economizar sua energia e distribuí-la adequadamente em cada momento, respeitando o tempo da personagem, não despejando de uma só vez todas as suas emoções. O ator, no controle de sua linha direta de ação, deve medir cautelosamente seus movimentos, ações, temperamento e ritmo, a fim de traduzir da melhor forma a personagem que interpreta.

[...] é um erro pensar que o tempo-ritmo significa apenas um compasso e velocidade. Precisamos dele em combinação com as circunstâncias dadas que criam uma disposição de espírito, precisamos dele por causa de sua própria substância interior. Uma marcha militar, um passeio, uma procissão funerária, podem ser marcados pelo mesmo tempo-ritmo e no entanto há um mundo de diferença entre eles quanto aos seus respectivos conteúdos interiores, climas, intangíveis peculiaridades características! Numa palavra, o tempo-ritmo transporta consigo não só qualidades exteriores que afetam diretamente a nossa natureza, mas também traz o nosso conteúdo interior, que nutre nossos sentimentos. Sob essa forma, o tempo-ritmo permanece em nossa memória e pode ser utilizado para fins criadores (STANISLAVSKI, 2000, p. 215).

Por meio desta análise, pode-se observar que Stanislavski reconheceu que por meio do ritmo poderíamos suscitar excitação e emoções, e que estas estavam condicionadas ao estado exterior, mas também ao estado interior de criação do ator, ou seja, às circunstâncias por ele criadas, imagens e situações que o auxiliem na execução das ações, a seu conteúdo interior, os quais são formados pelas relações das

circunstâncias externas e reverberam nas ações físicas, constituindo-as e transformando-as. Para demonstrar isso ele pedia a seus atores que improvisassem livremente junto a uma música dada, deixando-se guiar pelas imagens que essa o sugerissem. Podiam também receber dele circunstâncias já pré-estabelecidas para a ação, tendo que trabalhar conteúdos interiores diferentes para o mesmo tempo-ritmo (STANISLAVSKI, 2000).

O tempo-ritmo de movimento é capaz não só de sugerir, intuitiva, direta e imediatamente, sentimentos adequados e de despertar a sensação de que estamos experimentando aquilo que fazemos, mas também ajuda a despertar nossa faculdade criadora. Essa influência na memória afetiva e na imaginação faz-se sentir nitidamente quando a ação rítmica é executada com música. É claro que, nesse caso, temos a combinação do tempo-ritmo puro, marcado pelo metrônomo, com o som, a harmonia, a melodia, cada um dos quais nos comove consideravelmente (STANISLAVSKI, 2000, p.220).

Então, o ritmo por si só nos auxilia a “despertar nossa faculdade criadora” e combinado aos demais elementos os quais compõem uma música, sensibiliza nossas emoções.

Esse potencial da música em alterar nossa disposição de espírito e estimular nossas faculdades criativas e emotivas já era percebido na Grécia antiga por Platão (1965), que considerava a música ao mesmo tempo que uma grande aliada uma grande transgressora de seu ideal de moral e virtuosismo.

Platão (1965), na sua concepção de estado ideal, avaliou a importância da educação musical na constituição de exímios cidadãos para as cidades. Segundo sua teoria, as artes influenciavam a moral do homem, cada qual a sua maneira, sendo que a música operava em destaque. Ele buscou compreender, dentre outras coisas, as possibilidades de atuação da música na vida dos cidadãos gregos. “Na concepção de Platão, a música expressa as relações intrínsecas existentes entre as progressões musicais e os movimentos da alma”. (NASSER, 1997). Essa idéia retoma uma das teorias de Pitágoras (570 a.C - 490 a.C), que defendia que a movimentação dos astros produzia música, a música das esferas, que era regida, assim como todo o resto do cosmos, por razões matemáticas (GLEISER, 2003). Para Pitágoras, e assim também pensava Platão, as proporções matemáticas regiam o mundo e essas relações se

aplicavam também à alma humana, de forma que expressões rítmicas e melódicas poderiam conduzir o indivíduo à essência de princípios éticos, estéticos e intelectuais.

