

Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica

Ernani de Castro Maletta
Professor e Diretor Cênico-Musical
Professor do curso de graduação e pós-graduação na área de teatro na EBA-UFMG
Universidade Federal de Minas Gerais

Palavras-chave: Formação do artista cênico, atuação polifônica, parâmetros musicais, estratégia pedagógica

Em minha tese de doutorado, foi desenvolvido o conceito de *atuação polifônica* que se refere aos múltiplos discursos artísticos dos quais os atores se apropriam para construir o seu discurso de atuação, provenientes dos criadores do espetáculo teatral e que se referem às várias formas de expressão artística. A respeito disso, dentre os princípios orientadores da formação do artista cênico, destaco a imprescindibilidade da incorporação dos conceitos fundamentais desses discursos, não para que os atores desenvolvam um multivirtuosismo técnico, mas para que possam compreender esses fundamentos e se apropriarem deles (MALETTA, 2005).

Em minha atuação como pesquisador e professor na Graduação e na Pós-Graduação, tenho tido a possibilidade de manter a pesquisa sobre a atuação polifônica em contínuo desenvolvimento por meio de diversos desdobramentos de minha tese. Essa experiência tem significado a oportunidade de sistematizar uma pesquisa que desenvolvo há quinze anos, voltada ao ensino dos parâmetros básicos do discurso musical a serviço da criação cênica. Assim, respeitando os limites desta comunicação, meu objetivo neste texto é apresentar sinteticamente uma estratégia pedagógica que vem sendo criada para esse fim.¹

Duas premissas fundamentam essa proposta metodológica:

- Para que o artista cênico possa incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais do discurso musical, é necessário encontrar uma estratégia pedagógica própria do discurso cênico e distinta daquela em que se forma o músico profissional.
- O aprendizado dos parâmetros musicais só se estabelece por intermédio da experiência corporal. A respeito disso, podem ser citadas muitas referências do campo da educação musical, entre as quais se destaca Dalcroze. Em suas palavras: “Eu anseio por um sistema de educação musical no qual o corpo em si exercerá o papel de intermediário entre sons e pensamento, tornando-se assim o agente imediato dos nossos sentimentos” (DALCROZE, 1921, p.6).

¹ Uma exposição um pouco mais detalhada desta estratégia encontra-se em MALETTA (2009) – vide referências bibliográficas.

Estimulado pelo pensamento de Dalcroze, parto do princípio de que a experiência corporal do fenômeno musical deve sempre vir antes das tentativas de construir definições e conceituações verbalizadas e organizadas racionalmente. Assim, minha primeira proposta aos alunos é a de perceber o fenômeno da pulsação – base para a compreensão dos fenômenos rítmicos – pela sua reação corporal ao ouvirem diversas fontes sonoras selecionadas. O comando é o de dançar, pular, andar ou simplesmente mover-se como uma resposta imediata ao que se está ouvindo.

Por mais que seja uma experiência subjetiva, procuro estimular a percepção corporal de três pulsações², que serão a base para o entendimento de todos os parâmetros rítmicos: a *pulsação fundamental* – ou *unitária* – na qual os pulsos fundamentais determinam uma sequência de unidades de tempos e que está relacionada à ideia de *andamento*; a *pulsação de apoios* – ou *métrica* –, que se refere às ideias de *métrica* e *compasso*, igualmente regular, mas distinta da anterior, pois os impulsos, denominados apoios, demoram mais para se estabelecer; a *subdivisão da fundamental*, também regular, na qual os impulsos determinam uma subdivisão da pulsação fundamental em duas ou três partes iguais e que será a base para a futura classificação dos compassos em simples e compostos (MALETTA, 2009).

Exercita-se a percepção corporal desses conceitos por meio de múltiplos recursos, que incluem movimentos corporais diversos e utilização de material acessório, como clavas, bolinhas de tênis e instrumentos de percussão. Tudo isso é a base para o trabalho seguinte, que se refere à leitura e escrita de estruturas rítmicas, extremamente úteis para a compreensão mais profunda do ritmo no teatro, tanto no que se refere ao texto teatral quanto à estrutura rítmica da cena de um modo geral. Para tanto, criei uma metodologia que utiliza algumas figuras geométricas como instrumento facilitador³.

A ideia da utilização dessa notação geométrica surgiu em 2001, durante uma oficina de musicalização que ministrei para o Grupo Galpão, na qual se apresentou uma questão bastante significativa: as representações gráficas tradicionais das figuras de ritmo não contribuem para explicitar as relações matemáticas de dobro e metade existentes entre elas. Compreendi que, para muitas pessoas que iniciam o aprendizado da leitura rítmica, uma das dificuldades enfrentadas era a assimilação das relações matemáticas entre as figuras por meio de representações gráficas cujas imagens não evocam explicitamente o seu significado. Dessa forma, o círculo e suas divisões em partes iguais (semicírculo, um quarto de círculo e um oitavo de círculo) apresentaram-se como os ícones ideais para as relações de dobro e metade, pois, ao comparamos essas figuras duas a duas, não há a menor dificuldade em perceber qual é o dobro ou a metade de qual. Para o aprendizado da

