



UFC

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE - ICA
CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA**

LORENA VITORYA BENICIO COSTA DA SILVA

**DA MÚSICA AO GESTO: A MUSICALIDADE NA EXPERIÊNCIA TEATRAL E NA
CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SÔNIA.**

FORTALEZA

2025

LORENA VITORYA BENICIO COSTA DA SILVA

DA MÚSICA AO GESTO: A MUSICALIDADE NA EXPERIÊNCIA TEATRAL E NA
CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SÔNIA.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Teatro -
Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte
da Universidade Federal do Ceará, como
requisito para obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Federal do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S581m Silva, Lorena Vitorya Benicio Costa da.

Da música ao gesto : a musicalidade na experiência teatral e na construção da personagem Sônia. / Lorena Vitorya Benicio Costa da Silva. – 2025.

51 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Teatro, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes.

1. Experiência teatral. 2. Atuação. 3. Musicalidade. 4. Ritmo. I. Título.

CDD 792

LORENA VITORYA BENICIO COSTA DA SILVA

DA MÚSICA A AÇÃO: A MUSICALIDADE NA EXPERIÊNCIA TEATRAL E NA
CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SÔNIA.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Teatro -
Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte
da Universidade Federal do Ceará, como
requisito para obtenção do título de
Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pedro Arnaldo Henriques Serra Pinto
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Potiguar Fernandes Fontenele
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Quero primeiramente agradecer a todo o corpo docente do curso de teatro por terem me auxiliado em minha jornada de descoberta nessa área tão rica e vasta que é o teatro, pois não teria me entendido como artista e docente sem cada experiência vivida ao longo das disciplinas e projetos ministrados pelos professores do curso. Mas em especial, quero agradecer aos professores Tiago Fortes, Pedro Henriques e Renata Silva por me ajudarem a perceber minhas potencialidades como atriz, e os caminhos para seguir me desenvolvendo nessa área. Suas orientações, incentivos e ensinamentos foram fundamentais para que eu pudesse explorar e compreender meu trabalho de forma mais clara e particularizada.

Agradeço também a minha mãe, Laurineide, que sempre esteve ao meu lado me apoiando em todas as decisões que tomei, por emprestar um pouco da sua força e nunca me deixar cair, e as minhas tias, Angélica e Ana, por contribuírem com minha permanência na universidade, não teria chegado aqui se não fosse pelo apoio delas.

Sou grata pelos amigos que fiz ao longo do curso, que trilharam esse caminho junto comigo. Agradeço a Wilyane, Kimberly e Eudes pelo companheirismo, pelas trocas e por cada momento compartilhado dentro e fora da universidade. Mas em especial gostaria de agradecer a Fernanda, por ter acreditado em meu potencial trazendo um projeto lindo e desafiador, que me proporcionou grandes descobertas para meu crescimento pessoal e profissional. E agradeço a mim, por não ter desistido mesmo quando queria desistir.

RESUMO

Este trabalho aborda a interseção entre atuação teatral e musicalidade, com foco na adaptação da peça "Valsa N.º 6", de Nelson Rodrigues, feita pela presente autora e a licencianda do curso de Teatro, Fernanda Lobo. Aqui exploro minha jornada criativa como intérprete da personagem Sônia, destacando a importância da música no processo de construção da personagem e os efeitos que essa relação evoca. Este trabalho reflete sobre os desafios de atuar sozinha em cena e a necessidade de pesquisa e experimentação para superar essas dificuldades. Através de reflexões acerca da música na prática teatral, a autora revela que esta pode não apenas complementar a cena, como também enriquecer a performance do ator, permitindo um maior diálogo entre o corpo e a emoção. O trabalho ressalta a relevância da expressão corporal e a busca por novas formas de conexão entre o texto dramático e a atuação, promovendo uma experiência teatral mais profunda e afetiva. A discussão acerca da musicalidade e as experiências vividas durante o processo da montagem do espetáculo "Sônia" evidenciam como a técnica rítmica pode auxiliar na adaptabilidade do ator diante dos desafios do processo teatral, destacando a necessidade de um olhar sensível e aberto para a interação entre corpo, voz, ritmo e texto.

Palavras-chave: Experiência Teatral; Atuação; Musicalidade; Ritmo

ABSTRACT

This work addresses the intersection between theoretic performance and musicality, with a focus on the adaptation of the piece “Valsa N.º 6”, by Nelson Rodrigues, made by the present author and graduate student of the Theater course, Fernanda Lobo. Here I explore my creative journey as interpreter of the character Sônia, highlighting the importance of music in the process of construction of my character and the effects that this relationship evokes. This work reflects on the struggles of acting by yourself on scene and the necessity of research and experimentation to overcome these difficulties. Through these reflections on music in the theoretic practice, the author reveals that it can not only complement the scene, but also enrich the actor's performance, allowing a greater dialogue between body and emotion. The text emphasizes the relevance of body expression and the search for new ways of connecting between the dramatic text and acting, promoting a more profound and affectionate theater experience. The discussion on musicality and the experiences lived during the process of production of the play “Sônia” show how rhythmic technique can help the actor to adapt to challenges in the theater process, highlighting the need for a sensitive and open view of the interaction between body, voice, rhythm, and text.

Key-words: Theatric Experience; Acting; Musicality; Rhythm.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A MUSICALIDADE.....	13
1.1. Pistas Do Que É Musicalidade.....	13
1.2. Musicalidade No Teatro.....	17
1.3. Trabalho De Meyerhold Com A Musicalidade.....	21
2. A MINHA EXPERIÊNCIA.....	27
2.1. Experiência no Curso De Teatro.....	27
2.2. Experiência Como Sônia.....	32
2.2.1. Nelson Rodrigues.....	34
2.2.2. Valsa N.º 6.....	38
2.3. A Musicalidade Da Experiência Como Sônia.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

INTRODUÇÃO

Ao pensar em música no teatro, eu conseguia vê-la como uma parte separada da cena, unicamente de serventia para complementar as emoções retratadas pelos atores e pela narrativa do espetáculo, para ampliar e intensificar o impacto emocional da história, ou usada para criar efeitos através de elementos musicais como melodia, harmonia, ritmo e timbre, evocando sentimentos e sensações no público que a assiste.

Contudo, percebi que a conexão entre música e teatro é bem mais complexa do que isso. A história do teatro nos ensina que a forte relação entre a música, a dança e o teatro é desenvolvida na Grécia Antiga, mais especificamente no Período Arcaico, onde temos fortes vestígios da prática de rituais com muita música e dança, especialmente aqueles dedicados a Dioniso¹. São destes rituais que decorrem os elementos precursores do teatro, que estão intimamente ligados às celebrações e rituais dedicados ao deus do vinho e da fertilidade. Os ditirambos, cantos populares entoados em homenagem a Dioniso nos ritos dionisíacos, acompanhados de danças que celebravam a fertilidade e a colheita são o ponto de partida para as primeiras representações dramáticas e o surgimento do teatro como o conhecemos.

Como o tempo, a performance teatral evoluiu para incluir diálogos e personagens, de modo que foram sendo introduzidos atores que representavam esses personagens que dialogavam entre si e com o coro (personagem coletiva realizada por um grupo de atores que cantavam, dançavam proferiram suas réplicas, geralmente, em uníssono. Porém, na maioria das tragédias, vemos que o coro era dotado do corifeu – líder do coro –, e este executava suas falas solando). A primeira intervenção do coro em uma tragédia, é chamada de Párodo. É a entrada do coro, onde inicia-se a temática e se instala o estado, o clima adequado. As intervenções do coro após cada episódio (cantos corais) são denominadas de Estásimos e têm a função de comentar e valorizar a ação.²

As raízes ritualísticas permanecessem na estrutura e temática das peças, e a música desempenhava um papel crucial nisso, sendo integrada de diversas formas nos espetáculos teatrais gregos. Os coros cantavam e dançavam para expressar

¹ Dionísio é uma divindade da mitologia grega associada ao vinho, à fertilidade, à festa, ao êxtase e ao teatro. Ele representa a transformação, a libertação dos sentidos e a comunhão entre os humanos e o divino por meio do êxtase, do entusiasmo e do transbordamento.

² ANDRADE, 2013. cap. 2, p. 37-49

emoções e comentar sobre a ação da peça (o mais correto seria: o coro cantava e dançava), acompanhados por instrumentos como lira e flauta. A poesia lírica e os elementos musicais contribuem para criar atmosferas emocionais dramáticas, enriquecendo a experiência teatral como um todo.

Desde os primórdios da humanidade temos fortes evidências da força expressiva da música. Em outros rituais antigos também eram usados música e dança nos festejos, pois acreditava-se que algumas religiões surgiram e se manifestaram primeiro através do som, seja na reverberação dos tambores e outros instrumentos musicais, ou por meio de representações visuais que sugerem a natureza sonora intrínseca. Winsik, em sua pesquisa a respeito de Schneider e as religiões que estabelecem conexões profundas com suas divindades por meio da música, escreve:

"No hinduísmo, que é como já disse, uma religião intrinsecamente musical, toda constituída em torno do poder da voz e relevância da respiração, atribui-se a proferir a sílaba sagrada OUM (ou AUM), o poder de ressoar a gênese do mundo. O sopro sagrado de Atman (que consiste no próprio deus) 'é simbolizado por um pássaro cuja cauda corresponde ao som da consoante m, enquanto a vogal constitui a asa direita e a asa esquerda'. A música ocupa um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala, o lugar dos sonhos, 'entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais.' (WISNIK, 1989, p. 38)³

Essa força de expressão da música é tão intensa que pode se manifestar e afetar os indivíduos de inúmeras maneiras, seja para criar ou para apreciar algo. Em muitas culturas, a música assume uma função quase mística, um canal que transcende a compreensão lógica e desperta no ser sentimentos e emoções profundas. O ato de ouvir, cantar ou compor uma melodia nos conecta a uma dimensão imaterial, onde a razão dá espaço à sensibilidade e cada nota parece carregar significados que vão além das palavras.

Uma ligação ancestral como esta fez-me pensar a música como parte essencial da vida, e também do teatro. Na vida, encontramos música em todos os lugares, performamos ela com nossos lamentos da alma ou nos ritmos que embalam danças sagradas, até mesmo a expressamos através dos nossos momentos de

³ apud. Winter, 2013

silêncio. A música para nós reflete e alimenta a essência daquilo que nos faz humanos. Em minha visão, no teatro ela não é tão diferente, a música desempenha papel de objeto fundamental na criação de afetos em cena, seja para estabelecer a atmosfera necessária aos atores para interpretarem seus papéis ou para reforçar a emoção dos personagens no público que os assiste. Sua combinação com outras formas de expressões artísticas podem ampliar significativamente o impacto emocional de uma performance e proporcionar uma experiência mais profunda e envolvente ao público.

Meyerhold ao depara-se com esta potência em sua jornada profissional, se debruçou em estudar os modos de criação na relação entre a música e teatro. Pois para ele, a música tinha papel essencial no teatro, além de poder atuar como um organizador do tempo, ajudando a estruturar o ritmo e a dinâmica das performances, ele acreditava que a música poderia também unir movimento, palavra e som, proporcionando ao ator um domínio sobre todos esses elementos essenciais para o teatro (Picon-Vallin, 1989).