A doutrina do *ethos* foi a principal expressão do caráter psicológico da música para os gregos. “Na perspectiva musical, a *doutrina do ethos* expressa a ordenação, diferenciação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos. A sincronidade de todos esses elementos constituía um fator determinante na influência da música sobre o caráter humano” (NASSER, 1997, p. 243 – grifos do autor). Acreditava-se que a música poderia alterar os estados de espírito dos indivíduos, induzindo-os à ação ou a apatia, dentre outros.

A idéia do *ethos* se fundamenta no postulado de que entre os movimentos da música e os movimentos psíquicos do homem existam relações íntimas que possibilitam à música um influxo determinado sobre o caráter humano. Prova disso é que os gregos atribuíam uma importância especial às inflexões de nossas faculdades volitivas; importava apenas despertar estados de ânimos passivos (SALAZAR in NASSER, 1997, p. 243 – grifos do autor).

Platão classificou então, as diferentes harmonias⁵ e fez distinção entre as que eram apropriadas ou não para a manutenção do espírito do cidadão grego.

Na música dos Antigos... a terminação melódica pode incidir sobre [sic] cada um dos sons da série diatônica; e é precisamente este [sic] repouso final sobre [sic] um determinado som que distingue os modos uns dos outros. A antiguidade conhecia, portanto, sete modos ou harmonias que podemos denominar, de acordo [sic] com o som final que lhes corresponde na escala-tipo: modo de *ut*, modo de *ré*, modo de *mi*, de *fá*, de *sol*, de *lá* e de *si* (GEVAERT in PLATÃO, p. 167, 1965 – grifos do autor).

Esses modos foram chamados por Platão de lídia mista, lídia, frígia, dória, hipolídia, jônia e lócria. Segundo ele as harmonias lídias e similares eram plangentes, e não serviam à educação dos cidadãos. A jônia e a hipolídia tinham caráter orgiaco e voluptuoso. As que tinham caráter ético e moral, sendo, portanto, as mais adequadas à formação do indivíduo eram a dórica e a frígia. Podemos verificar no esquema abaixo⁶ as correspondências da classificação de Platão à escala moderna:

5 “A harmonia (ou modo) é o sistema dos intervalos compreendidos entre o som final e os outros sons empregados na melodia, independentemente do grau absoluto de acuidade e gravidade de todos os sons” (PLATÃO, 1965, p. 167).

6 Síntese de quadro esquemático presente no texto *Modos Gregos*. Disponível em: Wikipédia. Acessado em: 03 de novembro de 2010.

MODO	Referencial à Escala Diatônica Moderna
JÔNIO	Idêntica à Dó Maior
DÓRICO	Ré Menor
FRÍGIO	Mi Menor
LÍDIO	Fá Maior
MIXOLÍDIO	Sol Maior
EÓLIO	Idêntica à Lá menor
LÓCRIO	Si Menor

De acordo com os filósofos, os efeitos da música sobre o comportamento humano podem ocorrer de quatro maneiras distintas: primeiro, pode induzir à ação, *ethos praktikón*; segundo, pode manifestar a força, o ânimo, *ethikón*; terceiro, pode provocar a fraqueza no equilíbrio moral, *ethos malakón*, ou *threnôdes*, que segundo Platão resulta dos cantos trenódicos baseados nas harmonias plangentes como lídia mista e a lídia tensa; e quarto, pode induzir temporariamente, à ausência das faculdades volitivas produzindo um estado de inconsciência, *ethos enthousiastikón*. Esse *ethos* está associado aos ritos dionisíacos propício para induzir ao êxtase e o delírio (NASSER, 1997, p. 243-244 – grifos do autor).

