



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**INTERAÇÕES ENTRE MÚSICA E ARTES CÊNICAS:
UMA PROPOSTA PARA AS AULAS DE PRÁTICA MUSICAL**

IURI DE ARRUDA GULES

BRASÍLIA – DF

2021

IURI DE ARRUDA GULES

**INTERAÇÕES ENTRE MÚSICA E ARTES CÊNICAS:
UMA PROPOSTA PARA AS AULAS DE PRÁTICA MUSICAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso
de Licenciatura em Música do Departamento de
Música da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Corrêa

BRASÍLIA – DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G971i Gules, Iuri de Arruda
Interações entre Música e Artes Cênicas: uma Proposta
para as Aulas de Prática Musical / Iuri de Arruda Gules;
orientador Antenor Ferreira Corrêa. -- Brasília, 2021.
41 p.

Monografia (Graduação - Licenciatura em Música) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Apresentação musical. 2. Dramaturgia. 3. Presença de
palco. 4. Elementos cênicos. I. Corrêa, Antenor Ferreira ,
orient. II. Título.

ATA DE DEFESA DE TCC

Iuri de Arruda Gules, matrícula 14/014425.

"Interações entre música e artes cênicas: uma proposta para as aulas de prática musical."

Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, em sala virtual no Teams, no dia 12 de novembro de 2021 como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em música sob a orientação do **Antenor Ferreira Corrêa** e os professores **Hugo Leonardo Ribeiro** e **Alexei Alves de Queiroz**, segundo o ato 45 do dia 26 de outubro de 2021 que nomeou a banca de avaliação.



Documento assinado eletronicamente por **Antenor Ferreira Correa, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 17/11/2021, às 09:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Hugo Leonardo Ribeiro, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 17/11/2021, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Alexei Alves de Queiroz, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 28/11/2021, às 18:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7309000** e o código CRC **E83622A7**.

À minha mãe, Ozelita, por todo apoio e incentivo nos estudos, desde a infância até os dias de hoje.

À minha companheira, Fernanda Caliandra, cujo incentivo nestes últimos períodos do curso de Música foi fundamental para que eu chegasse até aqui.

AGRADECIMENTOS

A meu pai, Walter – cujo gosto pela música e experiência me influenciaram –, por seu espírito livre, que me ajuda a conseguir escolher meus caminhos sem medo de ser julgado.

A meu padrasto, Raimundo Nonato, que vive da música e me mostra que isso é possível; por me emprestar seus instrumentos e também me influenciar musicalmente.

A meus primos Ioan e Felipe e a irmão Audir, pela primeira banda de garagem e primeiras experiências no palco com a música.

A todas as minhas amigadas da música, pelas experiências musicais que passamos em todo tipo de evento. Em especial, a Lucas, Alexandre, Clemente, Ana Hermínea, Ana Cesário e Juraci.

A todas as minhas amigadas no grupo Cantigas Boleráveis, pelas melhores experiências no palco e em estúdio, unindo música e teatro. Em especial, a Letícia (pela ajuda com o assunto deste trabalho e seu apoio) e Maria Victória (por suas composições e energia).

A todas as minhas amigadas do teatro, pelas descobertas proporcionadas em palco e ensaios, sobretudo pela coletividade e comprometimento com a arte. Em especial, meus amigos Diego, Rafael e Isabelle, que, com o projeto megalomaniaco Homem Cadente, me introduziram nessa arte. E também a Kyll e Denver, que me prepararam com o Bloco Musical Existencialista Quântico para a experiência que seria estar no grupo Cantigas Boleráveis.

A todos os professores de música que tive: aos particulares, aos da Escola Vivenciarte, do Clube do Choro, da Escola de Música de Brasília, da Universidade de Brasília e dos festivais de música. Em especial, o Carrapa, Anselmo, Márcio Marinho, Adeilton e meu orientador, Antenor.

Aos meus sogros, Leide e Osmane, que me proporcionaram estrutura e conforto para a finalização deste trabalho. E a Laila, que me ajudou a conseguir me organizar e conquistar mais constância nas leituras e escritas para este trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo propor a integração de conhecimentos das Artes Cênicas à Música, tendo em vista os aspectos comuns à apresentação musical e à teatral. A fim de alcançar esse objetivo, discorre-se sobre a importância das Artes Cênicas para uma apresentação musical, apresenta-se uma introdução a aspectos estudados nos cursos de Artes Cênicas, e descrevem-se algumas experiências do autor relacionadas à interação entre Artes Cênicas e Música. Para tanto, foi feita pesquisa bibliográfica abordando o uso da dramaturgia em apresentações musicais e a análise do modo como essa interação ocorre, considerando o trabalho do encenador e os elementos iluminação, figurino e maquiagem, bem como outros aspectos visuais e de estrutura de palco presentes em uma apresentação musical e no estudo das Artes Cênicas. Para a elaboração deste trabalho, soma-se à pesquisa bibliográfica a vivência artística do autor, com bandas que dão atenção aos aspectos cênicos em suas apresentações musicais, bem como a experiência de fazer a sonoplastia de peças de teatro. Com isso, propõe-se a criação de metodologia para uma aula que aborde a apresentação de uma performance musical mais atenta ao resultado final e ao que será oferecido ao público.