Da antiguidade à contemporaneidade, os afetos criados em cena, são em sua maioria o que desperta interesse nas pessoas, as faz irem ao teatro para se deslumbrar, ou às vezes se incomodar, com o que estão assistindo. Deste modo, sempre são estudadas novas formas de proporcionar experiências cênicas emocionantes e fervorosas. Ao meu ver, a música, e a musicalidade atrelada a ela, desempenham um papel muito significativo na maneira como enxergamos e vivenciamos o teatro e a atuação para o teatro.

Antes de concluir esta introdução, se faz necessário salientar que apesar do texto falar de musicalidade no teatro contemporâneo, não pretendo tratar sobre teatro musical, muito embora a autora que vos escreve estime esta prática. Em vez disso, nos debruçaremos sobre as possibilidades da musicalidade no trabalho de atuação, principalmente se tratando dela e do texto dramático, prática bastante abordada no trabalho de Meyerhold, usando como exemplo meu percurso como atriz na montagem de *Sônia*, adaptação do texto *Valsa N° 6* de Nelson Rodrigues para a disciplina de *Encenação* do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará.

Neste espetáculo encontrei grande dificuldade para entender como trabalhar o texto dramático e a atuação para este personagem, principalmente estando sozinha em cena. Foi com o entendimento da força expressiva da música no teatro, e da

musicalidade atrelada a ela, que pude perceber como ela poderia ser o outro olhar a se apoiar em cena. Também pude enxergar quais outras possibilidades mantêm-se para garantir uma experiência teatral afetiva e tocante, onde atuação e música tem simultaneamente o papel de evocar emoções e estabelecer atmosferas tão envolventes que se articulam de forma agradável com a ação no palco. Mesmo que em alguns momentos a música não esteja lá de fato, conseguimos ver ela rodear todo o espaço.

1. A MUSICALIDADE

1.1. Pistas Do Que É Musicalidade

Mas afinal, o que é musicalidade? Para começar a falar sobre isso, precisamos primeiro levantar algumas pistas a respeito da origem e das possibilidades que cercam essa expressão e quais as suas perspectivas em um contexto mais amplo.

Pode-se afirmar no senso comum que musicalidade é o mesmo que música. Mas embora seja impossível separar os dois, eles não significam a mesma coisa. Como é possível encontrar no dicionário, musicalidade significa “1. Caráter do que é musical; 2. Dom, capacidade, especial sensibilidade para compor ou tocar música; 3. Cadência harmoniosa, ritmo; 4. Caráter acentuadamente musical de alguém ou de alguma coisa”.¹⁴

No latim a palavra “música” origina-se do grego *mousiké*, termo associado à moça, concepção trazida do mito das musas, as personagens femininas da mitologia grega que tinham a missão de agradar os Deuses do Olimpo. Já o sufixo “-dade” tem como origem o sufixo latino *-tati*, que significa “qualidade, modo de ser, estado e propriedade”.² Musicalidade então viria da junção desses dois termos, assim, podendo ser entendida como uma disposição ou “dom” para a prática musical. Schroeder (2005)⁵ associa esse termo a um “talento musical” e apesar desta definição não estar totalmente errada, delimitar a musicalidade a um dom ou talento musical é imprecisa e excessivamente limitada, pois restringe a musicalidade somente à simples decodificação e expressão, ignorando outras importantes possibilidades. (Pederiva, 2009, p. 20).⁶

A fim de tentarmos entender o que é musicalidade começemos entendendo o que é música e qual a sua capacidade expressiva, principalmente no teatro. No livro *O Ouvido Pensante*, Schafer discute o conceito de música com seus alunos para levantar possíveis definições para o que pode ser considerado música. Surgem algumas indagações acerca da definição do termo, uma delas é se um ruído

⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 11 ed. 23 tiragem. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

⁵ apud Beling; Barbosa, 2014.

⁶ Idem.

desagradável aos ouvidos pode ser classificado como música? Que tal o som da buzina de um carro? O que exatamente determina isso? Depois de muitos questionamentos, Schafer conclui por fim que o que determina o que é considerado música é “uma organização de sons com a intenção de ser ouvida” (Schafer, 1991, p. 35).

Se por música, entendemos algo que se organiza no espaço com a intenção de ser ouvida, significa estar em constante comunicação com quem a escuta. Estamos ouvindo o tempo todo e em todos os lugares, além da manifestação cultural no qual nos habituamos, existem os sons que podem ser encontrados na natureza e nos animais, como o balançar das árvores, nos animais, como o cantar dos pássaros ou até mesmo no universo se considerarmos o movimento de expansão e contração das galáxias gerando a ideia de presença e ausência. (Witter, 2013).

E conforme a “paisagem sonora”⁷ se modifica, o homem se modifica junto com ela, em um ciclo contínuo de afetamento. Se muda também o modo como nos comunicamos, o homem primitivo se comunicava por meio de uma série de sons considerados um tipo de ruído musicado, pois continham muita musicalidade no jeito de se comunicar.

Pederiva considera a música um sistema comunicativo e expressivo muito parecido com a nossa fala, assim como nosso gestual, que pode ser considerada uma comunicação sonora por meio de gestos musicais, ela diz “que a música, em seu estágio primário, elementar é igualmente o veículo comunicativo de expressão das emoções. Isso está presente e se afirma no percurso filogenético” (Pederiva, 2009, p. 185)⁸. Portanto, para se comunicarem, os seres humanos empregariam, junto com a fala ou relacionado a ela, sons que são culturalmente percebidos como musicais. Consequentemente, a habilidade de expressar-se por meio dessas ideias ou gestos musicais também se tornaria uma das ferramentas de comunicação fundamentais da espécie humana. Ela afirma:

⁷ Paisagem sonora é a percepção humana do ambiente acústico em contexto, envolvendo respostas fisiológicas e psicológicas, projetadas por fatores bióticos e abióticos, e pode ser entendida como um sistema vivo complexo, um aparelho conceitual que envolve o ambiente que nos rodeia, ou um ambiente acústico ao ar livre, que inclui composições “is, programas de rádio e ambientes acústicos, com foco na qualidade do som e na interação com o ambiente físico, social e psicológico. Esse conceito foi introduzido inicialmente por Murray Schafer.

⁸ apud Beling; Barbosa, 2014

Essa base biológica da atividade de caráter musical permite afirmar sobre a universalidade da musicalidade, isto é, se depender das possibilidades enquanto animais humanos, todos somos capazes de nos expressar musicalmente, de expressar nossas emoções por meio de sons, do mesmo modo como, de modo geral, se depender da anatomia e fisiologia humana, todos somos capazes de nos expressar por meio da fala. Isso é dado ao ser humano, independentemente das formas que possam assumir. A musicalidade possui assim, caráter universal. Não se trata de um dom para alguns. É um dom para todos. (Pederiva, 2009, p. 185).

Segundo a autora, por essa razão todos somos capazes de nos expressar através da nossa musicalidade inerente, pois todos os seres humanos têm a capacidade biológica de se expressar musicalmente. Isso significa que a musicalidade é algo universal para nós, não sendo um dom exclusivo de algumas pessoas, mas sim algo presente em todos, independentemente das suas formas individuais. Essa musicalidade surge da sensibilidade individual, manifestando-se através de condições especiais que facilitam a compreensão, execução ou criação musical.

Em sua tese de doutorado, Carlos Eduardo Witter (2013) discute um pouco a respeito da musicalidade, abordando a inter-relação entre música e ser humano. Ele reflete não apenas sua existência mas também a capacidade inerente do ser humano de perceber, interpretar e atribuir significado aos sons, ele acredita que a musicalidade pode ser vista como a faceta afetiva e pulsante da música escrita. Para ele, “música é movimento que se dá no espaço, durante algum tempo e que possui qualidades que alteram sua percepção. Compõem a musicalidade as conexões afetivas e instintivas que possibilitam e determinam essa movimentação.” (Witter, 2013, p. 66)

Sendo assim, podemos concluir que musicalidade não é simplesmente o mesmo que música, pois esta refere-se à organização intencional de sons para serem ouvidos enquanto a musicalidade vai além disso. Ela é uma capacidade inata dos seres humanos de se expressar e interpretar sons de maneira significativa e emocional. A musicalidade é universal, presente em todos nós como resultado de nossa biologia e capacidade de comunicação.

A musicalidade é um estado humano concreto, sensível e essencial para a construção de sentidos e significados por meio da música, e a música por sua vez,

seria a linguagem humana escolhida para expressar racionalmente essa musicalidade bem como de expressar emoções e sentimentos por meio dela. Assim percebe-se as diversas similaridades entre musicalidade e o trabalho de atuação, ambas valorizam a importância da corporeidade da expressão emocional, da conexão com o espaço, o ritmo e o tempo, elementos essenciais para a construção de sentidos e de movimentação artística.

1.2. Musicalidade No Teatro

Com a revolução tecnológica ganhando força na Europa durante os séculos XVIII e XIX, e se consolidando em todo o globo logo no início do século seguinte, uma nova maneira de enxergar o homem e a vida em sociedade começou a ser posta em prática. Diversas áreas da tecnologia, ciência, economia, filosofia e política passaram por mudanças significativas.

Com as artes não foi diferente, a partir do século XX começava a se pensar novos modos de expressão e criação em diversas áreas, principalmente no cenário teatral. Foi nesse contexto que o teatro começou a apresentar novas concepções na área de atuação e encenação, implementando ideias que destacam linguagens não verbais, como a pantomima, música e dança, se contrapondo ao pensamento anterior onde essas linguagens surgem como algo secundário na encenação. (Cintra, 2006)

Também a partir deste momento, o texto dramático, antes tido como o grande alicerce da representação teatral, vai perdendo espaço nos palcos para dar lugar à experimentação de diferentes tipos de linguagens em cena. Pode-se dizer que há uma expansão do conceito de texto, o termo passou a englobar não apenas o texto dramático escrito, mas também todos os elementos do discurso cênico, como a música, a cenografia, a iluminação, a gestualidade dos atores, etc. Isso não apenas ampliou as possibilidades de comunicação e expressão no teatro como permitiu uma nova e mais integrada abordagem multidisciplinar.

Pavis (1999) traz em seu livro, *Dicionário de Teatro*, o termo "textocentrista" para se referir à abordagem onde o texto dramático é colocado como elemento central e determinante na concepção e realização de um espetáculo teatral. Nesse sentido, o texto escrito é considerado a base sobre a qual a encenação se desenvolve, sendo a principal fonte de significado e estrutura para a produção teatral.

Entretanto, para este novo período, entra também em questão a visão "cenocentrista", que enfatiza a importância da cena teatral em si, independentemente do texto dramático. Nessa perspectiva, a encenação, o espaço cênico, a gestualidade dos atores, a iluminação, a sonoplastia e outros elementos da linguagem teatral ganham destaque como elementos fundamentais na construção do significado e da experiência estética para o espectador.