Percebe-se, portanto, o potencial da música de influenciar nosso comportamento e ânimo, bem como nosso caráter e personalidade, segundo as teorias platônicas. Embora esse pensamento tenha sido revolucionário a seu tempo e influenciado a teoria musical até os tempos modernos, devemos resguardar a distância cultural e de valores entre os gregos antigos e os ocidentais atuais. Hoje é possível compreender que a influência da música no comportamento humano é bem mais complexa e varia não somente conforme a base de estímulos, mas, principalmente eu diria, conforme as disposições físicas e psicológicas do receptor.

Da mesma forma como Platão classifica os tipos de música segundo características psicológicas, também é possível pensarmos em uma classificação dos tipos humanos, no nosso caso, segundo características relacionadas à recepção dos sons.

No artigo intitulado *Os tipos de ouvintes*, Gregório José Pereira de Queiroz (2002) propõe uma reformulação da classificação de tipos de ouvintes do Dr. Wolfgang

Strobel⁷, a partir de critérios psicológicos de classificação dos tipos humanos de Piotr Ouspensky⁸, segundo ele capazes de serem mais claros e “íntimos aos elementos musicais” (QUEIROZ, 2002). Os critérios de Ouspensky são o intelecto, as emoções, o instinto e a função motora – os quais ele reúne em uma única categoria, “motora-instintiva”, e mais a frente passa a chamar de “física” – estando estas analogamente relacionadas, respectivamente, aos quatro elementos fundamentais da música: harmonia, melodia, ritmo e timbre. Queiroz propõe uma classificação dos tipos de ouvintes partindo da idéia de que o homem reage às impressões do mundo por meio dessas três funções – motora, emocional e mental. Para ele cada ouvinte reagiria então por meio dessas funções à música, de forma ativa/interativa ou passiva/receptiva, de maneira que ele classifica seis tipos básicos de ouvintes⁹:

Física	- Receptiva	FISIOLOGICA – reações orgânicas (involuntárias, como dor, arrepio, calor, tontura, alteração do batimento cardíaco, etc.)
	- Interativa	CINESTÉSICA – reação por movimentos do corpo (voluntários ou quase reflexos, como palmas, batida de pé, etc.)
Emocional	- Receptiva	SENSITIVA – reação pela exacerbação de sentimentos ou da memória emocional
	- Interativa	IMAGINATIVA – reação pela criação de imagens (fantasia imaginativa, pictórica e simbólica)

⁷ Médico especialista em neurologia, psiquiatria, psicoterapia e psicoanálise. Musicoterapeuta didático, diretor do Curso de pós-graduação em Musicoterapia, Terapia Corporal e Terapia de Tranze em Würzburg, Alemanha. “Ele classifica sete tipos distintos de ouvintes, de acordo com diferentes níveis de experiência: o nível de descrição crítica do estímulo externo, de associações cotidianas, de percepção difusa de estados afetivos (prazer e desprazer), de experiências abstratas ou estéticas, de experiências de interpretação psicodinâmica, de experiências pré e perinatais e de experiências transpessoais” (QUEIROZ, 2002, p. 16 – parêntese do autor).

⁸ Piotr Ouspensky é autor do livro *Psicologia da evolução possível ao homem* e de diversas obras sobre sistemas tradicionais de psicologia e cosmologia (QUEIROZ, 2002, p. 16).

⁹ Quadro esquemático apresentado por Queiroz (2002, p.18).

Intelectual	- Receptiva	ASSOCIATIVA – reação por associação de qualidades (música doce, violenta, alegre, nobre, misteriosa, etc.)
	- Interativa	ANALÍTICA – reação por raciocínio avaliador (o pensar crítico, raciocínio por comparação técnica, avaliação lógica.)

Queiroz enfatiza que todas as pessoas reagem à música nos três níveis, sendo que uma função é preponderante, definindo a reação fundamental do indivíduo, que pode ser constante (relacionada à sua personalidade) ou passageira (mudando com o tempo e as experiências).