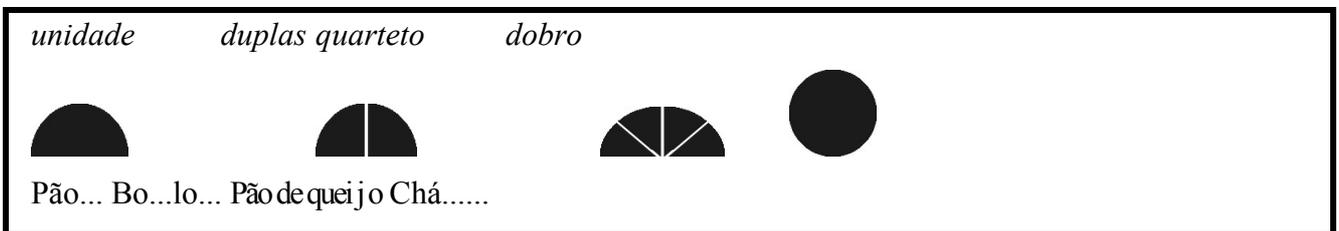
² Devo mencionar que me apropriei de uma teoria apresentada por Rubner de Abreu, professor da Fundação de Educação Artística (Belo Horizonte/MG), que se refere a três pulsos fundamentais para a compreensão dos fenômenos rítmicos – unitário, métrico e mínimo.

³ Quanto ao uso de figuras geométricas para o aprendizado musical, vale citar o trabalho de Marco Antônio Guimarães, do Grupo Uakti, que relaciona essas figuras com as estruturas métricas musicais.

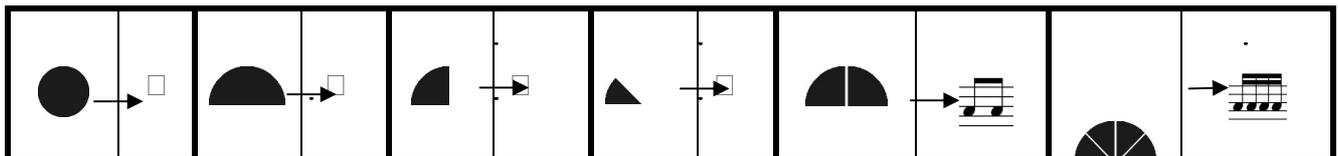
leitura e escrita rítmicas, cada aluno produz um material pedagógico que se compõe de círculos recortados em algum tipo de papel cartão que tenha uma face parda e a segunda face em outra cor qualquer. Assim, por uma convenção facilmente aceita, cada figura representa tanto a duração do som – quando a face colorida está à vista – quanto a pausa, isto é, o silêncio correspondente àquela mesma duração – quando a face parda está à vista⁴ (MALETTA, 2009).



Apresentam-se, inicialmente, as células rítmicas básicas. No caso dos alunos do Curso de Teatro, tendo em vista a relação imediata que se faz com o ritmo do texto dramático, tornou-se inevitável relacionar inicialmente as células rítmicas com palavras:



No decorrer do processo, propõem-se frases cada vez mais elaboradas, para posteriormente exercitar-se a tradução de cada célula da notação geométrica para a notação musical padrão:



No caso do trabalho com os atores, priorizam-se os exercícios de criação relativos à leitura e escrita de frases rítmicas, tendo em vista o objetivo de se usar a notação musical para o registro do ritmo do texto dramático e de estruturas rítmicas da cena. Com os profissionais da Dança, priorizam-se a noção de métrica e a compreensão efetiva das *fórmulas de compasso* simples e composto, conceitos muito presentes no dia-a-dia do bailarino. Ressalta-se que, aos poucos, abandona-se a representação na notação geométrica a qual, apesar disso, permanecerá implícita como a base da compreensão das relações matemáticas intrínseca aos parâmetros rítmicos.

⁴ Neste texto, em vez das cores referidas, usaremos a figura preenchida para o som e a figura vazada para a pausa. Observa-se também que a notação rítmica será utilizada para outros eventos não necessariamente sonoros, como frases de movimentos e ações cênicas.

No que diz respeito aos outros parâmetros musicais, um dos meus objetos de interesse é a relação entre a Harmonia – isto é, o encadeamento de acordes que contribui para a definição do discurso musical – e a Dramaturgia do Espetáculo, entendida como o encadeamento de estruturas cênicas que define o discurso teatral. Assim como um acorde musical significa a execução simultânea de sons, pode-se pensar em um *acorde cênico* que se estabelece pela ação simultânea dos diversos elementos que compõem a cena. Nesse sentido, propõe-se investigar de que maneira as teorias sobre a formação dos diversos acordes, bem como sobre a harmonia funcional, poderiam contribuir para a compreensão e organização do discurso teatral.

Tenho verificado no decorrer dos últimos anos, em que tive a oportunidade de aplicar continuamente as estratégias aqui apontadas, que tanto o aprendizado da leitura e da escrita rítmicas quanto a compreensão efetiva do ritmo próprio da cena teatral efetivam-se com considerável rapidez. Mais ainda, tenho obtido excelentes resultados com pessoas que já enfrentaram dificuldades no aprendizado desses conceitos musicais, o que representa um grande estímulo para a continuidade e ampliação da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DALCROZE, Émile Jaques. *Rhythm, Music and Education*. London. Chato & Windus, 1921.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. 2008. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

_____. O ensino dos parâmetros fundamentais do discurso musical para o artista cênico: uma proposta de estratégia pedagógica. *Caderno de Encenação*: publicação do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizontev. 1, n. 9. Belo Horizonte, Set. 2009. No prelo.