Ao abordar o texto dramático no teatro, destaca-se a necessidade de considerar a interação complexa entre ele e a encenação teatral, reconhecendo que ambos desempenham papéis importantes na criação de um espetáculo. É de suma importância não limitar a compreensão do teatro apenas ao texto escrito, mas de explorar as múltiplas camadas de significado que emergem da interação entre o texto, a encenação e os demais elementos da linguagem cênica, pois uma abordagem que valoriza tanto o texto dramático quanto a dimensão performativa e visual da encenação como componentes essenciais na construção do espetáculo, pode dialogar de melhor forma com a ideia do que se propõe o teatro contemporâneo.

Na busca de romper com o teatro tradicional, que muitas vezes seguia fórmulas rígidas e convenções que limitavam a criatividade e a expressão artística, compreendeu-se a necessidade de criar novos modos de fazer teatro, permitindo a quebra dessas convenções, possibilitando experimentações que desafiam as expectativas do público e dos artistas. Foi neste momento que a ideia de trabalhar com a musicalidade começou a se integrar cada vez mais à cena teatral.

Este conceito foi explorado por diversos autores e encenadores ao longo do século XX, um dos principais nomes associados a essa ideia é Vsevolod Meyerhold. Ao enfatizar a importância da musicalidade na atuação e na encenação, buscou integrar elementos sonoros e rítmicos à performance teatral, criando um teatro que fosse além do naturalismo.

Mas ele não foi o único. Além de Meyerhold, outros teóricos e diretores viam na musicalidade grande potencial em relação a abordagem dela na atuação, reconhecendo que o tempo, o ritmo e a sonoridade desempenham papéis cruciais na comunicação cênica. Em geral, o tempo e o ritmo podem ser considerados elementos fundamentais do fazer artístico. Cintra (2006) escreve que esses dois, tanto na música quanto no teatro, “[...] são elementos estruturantes do discurso, uma vez que este só pode ser compreendido na medida em que as partes desse discurso são apresentadas numa sucessão temporal.”⁹ e que “[...] para além do tempo e do ritmo, existe uma musicalidade inerente a toda a cena, que inclui todos os seus elementos.”¹⁰ Ele fala que esses dois se articulam entre si numa grande composição,

⁹ Cintra, 2006, p. 27

¹⁰ Idem.

que pode ser lida do ponto de vista (ou de escuta) musical, incluindo som, silêncio e movimento no espaço.

Em sua tese de doutorado, *A Musicalidade como Arcabouço da Cena: Caminhos para uma Educação Musical no Teatro*, Cintra ainda destaca os principais autores, que também trabalharam alguns aspectos da musicalidade no século XX, são eles Stanislavski, Appia, Grotowski, Artaud e Meyerhold.

Stanislavski define o ritmo como a relação entre os períodos efetivos de movimento e som em relação a unidades de tempo estabelecidas por convenção. Ele distingue entre "tempo", que se refere à rapidez com que se alternam períodos iguais de uma medida, e "ritmo", que é a relação dos períodos efetivos que dizem respeito a esses períodos estabelecidos.

Para ele, o ritmo é crucial para a criação de sentimentos e vivências autênticas na atuação, pois um tempo-ritmo adequado permite que as emoções se manifestem naturalmente. Se o ritmo for escolhido de forma equivocada, isso pode resultar em sentimentos e vivências imprecisas, que só podem ser corrigidas por meio de uma modificação no tempo-ritmo.

Appia e Grotowski enfatizam a importância da música como um elemento que organiza e dá sentido ao movimento no teatro. Eles compartilham uma visão comum sobre o ritmo como um elemento estruturante e expressivo no teatro, reconhecendo sua importância na integração do movimento e da música, na representação da vida e na formação da consciência rítmica do ator.

Appia via um forte poder de expressão musical para a presença do corpo no espaço, não apenas por complementar a ação mas também por organizá-la, fazendo a luz, o som e o movimento se relacionarem em cena. Ele defendia que o ritmo deveria ser considerado na criação pois a musicalidade e o movimento expressado nele desempenham papéis cruciais na criação de significado e emoção.

Enquanto Grotowski enfatizava a importância de um corpo treinado que pudesse responder ao ritmo de maneira espontânea, criando uma conexão autêntica com o público. Grotowski também explorava como o ritmo poderia ser um meio de transformação, tanto para o ator quanto para o espectador. Ele via o teatro como um espaço onde o ritmo poderia provocar mudanças emocionais e espirituais, criando uma experiência transformadora.

Artaud abordava o ritmo de forma visceral, enfatizando a importância da respiração e da corporeidade na criação de um ritmo orgânico. Para ele, o ritmo

deveria emergir da vida e da intensidade emocional, provocando reações profundas no público. Ele utilizava a respiração como via fundamental para acessar emoções e criar uma plasticidade rítmica no tempo teatral.

Ele propunha que o ritmo das ações deveria emergir dos ritmos naturais do corpo, em vez de seguir padrões musicais externos, como pulsos regulares. Artaud buscava explorar qualidades sonoras e vibrações que não eram comuns na música tradicional, propondo o uso de instrumentos antigos ou a criação de novos sons. Ele queria que o som fosse tratado como um fenômeno físico que poderia gerar emoções e dinâmicas teatrais.

Ao reconhecerem o ritmo como componente essencial da performance teatral, que não apenas organiza a ação, mas também enriquece a expressividade e a experiência do público, contribui significativamente para a compreensão da musicalidade no teatro. Essa visão, além de contribuir significativamente para a compreensão da musicalidade no teatro, ampliou as possibilidades de expressão e comunicação cênica da época, assim como ajudam compreender que a atuação não se limita apenas ao texto falado, mas envolve uma dimensão musical que enriquece a experiência teatral como um todo, assentado do que se tratam os ideais praticados pelo ator contemporâneo para o teatro contemporâneo.

1.3. Trabalho De Meyerhold Com A Musicalidade

Embora muitos autores e diretores de teatro tenham trabalhado com a influência da música, é inegável a importância de Meyerhold em relação ao trabalho com a musicalidade. Sua abordagem inovadora e sistemática, que integrava a música como um elemento central da encenação e do treinamento do ator, principalmente por sua visão diferenciada e rigorosa em comparação com outros autores e diretores de teatro, contribuiu para uma nova compreensão do papel da música na cena, influenciando gerações futuras de artistas, encenadores e pesquisadores.

Meyerhold sempre se dedicou a buscar novas possibilidades para sua atuação e encenação, desenvolvendo grande apreço pela pedagogia teatral. Desde o seu período como ator no início do Teatro de Arte de Moscou, ele se dedicou a aperfeiçoar sua prática e pensamento a respeito do fazer teatral, buscando diversas influências, como por exemplo a *Commedia dell'Arte* e o Teatro Oriental.

Os cursos que ele ministrava focaram em trabalhar aspectos relacionados à formação e desenvolvimento dos atores e profissionais envolvidos na encenação teatral, destacando a importância deles aprimorarem sua capacidade de improvisação, porque acima de tudo ele valoriza a criatividade e a espontaneidade como elementos essenciais para a formação de intérpretes autônomos. Principalmente através de exercícios e experimentações que preocupavam-se com a utilização de vários elementos como cenografia, figurino, sonoplastia, maquiagem e iluminação, Meyerhold conseguiu, além de enriquecer a atuação dos artistas, ainda obter uma maior compreensão da arte da cena para o público geral.

Para além disso, ele também considerava de extrema importância focar na consciência corporal e espacial dos atores. Diferentemente dos métodos tradicionais de ensino, onde as abordagens realizadas eram mais realistas e miméticas, focadas principalmente na identificação emocional e na repetição, ele propunha exercícios e práticas que explorassem a expressividade corporal e a interação física entre os intérpretes.

Foi por meio da estilização que ele encontrou um modo de criação que tornasse possível a exploração desses recursos.

"Não é na capacidade de refletir a inteireza do real – isto é, as representações e as suas modificações no tempo – que consiste a arte. Esta descompõe o real tomando emprestadas, às vezes, as formas espaciais e, às vezes, as formas temporais. Isso se dá porque a arte liga-se à ideia – e então surgem as formas estéticas do espaço – e, as mudanças de ideia – e então surgem as formas temporais. 'A impossibilidade de exaurir o real em toda a sua inteireza leva à esquematização da realidade (e em particular, à estilização)."¹¹

Esquematização. Nesta palavra ressoa um implícito conceito de empobrecimento da realidade. A estilização está ligada a uma certa verossimilhança e consequentemente é ainda uma forma analítica por exceléncia. O grotesco, que é a segunda etapa na via da estilização, rompeu os pontos com a análise. O seu método é rigorosamente sintético. O grotesco, ignorando todas as minúcias, sem algum compromisso cria – naturalmente com a inverossimilhança intencional – toda a plenitude da vida."¹²

Ao sugerir que a arte não busca refletir o "real" de forma íntegra, mas sim reinterpretá-lo, abriu incontáveis possibilidades para novas abordagens cênicas. O trecho acima destaca dois processos fundamentais no fazer artístico: a esquematização e a estilização, cada um com suas implicações. A esquematização aparece como uma maneira de reduzir a complexidade infinita do real, criando versões estilizadas e organizadas que, embora simplificadas, ainda mantêm uma relação com a verossimilhança. Por outro lado, o grotesco é descrito como uma abordagem que abandona compromissos com a análise e a verossimilhança, apostando na síntese para criar algo "pleno" e, paradoxalmente, mais "vivo" por meio de sua inverossimilhança.

Esse contraste entre o analítico (esquematizado) e o sintético (grotesco) traz uma reflexão instigante: ao invés de empobrecer o real, o grotesco, com sua liberdade criativa, é capaz de atingir uma "plenitude da vida" que transcende a realidade literal, por revelar exatamente aspectos do mundo que só podem ser percebidos quando a realidade é distorcida ou exagerada, como uma lente que amplia as dimensões emocionais, simbólicas ou existenciais do ser humano.

¹¹ Frase de Andrei Bieli, *As formas de Arte*, apud Witter, 2013

¹² MEYERHOLD, V. E. Existem Dois Teatros de Marionetes. In *Revista La Rivoluzione Teatrale*. Trad. Edição e notas Giovanni Crino. Roma: Ed. Riuniti, 1962, apud Witter, 2013

A estética grotesca surgiu por volta dos séculos XV e XVI, inicialmente era uma manifestação essencialmente pictórica mas, posteriormente, se espalhou para outras artes, incluindo a literatura e o teatro, ganhando só depois um interesse estético-filosófico mais amplo. Segundo Santayana (1955)¹³, o grotesco é um conceito contido na teoria da forma, onde um efeito é produzido a partir da transformação de um tipo ideal, seja pelo exagero de alguns aspectos ou pela combinação com elementos externos. Por isso, o grotesco é frequentemente associado ao cômico, mas ele também pode englobar o horror e o fantástico, não possuindo necessariamente um ponto de referência estável.

No contexto das artes da cena, o grotesco se manifesta através do corpo do ator e da dramaturgia, evidenciando relações sociais e individuais que desafiam a ideia de racionalidade, revelando a deformação do ideal, frequentemente associada a males morais e vícios, e busca representar aspectos obscuros e sinistros da existência humana. Além disso, o grotesco provoca um aguçamento das sensibilidades ao explorar a relação entre opositos, como corpo e mente, sagrado e profano, e vida e morte. No teatro, o grotesco também serve para questionar e desafiar a ordem estabelecida, utilizando a comédia e o absurdo para expor a fragilidade das normas sociais e a natureza paradoxal da realidade. Assim, o grotesco se torna uma ferramenta poderosa para a crítica social e a reflexão filosófica (Roble; Araújo, 2016).