A reação fundamental, seja ela um traço estável ou circunstancial, leva numa espécie de “reação em cadeia”, a reações nos demais níveis. Por exemplo, uma reação emocional trazendo à mente uma associação ou análise crítica: a pessoa associa uma qualidade (delicadeza) e daí nasce uma imaginação (uma história que retrate delicadeza) em torno da música; ou, a pessoa reage com uma memória que leva a um movimento e esta a uma associação por qualidade (uma marcha que lembra um fato vivido ligado ao exército, passando ao movimento de pés marchando e associando o conceito de heroísmo), etc.. (QUEIROZ, 2002, p. 19 – aspas e parênteses do autor)

Os níveis estão então interligados, compondo um complexo de reações que variam conforme as disposições do indivíduo, uma vez que um estado alterado de nervosismo ou cansaço, por exemplo, pode alterar a reação típica da pessoa. Como podemos notar, a percepção musical é um fenômeno individualizado, muito embora os padrões existam, e extremamente suscetível ao ambiente interno (físico/psicológico) e externo do indivíduo.

Em minha experiência com o teatro experimentei inúmeras vezes o impacto direto da música em meu comportamento, fosse durante os ensaios ou em cena. Muitas vezes a música era precisa ao elevar meu ânimo e contribuir para um melhor desempenho, outras vezes conflitava com o que eu buscava na minha experimentação. Aparte todas as considerações a respeito da musicalidade impressa em toda ação teatral, tema amplo e que muito me instiga, é no trabalho particular de criação do ator

que proponho aqui lançar um olhar. Àquele momento em que a personagem ganha forma no imaginário, momento em que todas as referências utilizadas pelo ator em seu trabalho convergem para a criação de seu papel. Parece-me relevante, neste sentido, considerar os avanços dos estudos da música e da musicoterapia para a criação em teatro.

As músicas utilizadas pelo ator em seu processo de criação influem diretamente em seu resultado artístico final. Por isso, acredito que a escolha das músicas a serem utilizadas em seu trabalho prático pode ser elaborada de forma sistemática e visando um resultado específico, partindo de uma análise da percepção e projeção imagética do ator em relação a determinados estilos musicais. É claro que não podemos engessar o processo criativo, fazendo da música uma muleta para o ator, sem a qual ele não conseguiria criar eficientemente. O ator deve estar aberto a todo e qualquer estímulo e saber extrair dele o melhor para sua criação. O que investigo aqui é que determinados tipos de música, por suas características, facilitam e contribuem para a criação do ator, não devendo este, entretanto, se prender a isso. O ator deve ter em mente que nem sempre será possível trabalhar somente com as músicas que lhe agradam e que deverá ser hábil o suficiente para sustentar sua personagem sob qualquer estímulo sonoro. E além do mais não deve se prender ao primeiro resultado criativo que obtiver como sendo algo estático e imutável; personagens são híbridos mutáveis, podem ser criadas e re-criadas a todo o momento, e nesse fato reside singular beleza da criação artística.

O tom interior da personagem, segundo Stanislavski (1999), pode variar conforme os tons da música

Num tom maior e num ritmo vivo, a melodia terá um caráter triunfal, de bravura; em tom menor e em tempo lento, adquire um caráter lírico, melancólico. E assim nós, atores, podemos experimentar emoções variáveis quando interpretamos uma partitura com os mesmos objetivos, mas em diferentes tons. É possível viver todas as emoções de um regresso ao lar, executar todos os objetivos físicos e psicológicos simples relacionados com ele, numa clave serena ou alegre; numa clave triste, ou perturbada, ou excitada. (STANISLAVSKI, p. 86, 1999)

Daí se percebe uma maneira pela qual, em analogia com as mudanças tônicas das músicas podemos mudar o estado interior da personagem. Não somente utilizando da analogia, mas se utilizarmos músicas que expressem essas diferentes qualidades rítmicas e melódicas no momento da composição da personagem poder-se-á mais facilmente compreender essas nuances.