Palavras-chave: Apresentação musical; Dramaturgia, Presença de palco; Elementos cênicos.

ABSTRACT

This work aims to propose the integration of knowledge of the Performing Arts to Music, considering the common aspects of musical and theatrical presentation. To achieve this goal, it is discussed the importance of Performing Arts to musical presentations, it is presented an introduction to aspects studied in Performing Arts courses, and the author describes some experiences related to the interaction between Performing Arts and Music. Then, bibliographical research was carried out, addressing the use of dramaturgy in musical presentations and the analysis of how this interaction occurs, considering the stage director's work and the elements of lighting, costume, and makeup, as well as other visual and stage structure aspects present in a musical concert and in the study of the Performing Arts. The author's artistic experience is added to the bibliographical research, with music bands that pay attention to the scenic aspects in their musical presentations, as well as the experience of making the sound effects of drama plays. Bearing it in mind, it is proposed to create a methodology for a class that addresses the presentation of a musical performance that is more attentive to the final result and to what will be offered to the public.

Keywords: Musical presentation; Dramaturgy, Stage presence; Scenic elements.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 INTERAÇÃO ENTRE MÚSICA E ARTES CÊNICAS	3
2.1 Uso da dramaturgia em apresentações musicais.....	5
3 COMO ACONTECE ESSA INTERAÇÃO	10
3.1 O trabalho do encenador.....	11
3.2 Iluminação como elemento cênico	15
3.3 Figurino como elemento cênico	18
3.4 Maquiagem como elemento cênico	20
3.5 Cenografia como elemento cênico	22
3.6 Corpo como elemento cênico	26
4 RELATOS DE EXPERIÊNCIA PARA PROPOSTA DE IMPLEMENTAÇÃO DOS ASPECTOS CÊNICOS NO ENSINO MUSICAL.....	30
4.1 Iluminação	31
4.2 Figurino	32
4.3 Maquiagem.....	33
4.4 Cenografia	34
4.5 Corpo	35
4.6 Encenação.....	36
4.7 Dramaturgia.....	37
5 CONCLUSÕES.....	38
6 REFERÊNCIAS	40

1 INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é argumentar sobre a importância de alguns conceitos e procedimentos advindos das Artes Cênicas para uma apresentação musical. Para tanto, primeiramente são descritos determinados aspectos de temas estudados, sobretudo, nos cursos de Artes Cênicas. Ao longo deste percurso, são também apresentadas algumas experiências do autor que o motivaram a refletir sobre a interação entre as Artes Cênicas e a Música. Uma das maiores fontes de inspiração para a escrita deste TCC foi o *show The Wall*, do grupo Pink Floyd. Uma característica interessante é a quantidade de temas e procedimentos típicos das Artes Cênicas são usados nesse *show*. Nele, o grupo apresenta um cenário dinâmico, que sofre modificações, enquanto o espetáculo acontece. Entram em cena alguns personagens com suas maquiagens, máscaras e figurinos que expressam a intenção da música, além de usarem seus corpos, gestos e olhares para isso. A iluminação, que em vários outros *shows* é recorrente e uma marca importante, deixa a cena ainda mais impactante somada ao uso de projeção de filmagens que aumentam a variedade de formas de expressão oferecidas.

Outra ideia motivadora deste trabalho, ocorrida durante meu percurso na Universidade de Brasília – UnB, foi pensar a riqueza que uma apresentação musical pode adquirir se fizer uso de procedimentos e aportes vindos das Artes Plásticas e das Artes Cênicas. O IdA-UnB (Instituto de Artes da Universidade de Brasília) tem três prédios, cada um com seu respectivo departamento (Música, Artes Cênicas e Artes Plásticas). Mas a despeito da proximidade física desses edifícios, a interação entre esses departamentos é rara.

Não me considero preparado para unir todas essas linguagens artísticas agora no TCC, porque minha experiência se volta mais para a interação Artes Cênicas e Música, e não nas Artes Plásticas. Por isso, limito-me a essas duas áreas: Música e Artes Cênicas. A maior e mais importante experiência que tive unindo essas duas áreas artísticas foi integrar o grupo Cantigas Boleráveis. Nesse grupo, pude experienciar o audiovisual, que também une Música e Cênicas. Minha experiência nesse grupo foi o que mais se aproximou do que eu vi no *The Wall*.

O *show The Wall* é minha referência como um todo, mas, aqui no Brasil, a Elis Regina e o Tom Zé são também referências, devido à expressão de voz e corpo no palco. Elis Regina tem expressão vocal e cênica marcante na série da Globo Grandes Nomes, com a canção *Atrás da Porta*. E Tom Zé com seu *show Pirulito da Ciência*, com textos falados entre uma música e outra, seu figurino irreverente e sua música, às vezes quase falada, expressando algo que a música tem para expressar. Avalio que esses são os trabalhos mais marcantes com essas

características, mas na produção desses dois artistas, poderia facilmente citar vários outros trabalhos.