Como a grande maioria dos estudiosos de teatro da época, ele focava em trabalhar o corpo do ator e suas possibilidades. A relação do corpo do ator com o teatro no século XX, é marcada por uma transformação significativa na concepção e na prática teatral. Meyerhold, em particular, enfatiza a importância do corpo do ator como um elemento central na construção da linguagem cênica. Ele propõe que o corpo deve se tornar uma obra de arte, abandonando a supremacia do texto literário e buscando uma comunicação efetiva do significado através do dinamismo corporal do intérprete. (Idem).

A busca de Meyerhold por uma nova linguagem teatral possibilitou a ele encontrar no grotesco elementos que fundamentam seu trabalho. Para ele, a dualidade entre o Cômico e o Trágico refletia muito bem a experiência humana, utilizando disso como mais uma forma de desafiar as convenções tradicionais. Com a destruição da continuidade, se abriam novas possibilidades para criticar e

¹³ apud Roble; Araújo, 2016.

questionar a realidade, oferecendo uma maneira mais ambiciosa e envolvente de explorar o imaginário do público que assistia suas peças.

Em meu ponto de vista, Meyerhold utilizava do conceito de musicalidade para desenvolver e aprofundar nos atores da sua escola meios de propor uma composição artística que transcende a realidade cotidiana, buscando trabalhar isso juntamente a forma corporal e a plasticidade do movimento.

“Unindo fantástico e real, sonho e realidade, Meyerhold organiza de forma teatral suas próprias contradições e as de sua época. A nova ordem imposta pelo corpo tragicômico de seu ator e sua imagem em movimento na cena aponta para um modelo expressivo que revoluciona o contexto teatral, indo além do espaço cênico e refletindo-se na própria reorganização do edifício teatral e das relações na sociedade do início do século XX.

Ao contrapor-se à estética do belo, abrindo espaço para a consciência da relatividade e da dialética, o grotesco se afirma como forma de expressão provocativa que atravessa os séculos.” (Naspolini, 2005, p. 55)

O grotesco é caracterizado por um corpo em movimento, que está sempre em processo de construção e transformação. Meyerhold aplicou essa ideia ao seu trabalho, enfatizando a dinâmica do corpo do ator e alinhando essa estética a sua visão teatral: algo vibrante e em constante mudança. E é nisso que a musicalidade encontra grande aplicação, pois é com a ordenação rítmica desse movimento que encontramos grande poder para a expressividade emergir e se propagar de maneira fluida e organizada.

Durante a montagem de *O Inspetor Geral*, em 1926, Meyerhold destacou para seus alunos a importância central da música em sua visão do grotesco, especialmente no que se refere à ideia de metamorfose no palco. Ele afirmou:

“A música é a arte mais perfeita. Ao ouvir uma sinfonia, não esqueçam do teatro. A alternância dos contrastes, dos ritmos, dos tempos, a união do tema principal e dos temas secundários, tudo isto é tão necessário no teatro quanto na música” (Picon-Vallin, 1990)¹⁴

¹⁴apud Naspolini, 2005, v. 1, n. 7, p. 53

A musicalidade influencia diretamente o ritmo dos movimentos dos atores. Meierhold se inspirou em pesquisas de figuras como Jaques-Dalcroze e Isadora Duncan, que enfatizavam a simetria e a concordância rítmica. A música é vista como uma corrente que acompanha os deslocamentos do ator no espaço cênico, permitindo que o grotesco se manifeste através de movimentos que são tanto físicos quanto sonoros.

Deste modo, Meyerhold concebia a cena teatral como uma forma de orquestração, onde elementos visuais e sonoros se combinam para criar uma composição explosiva. A musicalidade, tanto em termos de ritmo quanto de melodia, é utilizada para organizar os elementos da cena (atores, luz, movimento e objetos), gerando uma experiência que se aproxima da musicalidade. Essa orquestração é fundamental para a criação de uma atmosfera grotesca, onde a tensão e a transformação eram centrais.

O efeito disto na prática teatral de Meyerhold contribui para a construção de uma nova estética teatral que desafia as normas tradicionais, pois propõe um corpo artificial, que se liberta da busca por naturalismo, permitindo uma maior liberdade expressiva. Em seus procedimentos ele utilizava principalmente do ritmo para alcançar esse resultado.

Meyerhold enfatizava a importância dele na atuação e na encenação porque acreditava que o ritmo não se limitava apenas à música, mas também se manifestava nas falas e nos movimentos dos atores. O ritmo era visto como uma forma de organizar a ação cênica e de criar uma experiência dinâmica para o público, através de movimentos coreografados que seguiam um ritmo específico, onde eram criadas sequências de movimentos que não apenas contavam uma história, mas também criavam uma experiência visual e auditiva simplória. Esses movimentos eram muitas vezes inspirados em danças e ritmos musicais, implementados durante os ensaios para a apresentação dos espetáculos.¹⁵

Esta abordagem musical também era explorada quando se tratava do texto dramático. Meyerhold permitia que as palavras do texto fossem musicalizadas, ou seja, que os atores interpretassem o texto de maneira que incorporasse elementos musicais. Isso poderia incluir variações de entonação, ritmo e pausas que criavam uma musicalidade intrínseca à fala. Isso juntamente com a criação de ambientes

¹⁵ PITCHES. Jonathan. Vsévolod Meyerhol. London: Routledge, 2003, p. 50-52. Tradução nossa com auxílio de Luiz Rodrigues Junior apud Winter, 2016

sonoros que complementavam a ação no palco, eram criadas performances bonitas e emocionantes de serem vivenciadas.

Com esta prática, Meyerhold conseguiu transformar profundamente o panorama teatral ao explorar a musicalidade e o grotesco como elementos fundamentais da prática cênica. Sua ruptura com as convenções realistas e a criação de uma abordagem estética inovadora não apenas ampliaram as possibilidades expressivas do ator, como também redefiniram o papel da direção e da cena teatral.

2. A MINHA EXPERIÊNCIA

2.1. Experiência No Curso De Teatro

Acredito que grande parte do entusiasmo em seguir carreira de ator começa logo na infância, quando no brincar acredita-se que tudo seja possível, pois a possibilidade de alcançar grande parte do que se imagina é fascinante. Para a arte de representar, efetivamente há uma possibilidade de que isso se realize.

Viola Spolin, no livro *Improvisação para o Teatro*, trouxe uma questão sempre levantada em suas oficinas de trabalho: "A criança é mais imaginativa do que o adulto?". Ela responde que "Na verdade, o adulto é libertado para a experiência, sua contribuição para a improvisação de cenas é muito maior porque sua experiência de vida é maior e mais variada." (2010, p. 41).

Embora para as crianças o uso da imaginação seja mais constante, para o adulto é um caminho com destino a experiência do novo, onde se abrem inúmeras possibilidades de aprendizado a respeito de si, do outro e do mundo que nos rodeia, usando como orientação o que posteriormente traz de bagagem em sua vida.

Essa foi possivelmente uma das razões pela qual decidi me graduar em um curso de teatro. O outro possível motivo foi o fato de amar música, mas não qualquer música, aquela em que os personagens dos filmes cantam para expressar seus sentimentos e vontades internas, dramatizando ainda mais o que acontecia em cena. Fazendo-me pensar como aquilo se aproximava um pouco da representação encontrada em um palco de teatro.

No gênero musical, ao apresentar a narrativa de forma melodiosa, os personagens perdem a naturalidade da fala espontânea, assim como a movimentação, que é evidenciada pela coreografia e se afasta do que é considerado "real". A estrutura do musical, que abrange não apenas o cinema, mas também o teatro, como nos musicais da *Broadway* ou nas óperas, cria um tom de artificialidade, contrastando com o impacto emocional que a canção pode ter em outros contextos. Isso se deve, em grande parte, ao uso intenso da musicalidade e

da coreografia, que são elementos fundamentais na construção do enunciado filmico.¹⁶

“A canção, por exemplo, segundo Paula (2014), caracteriza-se como um simulacro imagético de retroalimentação à concepção de gênero tal qual pensada pelo Círculo, pois, ao mesmo tempo em que ela nasce do cotidiano, oral, como gênero primário; devido à elaboração tanto verbal quanto musical (seja em consonância ou dissonância), ela (a canção) transforma-se em gênero secundário, uma vez que construída com dado acabamento. Todavia, no ato de sua execução (a entoação performática), a canção parece tanto semiotizar o cotidiano quanto dele se nutrir (via oralidade, refrão com facilidade, dada repetição sonora etc). Com isso, cria a ilusão de ser primária.”¹⁷

A similaridade, e ao mesmo tempo o distanciamento com o real, tem a capacidade de atrair o público geral e causar uma compatibilidade com quem assiste. Isso aplica-se ao meu contexto, pois além de assistir, realizar esta prática tornou-se muito atrativa para mim. Através dela percebi que são inúmeras as possibilidades de acontecimentos. O teatro e a música são uma grande potência, para a narrativa e para a forma como pode se manifestar nos atores presentes na película. Embora pareça uma razão pouco comum para tomar a decisão de entrar num curso de teatro, ela nasceu do desejo de reproduzir algo tão belo e instigante quanto o que via nas cenas transmitidas pela TV ou tela de cinema.

Foi uma triste surpresa quando verifiquei que não havia uma disciplina que tivesse enfoque na educação musical para o teatro nem que destacasse diretamente a relação do teatro com a música, ao menos, não diretamente. De fato, não há uma disciplina como esta no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, contudo, relembrando de algumas práticas, consigo visualizar onde, como e quando a musicalidade se manifestava no que experienciamos todos juntos em sala de aula e como essas experiências foram moldando a prática pessoal de cada um.

Logo nos primeiros laboratórios de atuação tive um vislumbre de como funcionava de fato essa área que antes apenas apreciava em outras mídias, e depois de ingressar no curso de teatro, nos palcos, então comecei a minha jornada de aprendizado com a mente aberta e o corpo preparado para vivenciar as novas

¹⁶ DE PAULA, Luciane; SERNI, Nicole Mioni. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, v. 11, n. 25, p. 178-201, 2017.

¹⁷ (Idem, p. 184)

experiências que o curso poderia proporcionar. Nas disciplinas de “Laboratório de Atuação”, “Laboratório de Atuação: Texto” e “Laboratório de Atuação: Corpo/Voz”, identifiquei um interesse maior em trabalhar com textos dramáticos e também com música.

Em razão disso, gostaria de destacar alguns momentos que foram de suma importância para entender como minha prática iria se desenvolver a partir dali. O primeiro momento foi na disciplina de “Laboratório de Interpretação”, quando foi pedido em um dos exercícios para trazer a letra de uma música e elaborar uma pequena cena onde a letra serviria como texto dramático para a cena.

Acredito que ali vislumbrei, ainda que de forma inconsciente, uma amostra do que seria trabalhar com a musicalidade pois, mesmo que a atividade consistisse em usar apenas a letra da música, tanto a melodia quanto as pausas da música influenciaram completamente a maneira como escolhi fazer a performance apresentada.