Schaffer, ao trabalhar com as texturas dos sons provocava seus alunos a representarem imagens com música. Partindo de qualidades como grave, agudo, leve, pesado, denso, etc., os alunos conseguiam sugerir imagens através das músicas que compunham (SCHAFFER, 1991). Em sentido contrário é possível extrair imagens das músicas. Da mesma forma que compositores elegem texturas dos sons para compor o ator, por exemplo, ao ouvir música pode extrair dela essas texturas, associando-as a imagens, movimentos, etc., material que é usado em sua criação. Assim, o estímulo sonoro no processo de criação do ator certamente o conduz a determinados lugares estéticos, dependendo da forma como sua percepção registra os sons ouvidos.

Fica mais fácil agora compreender a posição de Meyerhold quanto à escolha da música certa para trabalhar com seus atores. Ele dizia que a música errada poderia arruinar com todo o processo, uma vez que induziria os atores aos sentimentos errados. Imagens erradas, eu acrescentaria. Se tomarmos por base todo o exposto até aqui no que se refere à percepção e associação psicofísica da música devemos considerar que Meyerhold tinha razão. Se sua concepção prevê um espetáculo denso, dramático, com personagens sombrias e frias, por exemplo, e ele se utiliza de músicas alegres e festivas para trabalhar com o processo criativo de seus atores, certamente ele terá muito mais dificuldades em fazer com que estes cheguem ao objetivo estético almejado. Os sons carregam em si inúmeras informações e ao serem percebidas pelo indivíduo essas informações são processadas, levando em consideração toda a história e características do mesmo. As músicas contam histórias, mas histórias que podem variar conforme o ouvinte.

A natureza do timbre usado pode também ser determinante na capacidade narrativa de um som. Cada som carrega em si uma referencialidade histórica que se concretiza de uma forma mais ou menos direta na percepção do

espectador. A historicidade que acompanha um som ou instrumento varia segundo o tempo e o lugar. O mesmo acontece com relação aos estilos musicais. O som do acordeom, por exemplo, é relacionado no Brasil a diferentes estilos de músicas regionais do norte, nordeste e sul, sendo praticada por e para a população pobre urbano e rural. Já na Alemanha, relaciona-se a um estilo musical bem determinado e representativo da região da Bavária, sem uma conotação socioeconômica relevante (TRAGTENBERG, p. 108, 1999).

Mostra-se praticamente impossível então prever a resposta a determinado estímulo sonoro de uma pessoa sem antes analisar cautelosamente seu histórico e os meios pelos quais se manifesta sua percepção. De tal forma que trabalhando com um mesmo grupo de atores seria impossível induzí-los todos a uma mesma projeção imagética estimulados pela mesma música, por exemplo. Cada indivíduo, em sua singularidade, reage de maneira diferente, o que não inviabiliza a utilização da música em grupos visto que, ainda que haja idiosincrasias entre os indivíduos, as músicas possuem qualidades mais genéricas, como as apontadas por Platão, que contribuem para a unificação do grupo em outros termos, que não os processos criativos individuais.

É importante reconhecer de que forma o ator responde aos estímulos sonoros, pois é da sua resposta que sua personagem se alimentará. É das memórias e impulsos do ator que a personagem ganhará vida própria.

A ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física. A ação exterior em cena, quando não é inspirada, justificada, convocada pela atividade interior, só poderá entreter os olhos e os ouvidos. Não penetrará o coração, não terá importância para a vida de um espírito humano em um papel (STANISLAVSKI, p. 70, 1999).

Portanto, o ator trabalha o seu corpo dando voz às multiplicidades do mundo e dele próprio, em favor da personagem. Por meio da música ele é capaz de acessar suas memórias, suas fantasias, suas imagens interiores, que serão cedidas à criação de seu papel, seja ele qual for. Cada novo tipo necessitará de estados de espírito diferentes do ator, e este sempre será capaz de atingir esses lugares emotivos e criativos utilizando-se da música se souber reconhecer e trabalhar suas reações aos estímulos sonoros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há ainda muita informação desconhecida a respeito dos efeitos da música nos seres humanos. Os meandros do processamento das informações no cérebro são extremamente complexos e por mais longe que a ciência tenha ido, até hoje ainda estamos longe de desvendar todos os mistérios que envolvem corpo humano.