A partir deste ponto percebi um novo modo de como a música influencia a criação sem participar diretamente da narrativa. Outro momento foi quando, na aula de “Laboratório de Atuação: Texto”, entendi que apesar de a espontaneidade ser algo muito significativo para garantir uma atuação hábil, equilibrar estudo e pesquisa para o trabalho é ainda mais importante. Saber em que momento pausar, acelerar, movimentar-se e falar de forma lenta ou rápida, é importante para uma boa performance.

Todas as disciplinas do curso estão de certa forma integradas para garantir esse resultado. Por questões metodológicas, de início temos maior enfoque no estudo do corpo e da voz separadamente, mas logo depois elas se unem em apenas uma turma. A aula do “Laboratório de Atuação: Corpo/Voz” é onde temos maior liberdade para pôr em prática o que aprendemos e adquirimos como bagagem das matérias anteriores.

Para mim, esse foi um momento de mudança paradigmática pois, além de entender melhor dessa arte instigante que é o teatro, algo que não ocorria antes de entrar no curso, nesta aula foram feitos mais experimentos entre a música e a atuação. Um dos primeiros exercícios me chamou a atenção pela composição polifônica que se criou. As vozes em harmonia (ou desarmonia) criaram uma paisagem sonora onde emergimos em uma situação que os alunos presentes na sala, e o ambiente, se transformaram em um jogo melodioso de vozes que vezes

entravam em consenso e vezes se contrapunham, criando uma situação parecida com uma composição orquestral.

Posteriormente lembrei do que já havia vivenciado ao ler sobre as práticas de Meyerhold como diretor. Ele escreveu que “É preciso tocar como em uma orquestra, cada um sua parte [...]. Aqui uma flauta, ali um coro” (6 de abril 1926).¹⁸ se referindo a direção de seus atores. De fato, naquele momento cada um à sua maneira contribuiu para criar a imagem sonora formada (que na minha concepção parecia um grande zoológico, mesmo que muito provavelmente não fosse a intenção inicial da atividade de experimentação). Por ser um exercício, ele não se desenrolou para se transformar em uma cena ou espetáculo, entretanto, suponho que com a intervenção do professor/diretor conseguiremos organizar o movimento que se criou.

Em outra ocasião, nesta matéria e também em outra disciplina ministrada pelo mesmo professor, um exercício intitulado como “*Dança-Pathos*”¹⁹ foi proposto para a turma. Esse exercício, muito embora seja sobre dança, a música é indispensável nele. Ele começa quando uma música é tocada, ao ouvir a melodia devemos “dançá-la”. O exercício consiste em ouvir cada nota cantada ou instrumento tocado para em algum momento se tornar ela, devir o outro.

Nos laboratórios de criação para o espetáculo 9, décima segunda montagem do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, muito dos experimentos foram feitos desse modo. Na sala de ensaio aconteceram muitos momentos significativos e riscos para a construção do meu entendimento no local de atriz. Senti que essa e todas as experiências e dificuldades que enfrentei acrescentaram e moldaram a minha experiência como atriz. Como Fortes cita no livro *A Condição do Ator em Formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*:

Minha metodologia de aprendizagem não é simplesmente algo que surge de minha própria experiência. Quando digo “minha própria metodologia”, este “minha” não se refere a algo que surge inteiramente de mim. É por isso que Grotowski sempre repetia a seus alunos, como relata Thomas Richards (2014, p. 1), que “o verdadeiro aprendiz sabe como roubar, como ser um ‘bom ladrão’”. Richards (Ibid., p. 2) percebia este mesmo modo de proceder em seu mestre que, “frente a frente com seus

¹⁸ apud. PICON-VALLIN, Beatrice. Meierhold. [S. l.: s. n.], 2013.

¹⁹ Segundo o professor Tiago Fortes, a origem do nome é atribuída a “um conceito desenvolvido por Nietzsche em seus livros sobre a Tragédia Grega. Pathos pode ser traduzido por sofrimento ou também por paixão enquanto caminho ou jornada. Como quando falamos da Paixão de Cristo.”

antepassados, foi um ‘bom ladrão’ [...] roubando tudo o que podia funcionar para ele”. (FORTES, 2018, p. 76-77)²⁰

Mesmo que a música não tenha sido o enfoque desses momentos apontados acima, foi inegável a presença da musicalidade para criar afetos no trabalho de criação na atuação. Pensando em cada uma das experiências que vivi desde o momento da entrada no curso até o espetáculo ao qual escolhi escrever no item a seguir, posso afirmar que a música e sua relação com a atuação tornaram-se fundamentais para minha trajetória artística. Essas experiências me mostraram que a musicalidade está presente em cada detalhe do processo criativo, mesmo quando não ocupa o papel principal. Minha jornada no curso de Teatro-Licenciatura me revelou que, mesmo na ausência da música, a musicalidade permeia muitos processos de criação na formação artística. Ela se manifesta em exercícios, improvisações e performances, consolidando-se como um elemento indispesável para a criação e expressão teatral.

²⁰apud. SANTOS, MARIANA FERNANDES. O trabalho solitário da atriz. In: SANTOS, MARIANA FERNANDES. Encontro de si: o processo de uma atriz em formação. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2021.

2.2. Experiência Como Sônia

Minha experiência enquanto Sônia começou em 2021 com o convite da artista Fernanda Lobo, que naquela época estava cursando a disciplina de “Laboratório de Direção: do Texto a Cena”. Ela me convidou para participar do trabalho que ela estava construindo no papel de atriz. Foi neste momento que tive o primeiro contato com o texto.

Ao lê-lo pela primeira vez, senti sensações diversas, uma delas foi certa estranheza no modo como a história se estruturava enquanto texto dramático, a ação da personagem não seguia uma linearidade ou se apegava a eventos de forma cronológica, um assunto se contrapunha a outro e se complementavam formando um outro acontecimento. Era estranho, mas muito interessante de ser lido.

Nessa ocasião ainda estávamos em pandemia pelo COVID-19, todas as aulas do curso de teatro estavam sendo online, mesmo as disciplinas práticas. Porém, ainda assim decidimos fazer esse estudo nesse contexto e ver o que criariam com ele. Os ensaios ocorreram duas vezes na semana, comigo e outra atriz, Wilyane Santana, onde normalmente fazíamos experimentações cada uma em sua casa.

Fernanda, que estava conduzindo os ensaios, escolheu dividir o monólogo *Valsa Nº 6* para duas atrizes, experimentando as dualidades e nuances da personagem Sônia separadamente, tentando entender como essas características distintas formavam uma mesma pessoa. Seguimos assim até o final do semestre onde apresentamos uma cena curta, baseando-se no resultado das experimentações e no texto, tudo de forma online.

Dando um salto para o ano de 2023, demos continuidade a esse projeto, mas dessa vez com apenas uma atriz. Isso causou bastante preocupação em mim, porque, além de ser a primeira vez que estaria sozinha em cena, todas aquelas dualidades que tínhamos levantado anteriormente estariam em uma só atriz. Confesso que achei que era muito para dar conta.

Contudo, quando os ensaios começaram tive que confiar na processualidade e focar em construir a personagem aos poucos, assim como fazíamos quando tivemos que ensaiar de forma remota. Raramente meu corpo inteiro conseguia caber na tela do computador, às vezes era só o meu rosto que aparecia na tela, às vezes

eram apenas os meus pés, às vezes minha boca, pareciam como as múltiplas faces de Sônia.

Embora tenha lido o texto que íamos trabalhar inúmeras vezes, julguei necessário fazer o que habitualmente faço antes e durante um processo criativo onde o fio condutor é inicialmente um texto dramático: estudar e pesquisar sobre a peça. Por isso, antes de iniciarmos a discussão acerca da trajetória, as escolhas e decisões que moldaram a construção da personagem Sônia, vamos entender que personagem é essa, que peça é essa e quem a escreveu.

Entretanto, para mim o momento decisivo para entender como poderia atuar como Sônia foi quando o professor Pedro Henriques, orientador da disciplina de “Encenação” no qual a aluna Fernanda Lobo estava atualmente cursando, comentou em um dos ensaios que orientou que a música presente na peça *Valsa N° 6*, que leva o mesmo nome do texto, e Sônia, a personagem da peça, seguiam a mesma estrutura de ação.

Fiquei tão instigada por esta fala que desde então, no ano de 2024, enquanto escrevo o presente trabalho, julguei necessário pesquisar a respeito do autor, Nelson Rodrigues, e de sua obra, “*Valsa N° 6*”, para compreender mais a respeito dos caminhos escolhidos pelo autor e que o influenciaram a optar pela música que deu origem ao nome da peça, e o que o levou a escrever esse texto, podendo assim, também entender minhas próprias preferências ao interpretar a personagem da peça.

2.2.1. Nelson Rodrigues

Desde a Semana de Arte Moderna de 1922, em várias áreas das artes já podiam se ver mudanças e revoluções no modo de se pensar e atuar nas áreas de música, literatura e arte plásticas, mas esse movimento ainda não tinha chegado ao teatro. Pelo menos não até a aparição do dramaturgo Nelson Rodrigues. Embora já na década de 1930 surgiram grupos teatrais que buscavam novas formas de expressão, como o Teatro do Estudante, grupos como o Teatro de Arena, na década de 1950, buscaram experimentar novas técnicas e abordagens que promovessem uma maior liberdade criativa e a inclusão de temas sociais e políticos nas suas produções teatrais.

No final da década de 1930 e começo dos anos 1940, a dramaturgia brasileira enfrentou uma crise. Essa crise se manifestou na desconformidade entre a estrutura dramática tradicional e os novos temas que emergiram, como as relações familiares complexas e os conflitos psicológicos, que seriam explorados posteriormente pelo autor.²¹

É inegável a importância do autor para o teatro brasileiro, pois ele trouxe uma nova linguagem e temática para os palcos, rompendo com as convenções e estilos anteriores. Sua obra "Vestido de Noiva" (1943) é frequentemente citada como um divisor de águas, marcando a transição para um teatro mais moderno e psicológico, que refletia as complexidades da vida contemporânea. Ele foi responsável por inovar, provocar e refletir a complexidade da experiência humana, estabelecendo um novo modelo para a dramaturgia nacional e influenciando profundamente a cultura teatral do país.

Embora escrevesse sobre realidades cotidianas, elas eram abordadas de forma grotesca, evidenciando as mazelas que a sociedade de moral e bons costumes tentava esconder. Seu primeiro texto escrito para o teatro foi "A Mulher Sem Pecado" (1942), nascida, segundo o próprio autor relata, das dificuldades financeiras no qual ele se encontrava. Mas nem mesmo seu desejo de escrever uma chanchada para obter fortuna teve êxito, pois a peça passou despercebida entre a comunidade teatral. Entretanto, seu talento dramatúrgico é evidenciado já com esta

²¹ Medeiros, Elen de. "O Teatro Brasileiro e a Tentativa de Modernização". *Terra Roxa E Outras Terras: Revista De Estudos Literários*, vol. 14, março de 2016, p. 36-46, doi:10.5433/1678-2054.2008v14p36.

peça, a sua natureza poética e as temáticas abordadas por ele ajudaram a consagrá-lo como grande renovador do teatro brasileiro.²²

“A afinidade do autor com a estética do naturalismo dá-se ainda através da sua manipulação dos ingredientes de choque e sensacionalismo. Sua investigação do lado escuro e mórbido da psique, especialmente no que concerne ao domínio da sexualidade, deve ter parecido bastante ofensiva ao puritanismo de boa parte das plateias e da crítica de seu tempo. Além disso, as tiradas absurdas de Olegário com respeito ao sexo, ao casamento, à castidade e ao adultério revelam o gosto do autor pelo paradoxo e pela frase de efeito, traço esse tão? extensivamente explorado nas obras seguintes.

Por todas essas razões, embora a repercussão de *A mulher sem pecado* estivesse longe de ser comparável ao terremoto causado por *Vestido de noiva*, não há dúvida de que, mesmo de forma ainda incipiente, mas nem por isso menos afirmativa, um novo teatro estava se anunciando.” (Nunes, 2017, p. 18)

O texto responsável por de fato conceber esse título a ele foi *Vestido de Noiva*. A obra foi um grande sucesso na sua época e se perpetuou na história do teatro brasileiro. Além da peça colocar o nome do autor em evidência, ela permitiu que Nelson explorasse temas cada vez mais complexos e controversos nas obras subsequentes. Foram abordados temas como as relações de ódio e desejo, além de questões psicológicas e sociais. A recepção da peça foi tão impactante que ela se tornou um ponto de referência para o Modernismo no teatro nacional, influenciando gerações de dramaturgos e contribuindo para a evolução do teatro brasileiro.

No período que se seguiu entre os lançamentos de *Vestido de Noiva* e *Valsa N° 6*, Nelson Rodrigues já era conhecido pelo seu “Teatro Desagradável”. Rodrigues frequentemente aborda suas tragédias pessoais, como a morte de familiares e suas próprias inseguranças, o que confere uma autenticidade e uma certa “legitimidade” à sua escrita. Ele acredita que é “maravilhoso dizer tudo” (RODRIGUES, 2004, p. 25-26), o que demonstra sua disposição em expor suas vulnerabilidades e medos, criando uma conexão íntima com o público..

²² NUNES, Luiz Arthur. Apresentação. In: RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo Nelson Rodrigues: Peças Psicológicas e Míticas. [S. l.: s. n.], 2017, p.15

Seu estilo foi se moldando a partir da exploração de temas como a ambiguidade da natureza humana e a complexidade das relações familiares, como exemplificado principalmente na obra *Álbum de Família* (1946). Nesta dramaturgia, vemos explicitamente essa fusão de experiências pessoais e das influências literárias do autor, resultando em personagens cada vez mais contraditórios. A peça revela as fraquezas, os desejos ocultos e as motivações conflitantes dos personagens, mostrando que a natureza humana não é simples ou linear. Essa ambiguidade é uma característica central do dito teatro desagradável, onde as ações e reações dos personagens desafiam as expectativas do público e revelam a complexidade da psique humana.²³

Especialmente a partir da obra acima, Rodrigues começa a ser conhecido por esse tipo de teatro, que têm nome por pontualmente provocar reações adversas no público que as assiste, fazendo-os refletir sobre a realidade crua da vida contemporânea. O próprio autor utilizou dessa expressão para descrever seu estilo e o estilo de suas peças, embora reconheça que esta nomeação o levou ao subsequente fracasso das peças que se seguiram.

Com Vestido de Noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nessa observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de Família*, drama que se seguiu a *Vestido de noiva*, enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - desagradável. Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis. No gênero destas, inclui, desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia. (Rodrigues, 1949)²⁴

Contrariando a busca do entretenimento ou a satisfação do público, ele se propôs a expor as verdades mais sombrias e incômodas da vida humana, pois

²³ Idem.

²⁴ Texto publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, editada pelo Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949, retirado do livro *Teatro Completo Nelson Rodrigues: Peças Psicológicas e Míticas*, 2017.

acreditava que suas obras passaram a abordar temas que mais provocavam desconforto e repulsa, tanto em relação às relações humanas quanto às realidades sociais, do que prazer no público que as assistia

Seus personagens refletiam a imoralidade que a sociedade daquela época fingia não estar presente no seu cotidiano. Assuntos como adultério, incesto, pedofilia, assassinato e inveja geraram choque e repulsa no público. Essa escolha temática reflete uma crítica à hipocrisia, revelando as mazelas que muitas vezes eram ocultadas sob a superfície da moralidade tradicional.

Ao impor a elas a condição de reviver os seus traumas e lidar com suas próprias mortes, as personagens Alaíde de *Vestido de Noiva* e Sônia de *Valsa N° 6*, demonstram a vulnerabilidade capaz de torná-las desagradáveis em suas ações e motivações ao serem apresentadas em situações tão violentas. Essas personagens apresentam traços perturbadores e comportamentos moralmente questionáveis, que se agravam ainda mais ao serem colocadas em uma situação extrema que acabam por revelar suas fraquezas e desejos ocultos.

Através do grotesco, Nelson Rodrigues não apenas provoca repulsa, mas também convida à reflexão sobre a índole da natureza humana e como ela afeta as relações sociais ao estar frente a essas questões. Rodrigues utiliza esses personagens para explorar a condição humana em sua forma mais crua e realista, desafiando o público a confrontar suas próprias percepções sobre determinados comportamentos.

Em “*Valsa N° 6*”, Rodrigues usa para causar ainda mais estranhamento o contraste entre o belo e o feio. Ele frequentemente utiliza a oposição entre o sublime e o grotesco, como exemplificado em *Valsa N° 6*, onde a música alegre contrasta com a tragédia da cena, criando um efeito de choque e desconforto. Essa dualidade provoca uma reflexão sobre a natureza da vida e da morte.

Estética do horror e do estranhamento tem elementos de representação onde a técnica do autodesvendamento leva as personagens a conversarem com suas próprias psiques ou com a plateia, intensificando essa experiência, levando o espectador a também confrontar suas próprias emoções e preconceitos.

2.2.2. Valsa Nº 6

Valsa Nº 6 é a décima peça de Nelson Rodrigues e seu único monólogo, lançado pelo desejo do autor de se aventurar mais uma vez pela representação do subconsciente feminino, voltando às peças psicológicas depois de permanecer focado por um período nas suas peças míticas, e também lançar sua irmã, Dulce Rodrigues, como atriz.

A peça conta a história de uma menina de 15 anos que foi assassinada pelo médico da família e que em meio ao seu pós-morte tenta rememorar acontecimentos da sua breve vida. Esse elemento dramatúrgico foi usado pelo autor anos antes em *Vestido de Noiva*, onde a personagem Alaíde, devido a um acidente de carro, está entre a vida e morte quando a peça se inicia.

A estrutura cênica e dramatúrgica é dividida em três planos: o da realidade, o da memória e o da alucinação. A primeira cena se passa no plano da realidade com um burburinho de vozes vindo de fora do palco anunciando um acidente rodoviário no qual uma mulher estava em estado grave. Em seguida, pode-se ouvir a voz de Alaíde chamando por alguém. No entanto, quando a personagem surge em cena ela está situada no plano da alucinação, procurando a pessoa que ela chamava anteriormente, Madame Clessi. O plano da memória aparece momentos depois, onde Alaíde descobre que Clessi estava morta e lembra de quando ouviu o nome dela pela primeira vez.

Podemos ver os três planos acontecendo paralelamente no palco e os personagens transitando entre eles. No plano da realidade, os médicos tentam salvar a vida de Alaíde que está em uma mesa de cirurgia. No plano da memória vemos a personagem rememorar a relação com o marido, o dia do seu casamento, e a briga com a irmã. E na alucinação vemos da história de Madame Clessi até Alaíde pensando que o marido e a irmã queriam assassiná-la.

A diferença de *Valsa Nº 6* para *Vestido de Noiva* começa com o fato de Sônia já estar morta quando a peça se inicia, como o autor mesmo fez questão de destacar no programa do espetáculo estreado em 6 de Agosto de 1951 no Teatro Serrador: uma jovem de 15 anos que já morreu, tenta lembrar-se do que aconteceu. Em entrevista ao Diário Carioca, no dia seguinte à estreia do espetáculo, Nelson Rodrigues disse:

"Valsa n.º 6 é menos parecida com outro monólogo do que uma máquina de escrever com uma de costura. Coloquei uma morta em cena porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva. Para efeito dramático, essa premissa não quer dizer nada". (RODRIGUES, 1951).

Isso realmente é perceptível na obra, em nenhuma momento sabemos onde exatamente Sônia está, se está em uma espécie de vida após a morte ou a ação ocorre entre o momento em que ela leva a facada, e de fato morre. Assim como Sônia, o leitor e o espectador permanecem não sabendo onde ela está. Ela simplesmente está morta, saber onde não muda em nada a narrativa.

Quando a peça se inicia, Sônia está tocando uma música no piano, *Valsa N° 6* de Chopin. Pode-se ouvir a personagem tocando antes de começar a falar um nome repetidas vezes enquanto aumenta gradualmente o volume da voz. O nome que ela grita é o dela própria, porém, ela não sabe desse fato, ela se refere a Sônia como uma outra, sempre na terceira pessoa, como pode-se ler na primeira réplica do texto, "Sônia!... Sônia!... Sônia!... (para si mesma) Quem é Sônia?... E onde está Sônia?" (RODRIGUES, 1951), já deixando evidente sua confusão e inocência perante a situação.

O enredo se desenrola com Sônia querendo se lembrar de fatos e pessoas da sua vida, contudo, os acontecimentos não seguem uma linearidade ou cronologia, apenas são jorrados conforme ela conta de forma fragmentada, fatos sobre ela mesma e a forma como ela morreu.

A confusão da personagem some e aparece em determinados momentos, mas não se estende por muito tempo, já que em muitos momentos ela muda de assunto, estado emocional, entonação ou gestual, causando mais confusão na plateia do que nela mesma. Entretanto, isso não é uma falha na dramaturgia de Nelson Rodrigues, nada mais é do que uma estratégia que o autor almejava alcançar ao escrever o drama psicológico: que a confusão da personagem pudesse ser refletida através da confusão do público.

Sônia está em profunda imersão da sua psique, todos os seus pensamentos, memórias e atitudes estão intrinsecamente relacionados aos assuntos abordados por ela enquanto fala consigo ou com a plateia, ou até mesmo quando está representando a ação de outro personagem em cena. Esses são os momentos em que percebemos que ela, enquanto portadora e protagonista da sua própria história,

não sabia de fato que aquela era a sua história. Para ela, o que estava contando era algo que acontecia ou aconteceu com outra pessoa, mas esses pequenos lapsos de memória, mesmo que representados por “outros personagens”, a faziam compreender cada vez mais quem era “Sônia”.

Tanto o médico, quanto o pai e a mãe, tomam forma pelo corpo de Sônia. Essa situação dramática é outra grande diferença em relação à *Vestido de Noiva*, talvez a principal delas. *Valsa N.º 6* pode ser considerada como um *Vestido de Noiva* às avessas por retratar o subconsciente de uma pessoa que levou um golpe fatal. Entretanto, os personagens e acontecimentos de *Valsa n.º 6* não são projetados para o exterior como em *Vestido de Noiva*. (MAGALDI, 1992).