O que pretendi aqui foi lançar um olhar sobre o papel da música no trabalho de ator, mais especificamente sobre seu processo criativo. Ao escolher os caminhos que percorri no desenvolvimento deste trabalho, minha intenção foi traçar um percurso para que o leitor pudesse chegar junto comigo às considerações que faço a respeito da influência dos estímulos sonoros no imaginário do ator em processo de criação.

Estamos, nós atores, a mercê de todo e qualquer estímulo proveniente do ambiente externo e/ou interno a nós mesmos. A música é somente um desses estímulos, mas considero que seja um dos mais influentes, devido seu potencial de sugestão. Embora estejamos no processo de criação da personagem focados nesta, quem recebe e processa os estímulos sonoros é o ator, o corpo do ator, as memórias do ator. Assim, considerando todo o exposto anteriormente a respeito das formas de percepção dos sons, o ator ao ouvir uma música fará associações imagéticas, interpretará a canção conforme seu corpo a percebe, podendo acessar emoções diferenciadas que podem ou não estar de acordo com a sua personagem. Se ele se utiliza de músicas cujas características se assemelham às características de seu papel, esta será um catalisador no processo, possibilitando que as emoções adequadas sejam suscitadas e trabalhadas, proporcionando ao ator subsídios para sustentar o estado interior de sua personagem.

Se as características das músicas utilizadas divergem das características da personagem elas podem dificultar o processo de criação do ator, pois possivelmente o condicionarão a outro estado de espírito e de projeção que não o de seu papel. O que

não é determinante, pois não é garantido que o ator não consiga criar sob circunstâncias desfavoráveis.

O ator experiente saberá trabalhar nas duas condições. Como afirmei anteriormente a utilização da música no processo criativo não pode se tornar uma muleta para o ator, no entanto, é bom saber que temos arsenal para o trabalho criativo, temos opções para ativar estados psicológicos específicos, lugares emotivos e estéticos.

Acredito que os atores devam conhecer a influência que a música exerce sobre eles, se interessar em saber em que tipos de ouvintes se classificam, como percebem e associam os sons e usar esses conhecimentos a favor de seu trabalho.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz. In: **O Teatro Transcende**. Blumenau: FURB, Divisão de Promoções Culturais, nº. 12, 2003.

BONFITTO, Matteo. A ação física como elemento estruturante do fenômeno teatral. In: **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavsky a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 21-119.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

GLEISER, Marcelo. **A música das esferas**. Artigo publicado no Jornal da Ciência, em 15 de dezembro de 2003. Disponível em: <http://www.jornaldaciencia.org.br/Detalhe.jsp?id=14985>. Acessado em 10 de novembro de 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

MOTA, Marcus. Meyerhold e a materialidade do evento cênico. In: **Anais da V Reunião Científica da ABRACE**. São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (org), 2009.

NASSER, Najat. O *ethos* na música grega. In: **Boletim do CPA**, Campinas, p. 241-254, jul./dez., nº4, 1997. Disponível em: [<venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22_nasser.pdf>](http://venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22_nasser.pdf). Acessado em: 20 de outubro de 2010.

PLATÃO. **A República**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965, 1º volume.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. Seleção e organização Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; tradução de Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUEIROZ, Gregório José Pereira de. Os tipos de ouvintes. In: **Revista Brasileira de Musicoterapia**. Ano V, nº 6, p. 13-22, 2002.

RODRIGUES, Márcia Cristina Pires. Apreciação musical através do gesto corporal. In: **Pedagogia da Música: experiências de apreciação musical**. Esther Beyer e Patrícia Kebach (Org.). Porto Alegre: Mediação, 2009.

ROEDERE, Juan G. **Introdução à Física e a Psicofísica da Música**. Tradução de Alberto Luisa da Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SCHAFFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

STANISLAVSKY, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