Portanto, mesmo *Valsa N.º 6* sendo um monólogo, isso não impediu o autor de escrever personagens apresentados e representados através de Sônia, que podem ser considerados como os co-protagonistas do enredo visto que são uma extensão dela mesma e do que ela está tentando descobrir. Eles são ela e ela são eles.

Como se pode ver nessa réplica extraída do texto de Nelson Rodrigues: “Então, o Dr. Junqueira chamou a mamãe e disse... (anda como um desses veteranos que têm uma perna de pau, numa imitação de médico)”. Para representar um personagem, uma característica é atribuída a ele, Dr. Junqueira é a perna de pau, o pai é o bigode e a mãe, pelo que se pode perceber no texto, é uma pessoa afetuosa e sofisticada, a personagem usa dessas ações para situar o público/leitor, quem está participando desse fragmento de memória. Por esse motivo, dá para entender o porquê do autor considerar a peça menos parecida com um monólogo convencional. Mas ainda assim, é inegavelmente um monólogo. Quando questionado sobre, ele disse:

“Achei, sempre, que um dos problemas práticos do teatro é o excesso de personagens. Entendo, no caso, por excesso, mais de uma. Pensei, por isso, há muito tempo, na possibilidade de tal simplificação e despojamento, que o espetáculo se concentrasse num único intérprete. Um intérprete múltiplo, síntese não só da parte humana como do próprio décor e dos outros valores da encenação. Uma pessoa individuada – substancialmente ela própria – e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua feição psicológica e humana.” (RODRIGUES, 1951).

A história de Sônia em *Valsa Nº 6* começa com ela procurando saber quem é. Embora suponha que é uma outra pessoa, todo o enredo da peça vai se desenrolando em torno de duas questões importantes: descobrir quem é Sônia e a transição de menina para mulher. Tudo isso enquanto ela preenche as memórias que levam ao dia do seu assassinato e quem a assassinou. Essa escolha dramatúrgica foi uma excelente forma de exemplificar as descobertas propícias a essa idade da personagem e a forma como ela lida com esses lampejos de memória e os sentimentos que vem com ela.

Assim como a música que deu nome à peça, *Valsa Nº 6* de Chopin, Sônia passa por momentos de euforia e melancolia, momentos frenéticos e momentos em que ela se torna tão inerte quanto uma estátua. Penso que a escolha desta música nasce da vontade do autor em representar por meio desta dramaturgia o contraste entre a beleza da música e a tragédia da cena, evocar no público uma sensação de alegria e leveza enquanto contrasta isso com os eventos sombrios e as tensões psicológicas que ocorrem na peça, refletindo a dualidade entre o sublime e o grotesco.

A relação entre a música "*Valsa Nº 6*" de Chopin e a peça "*Valsa Nº 6*" de Nelson Rodrigues é fundamental para a construção do ambiente emocional e temático da obra. Em nota ao jornal, Nelson comentou como chegou a ideia de escrever o espetáculo, ele diz que vinha se sentindo "eufórico" e com um "inexplicável bem-estar físico" mas não sabia porquê, até que os dias se passaram e voltando a mesma lanchonete que habitualmente frequentava, descobriu que isso se dava pela música de Chopin que tocava no lugar. Daí nasceu a vontade de transpor a mesma emoção que sentiu para o público, que mesmo sem entender direito o que estava acontecendo em cena sentisse "tensão e um grande prazer estético". (RODRIGUES, 1981)²⁵

Esse contraste entre uma melodia capaz de causar boas sensações em quem a escuta e a trágica história de uma menina de 15 anos assassinada enquanto tocava ela, é utilizado por Rodrigues para provocar reflexões acerca da relação entre a euforia da vida e a crueldade da morte. A escolha do título e a inclusão da música na narrativa servem para criar uma atmosfera que leva o público a confrontar suas

²⁵ Depoimento de Nelson Rodrigues publicado no Jornal do Brasil em 04/2/1981, retirado do livro Teatro Completo Nelson Rodrigues: Peças Psicológicas e Míticas, 2017

próprias emoções e preconceitos, ao mesmo tempo em que critica a hipocrisia social e as realidades desagradáveis que permeiam a vida das personagens.

Ao refletir sobre isso, mais uma vez penso na força de criação da música e do que sua expressividade é capaz de criar juntamente ao teatro. Nesse deslocamento entre uma arte e outra, abre-se uma gama de possibilidades voltadas para a criação de textos dramáticos, para a criação de cenas e para a criação no trabalho de atuação. Seja por meio de transições, movimentos, pausas e ritmos, essa é uma forma interessante de se conceber uma obra rica e plural.

Com a capacidade natural do teatro em salientar esses elementos tão fundamentais para execução de ambas as práticas, essa parceria torna-se indispensável quando queremos aplicá-la ao trabalho com o teatro e principalmente, o trabalho do ator. Nesse sentido, usar dessa potência para a criação de personagens, precisamente um personagem como Sônia que, a meu ver, não existiria sem a musicalidade que a rodeia, é um caminho oportuno a ser seguido.

2.3. A Musicalidade Da Experiência Como Sônia

Posso dizer que o começo desse processo foi nutrido de diversos medos e receios. O primeiro, e talvez o principal deles, trabalhar um texto dramático como a *Valsa Nº 6* sozinha em cena e me prender apenas ao que tinha de material concreto naquele momento inicial. Ao longo da minha trajetória no curso de teatro percebi que para mim se tornou muito importante pesquisar e praticar formas de me expressar corporalmente, mas via nisso grande dificuldade. Foi apenas quando percebi a musicalidade na cena e como poderia usá-la no meu trabalho de atuação que consegui encontrar caminhos para tornar essa dificuldade algo mais simples de realizar.

No segundo semestre do ano de 2023, depois de todas as experimentações anteriores, retornamos aos ensaios e experimentações, pensando no que podíamos fazer a partir dele e com o que já havíamos experimentado anteriormente. Depois de tudo, começamos a tentar construir as cenas do espetáculo, a adaptação do texto, o cenário, o figurino e a personagem.

A primeira página do texto seguiu sendo a segunda cena do espetáculo *Sônia*, nome dado à adaptação do texto de Nelson Rodrigues, pois consideramos a música *Valsa Nº 6* de Chopin, que está descrita no texto dramático como ponto de partida para o início da cena, um ato de destaque para as cenas que se seguiram depois daí. A música toca depois de outra melodia ser tocada antes dela, essa sendo a “música para receber o público”, como a diretora preferiu chamar ela.

Porém, para mim ela resolveu um problema que antes enfrentava quando estávamos na sala de ensaio da peça. O espetáculo antes se iniciava quando a valsa começava a tocar, mas Sônia ainda estava “despertando” atrás da coxia. Com a música *Bagatelle No. 25 in A Minor, Woo 59 "Fur Elise* de Beethoven, o público entra ao som desta música e o palco está vazio e a personagem se mantém escondida da vista de todos.

Como atriz, entendo que o primeiro estado que deveria expressar quando a personagem aparecesse era nervosismo, porque estava procurando por alguém. Porém, não conseguia encontrar esse estado antes da aparição desta música para esta cena inicial. A partir desta música entendi e consegui chegar ao estado em que

a cena precisava. Através do ritmo das melodias e dos momentos de silêncio presentes na música, consegui organizar minha respiração e, através dela, todo meu corpo.

Sempre acreditei que diferentes ritmos de respiração podem refletir estados emocionais variados, uma respiração rápida pode indicar e produzir o estado de ansiedade, enquanto uma respiração lenta pode transmitir calma ou reflexão, dependendo de como o ator trabalha, influenciando diretamente a emoção que ele deseja transmitir em cena. Essa manipulação consciente da respiração através da musicalidade pode amplificar a expressividade da atuação, integrando som, movimento e emoção de maneira coesa.

Na Biomecânica, proposta de treinamento desenvolvida por Meyerhold, enfatiza-se exatamente essa interconexão entre o corpo físico do ator, sua mente e suas emoções, promovendo uma atuação mais expressiva ao tornar o ator consciente das interações entre esses elementos. Os movimentos dos atores são estruturados ritmicamente, com a musicalidade como eixo central, permitindo que esses movimentos sigam padrões rítmicos e criem uma "partitura" que orienta a expressão do ator. Por isso, Meyerhold defende a necessidade de consciência na execução dos movimentos, buscando a máxima fluidez e mínima tensão, o que permite ao corpo reagir de forma intuitiva a estímulos externos (Witter, 2013).

Apenas quando a "música de receber o público" veio, entendi de fato essa cena. A música era suave e bonita, tão usual que poderia estar tocando no elevador enquanto ele sobe para algum lugar. Mas depois vem a *Valsa Nº 6*, quebrando com a tranquilidade adquirida anteriormente. Foi aí que percebi o que essa valsa significa para mim enquanto atriz, e para Sônia enquanto personagem, e como trabalhar aquela cena.

Para Sônia, a valsa era um tormento, ela estava tocando quando foi assassinada e, desde então, durante toda a peça, a valsa toca para ela, a deixando perturbada. Para mim, a valsa também é incômoda, talvez por não costumeiramente ouvir música clássica. Porém nesse contexto, ela significa a mudança: Sonia estava viva e agora ela está morta, ou pelo menos vagando pelo limbo. A música anterior a ela me deixava tranquila, agora a valsa me deixa agitada e em alerta. Mas, para além das sensações que a música me causava, usei da sua estrutura para de fato guiar os meus movimentos iniciais.

Como anteriormente havia dito, comecei a enxergar a personagem Sônia como a própria valsa, às vezes rápida e às vezes lenta, às vezes suave e às vezes abrupta. Assim tentei expressá-la, essa dualidade, entre uma coisa bonita e uma coisa feia, que se contrapõe e se contradiz a cada novo movimento ou descoberta que fazemos sobre ela. O trabalho com a musicalidade me permitiu alcançar esse estado de criação onde adquiri uma maior consciência sobre minhas ações.

Rudolf Laban (1978), pioneiro na dança e na movimentação cênica, desenvolveu um sistema que pode significativamente ajudar atores e performers a adquirir uma maior consciência sobre suas ações físicas. Em sua pesquisa ele aborda o movimento e a expressão corporal, oferecendo ferramentas valiosas que podem e são aplicadas no contexto teatral, permitindo aos artistas entenderem e descreverem detalhadamente como se movem.

As qualidades de movimento, segundo Laban, referem-se às características que distinguem como e por que nos movemos de uma determinada maneira. Elas são essenciais para a análise e compreensão do movimento humano, uma vez que expressam não apenas a forma física do movimento, mas também as emoções, intenções e qualidades internas que o motivam. Ele identificou várias dimensões de movimento que podem ser categorizadas em quatro fatores principais: peso, espaço, tempo e fluência, cada uma dessas categorias abrangendo diferentes qualidades que influenciam a execução do movimento.²⁶

Essa percepção das qualidades ajuda os atores a explorar uma gama mais ampla de expressões físicas, permitindo-lhes variar sua atuação de acordo com o que a cena exige. E, ao considerar a música como um movimento, pode-se dizer que ela poderia ser um meio para encontrar mais facilmente o tempo e medida em que cada qualidade de movimento poderá ser aplicada, tornando a ação mais concreta.

Pensei e tentei fazer isso enquanto ensaiava para *Sônia*, pois tive o privilégio de, ao mesmo tempo em que estava ensaiando para um espetáculo, também estava fazendo a disciplina de “Pesquisa de Corpo para Cena” com a professora Renata Silva, podendo então testar as teorias que surgiam em minha mente.

Foi possível aplicar esse pensamento a quando uma interrupção abrupta se fez necessária após a cena anterior, onde a movimentação terminava de uma

²⁶ apud Bonfitto, 2016.

maneira frenética. O começo da próxima cena me deixou estática no mesmo lugar. No texto era para ser perguntado “Quem é Sônia?” e “Onde é que está essa Sônia?”, com um toque de desdém e um movimento indeterminado. Um momento depois, andar até o proscênio na esquerda baixa do palco para dizer que “Sônia está em toda parte”, com uma voz mais solícita e informativa, com movimentos mais diretos e rígidos. (Rodrigues, 1951)

Esse foi um momento difícil, porque depois de toda a ação do início, é difícil mudar tão abruptamente. Parar e rebobinar para tocar de novo é um exercício constante no qual é necessário estar em constante estado de alerta, sempre pronto para agir. Sinto que boa parte do espetáculo foi assim e, caso não houvesse a presença da música incessante que “tocava” em minha mente e que estava constantemente compondo estruturalmente a próxima “melodia” a seguir, iria me perder muito facilmente no que precisava ser realizado no palco.

O ritmo para mim agiu como organizador da ação e auxiliou a alcançar a fluidez que a personagem precisava. No trecho em que Sônia “imita” a mãe de uma forma dramática e diz a seguinte réplica do texto: “O que Paulo fez com minha filha não se faz, não foi papel!” (Rodrigues, 1951), foi um dos exemplos em que a questão rítmica precisou ser bem trabalhada, para que a mudança rápida de estado, não parecesse tão bem pontuada em cena. Logo que uma ação era feita, outra precisava ser respondida de um modo diferente, e um estado corporal e emocional diferente. Parecia uma discussão de várias pessoas com uma só personagem. Foi difícil conseguir estabelecer esse ritmo, como em toda a peça.

Embora tenha buscado, com minhas ações, manter a valsa sempre presente em cena, senti falta de mais momentos em que temos a materialização sonora dela. Ela toca apenas mais uma vez entre o primeiro momento e o final do espetáculo. Acontece depois de Sônia questionar o público se ele tem certeza que de fato eles existem, isso até a valsa tocar e a personagem voltar para o palco.

Essa cena é interessante pois podemos de fato visualizar o que a personagem sente a respeito da música *Valsa Nº 6*. Quando toca a primeira vez no espetáculo, Sônia ainda não pode ser vista pelo público, apenas sabemos os sentimentos dela em relação a essa melodia pelo o que ela nos conta ao longo de suas divagações.

Para ela, a valsa é um tormento. No texto de Nelson é explícito o fato de que ela estava tocando no momento em que ela foi morta. Na cena em questão, ao ouvir

a música ela cobre os ouvidos com as mãos e anda apressada pelo fundo do palco, sem uma direção exata, enquanto canta uma cantiga de roda para evitar ouvir a valsa. Ela só cessa a movimentação quando grita alta e angustiada "Valsa dos Infernos! Valsa que me faz sonhar com Paulo..." (Rodrigues, 1951)

Neste instante, foi traduzido uma grande parte do que imaginava da personagem em minha mente: uma menina perdida e atormentada que busca e tenta desesperada e incessantemente acreditar em qualquer mínima coisa ao qual ela pensa ser realidade, mas para ela existem muitas realidades. Para estabelecer as minhas ações como atriz dessa personagem tive que focar em tudo ao mesmo tempo: meus gestos, as intenções desses gestos, as emoções (tanto minhas quanto da personagem), a interação com o espaço e, é claro, a música presente dentro e fora de cena. Todos esses componentes materiais construíram a personagem Sônia e a narrativa do espetáculo "Sônia". Bonfitto (2002) fala o seguinte sobre a capacidade do artista em expressar sua visão interior:

Como sabemos, o trabalho do ator envolve muitos elementos: ele se move, fala, ouve, constroi imagens interiores e exteriores, reage de maneiras diferentes a partir de diferentes estímulos, utiliza objetos, adereços etc. Elementos, portanto, de diferentes naturezas. (...) Foi a partir desse percurso de reflexão e da leitura de Aristóteles, que cheguei ao conceito de material.

(...)

Por material pode-se entender qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto. (Bonfitto, 2016, p. 41)

O trecho acima fez-me ter ainda mais certeza de que meu material primordial para esse processo de atuação foi a música. Nele pude reconhecer a inegável importância dos métodos de atuação, inclusive a que foca no trabalho com musicalidade, mas também o poder da música para a minha atuação, não apenas como técnica, mas com ela me afeta. Música é afeto, assim como o teatro é afeto, ambos nos fazem sentir uma gama de sensações e texturas que nos remetem a emoções.

Fui capaz de perceber a forma como a música me fez sentir, enquanto apreciadora e também como atriz. Talvez uma Sônia completamente diferente tivesse surgido se não tivesse sentido o que senti ao ouvir a valsa, ou a música de Beethoven, talvez não tivesse trilhado os caminhos que escolhi trilhar nesse trabalho. Isso é a arte, ela nos toca e nos transforma, por isso continuamos a consumir e criar com ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foi possível compreender a profunda relação entre música e teatro, destacando como a musicalidade influencia diretamente a performance e a interpretação de personagens para o teatro. A análise do processo de construção da personagem Sônia ilustrou como a integração entre a expressividade musical, e a expressividade presente na atuação, enriquecem o trabalho de construção de um espetáculo, tornando-o mais envolvente para o público que o assiste. A união entre essas linguagens artísticas não apenas potencializa a comunicação cênica, mas também amplia as possibilidades interpretativas do ator, permitindo novas abordagens dentro do universo teatral.

O teatro exige que o ator domine seu corpo como instrumento de comunicação e, nesse sentido, a musicalidade surge como uma grande ferramenta para superar desafios relacionados à expressão corporal e emocional, presentes principalmente em atores no começo de sua formação, como eu. A prática corporal, aliada à percepção rítmica e a organização sonora, possibilita ao ator uma maior liberdade na cena, proporciona uma maior fluidez e autenticidade nos movimentos transmitidos no palco.

No caso da personagem Sônia, a musicalidade foi um fator determinante para a sua composição como um todo, demonstrando que a música pode ser tanto um apoio técnico, um estímulo para exteriorizar o que está presente apenas no plano das ideias e na imaginação do ator, quanto a fim de permitir-se afetar pelo o que a música pode fazer sentir.

Além disso, por meio de ensaios e experimentações desse processo criativo, pude perceber melhor a necessidade da pesquisa e da prática constantes de novos saberes adquiridos ao longo da jornada de uma criação cênica. O teatro contemporâneo valoriza cada vez mais a interação entre diferentes formas de arte, e o diálogo entre texto, encenação, atuação, sonoridade, iluminação, figurino e visualidades no geral, se mostra crucial para a construção de um espetáculo rico em significado. Para mim, esse processo não é apenas um meio de aprimoramento técnico, mas também uma forma de descoberta artística, permitindo que, como atriz, explorasse camadas mais profundas de minha interpretação.

Dessa forma, posso concluir que a fusão entre teatro e música representa uma poderosa ferramenta para a criação cênica. A musicalidade, além de contribuir

para a expressividade corporal e emocional do ator, desempenha um papel fundamental no desenvolvimento do espetáculo como um todo. O teatro contemporâneo demanda uma abordagem multidisciplinar, na qual diferentes linguagens artísticas dialogam e se complementam para produzir experiências mais imersivas e envolventes. Portanto, compreender e explorar essas interseções é essencial para a evolução da prática teatral e para a construção de performances cada vez mais vividas e envolventes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Cláudia. **Teatro Grego - Contextos e Elementos.** In: ANDRADE, Cláudia. Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. [S. l.: s. n.], 2013. cap. 2, p. 37-49.
- BELING, Rafael; BARBOSA, Maria Flávia Silveira. **Música, musicalidade e desenvolvimento humano: considerações sobre educação musical nas escolas.** IX Encontro Regional Sudeste da ABEM , Vitória, 15 a 17 de out. 2014. Educação musical: formação humana, ética e produção de conhecimento.
- BEETHOVEN, Ludwig van; LEVIT, Igor. **Bagatelle No. 25 in A Minor, Woo 59 "Für Elise".** [S. l.: s. n.], 2025. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3IFW5IBPf0FBp2TAwM2CDM?si=rOkGmixoS1qMYI-T1EZyNw&context=spotify%3Aalbum%3A1n9EdhFxXlizrGQsIPiDFw&nd=1&dlsi=236071c718834238>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba.** Editora Perspectiva SA, 2016.
- CHOPIN, Frédéric. **Waltz no. 6 in D flat, Op. 64 no. 1 (Minute Waltz).** [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gJdYIqwoJNc>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical do teatro.** 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- DE PAULA, Luciane; SERNI, Nicole Mioni. **A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical.** Raído, v. 11, n. 25, p. 178-201, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 11 ed. 23 tiragem. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

MAGALDI, Sábato. "Valsa N.º 6" Estreou Ontem. Diario Carioca, [S. I.], p. 6, 7 ago. 1951. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_04&Pesq=%22excesso%20de%20personagens%22&pagfis=9087. Acesso em: 20 set. 2024.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. [S. I.]: Editora Perspectiva, 1992.

Medeiros, Elen de. **O Teatro Brasileiro e a Tentativa de Modernização**. Terra Roxa E Outras Terras: Revista De Estudos Literários, vol. 14, março de 2016, p. 36-46.

NASPOLINI, Marisa. **O grotesco em Meyerhold: princípios para a criação de uma nova teatralidade**. Meyerhold: experimentalismo e vanguarda: seminário de pesquisa, p. 85-94, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. S. Paulo, Perspectiva, 1999.

PEDERIVA, Patrícia; TUNES, Elizabeth. **Musicalidade, fala expressão das emoções**. Anais do SIMCAM4–IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais, SIMCAM4, p. 1-5, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A música no jogo do ator meyerholdiano**. Le Jeu de L'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov, 1989.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Meierhold**. [S. I.: s. n.], 2013

ROBLE, Odilon José; DE SOUZA ARAÚJO, Raíssa Guimarães. **Introdução ao grotesco nas artes da cena**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 148-159, 2016.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo Nelson Rodrigues: Peças Psicológicas e Míticas**. [S. I.: s. n.], 2017.

RODRIGUES, Nelson. **Valsa N.º 6.** [S. I.: s. n.], 1951. Disponível em: www.oficinadeteatro.com. Acesso em: 16 jun. 2023.

SANTOS, MARIANA FERNANDES. **O trabalho solitário da atriz.** In: SANTOS, MARIANA FERNANDES. Encontro de si: o processo de uma atriz em formação. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. I.], 2021.

SCHAFFER, Murray. **O Ouvido Pensante.** Ed UNESP, São Paulo, 2002.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** Perspectiva, 2010.

WITTER, Carlos Eduardo de Souza Brocanella. **O Ator Musical: a Musicalidade na composição cênica.** 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.