Tive a sorte de ser convidado a conhecer essa interação entre as Artes Cênicas e a Música fazendo a sonorização de uma peça de teatro chamada *O Homem Cadente*, dirigida por Diego Borges, adaptada de conto de mesmo nome, do escritor Mia Couto. A partir daí, toquei em várias outras peças de teatro, como se tivesse aberto uma porta de um muro invisível que existe dividindo o Departamento de Música do restante do IdA, conhecendo vários artistas que estavam ali, no departamento vizinho. E foi então que conheci o grupo Cantigas Boleráveis, que me motivou a escolher este tema para o presente trabalho. Acredito que seja muito importante para quem deseja se apresentar ao vivo, e em cima de um palco, entender o básico das Artes Cênicas. Por isso abordo, neste TCC, a cenografia e o que está contido nela e a dramaturgia. A cenografia, que trata da parte concreta do que está no palco, e a dramaturgia, que trata da parte conceitual do que vai ser apresentado.

É interessante observar que “se a PPM [Pedagogia da Performance Musical] assume que o fazer musical é interdisciplinar por natureza, é fundamental que aspectos interdisciplinares sejam abordados na preparação do músico-camerista” (RAY, 2019). Não quero defender o estudo das Artes Cênicas a ponto de colocar essa área como mais importante que a Música. De qualquer forma, o que é esperado em um curso de Música é que esta seja o assunto principal e norteador do que estiver sendo estudado. Mas Borém e Ray (2012) falam de diversas interdisciplinaridades possíveis da Música, entre elas as Artes Cênicas, e isso evidencia a sua importância.

Por meio da pesquisa de Oliveira (2014), que entrevistou dois professores de Prática de Conjunto e dois estudantes que já cursaram essa disciplina na UnB, entendi que, na prática, o foco desse estudo está mais na preparação do que será ouvido na apresentação musical do que no momento no qual os músicos sobem ao palco e ficam expostos ao público não só auditivamente, como também visualmente. Quanto à interação Música e Artes Cênicas, as pesquisas oferecem ao estudante de Música fundamentos para integrar o que será visto com o que será ouvido, somando essas duas forças artísticas.

Para buscar uma forma de transpor esses conhecimentos das Artes Cênicas para o ensino musical, realizei uma pesquisa rápida sobre encenação, com as áreas que ela trata, e sobre dramaturgia, ponto de partida da encenação. A forma como escrevo deixa algumas lacunas que poderiam enriquecer a obra a ser apresentada, e o que é mostrado poderia receber um maior aprofundamento, mas, para isso, seria necessário mais tempo, e o trabalho teria uma extensão maior.

2 INTERAÇÃO ENTRE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Como músico, tenho percebido cada vez mais a importância de aspectos não diretamente relacionados à música encontrados em apresentações musicais. “Na Grécia, os escritores de textos dramáticos cuidavam de praticamente todos os estágios da produção” (SERRAT, 2006, p.19) e “a produção do teatro renascentista ficava na mão do arquiteto do teatro, responsável pelo cenário e iluminação” (*Id.*, p. 37). O mesmo aconteceu posteriormente na ópera, sobretudo com a ideia de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*), de Richard Wagner (PAVIS, 2008, p. 183).

Essa pode não ser a obrigação de um músico, mas com essas informações é possível perceber a possibilidade de uma figura com uma visão mais afastada quando for para oferecer uma obra artística (no nosso caso, um *show*, uma apresentação, um recital, um concerto). E a forma como as Artes Cênicas tratam desse todo faz muito sentido em apresentações musicais. Investir energia e tempo nessas áreas vão enriquecer o resultado. Evidentemente, não estou falando de apresentações mais singelas, como as de bares, em que a iluminação do local, o figurino padrão sem muita atenção ao uso de cores, sem uso de maquiagem ou adereços já oferecem o suficiente para o recebimento de um cachê e, assim, a obra se basta. Falo de uma apresentação que se sustenta como a de uma obra artística e oferece um maior poder de transformação.

Defendo a importância de diversas linguagens artísticas interagirem entre si. E tomando como exemplo a experiência da minha graduação, em que eu consegui interagir bem com as Artes Cênicas, aprofundo-me um pouco, trazendo à luz um material escrito para essa área, mas refletindo como um músico. Um autor importante é Adolphe Appia: “Adolphe Appia era formado em pintura e também em música, este ecletismo de interesses vai determinar a forma como repensará o espetáculo teatral, tornando-o um dos precursores da renovação cênica do século XX” (SILVA, 2015, p. 90). Ele trabalhou no teatro como encenador¹. A sua formação musical aliada à sua sensibilidade, à sua formação em pintura e à sua visão revolucionária do teatro tornaram-no no homem charneira do teatro contemporâneo do

¹ A encenação é definida por A. Veinstein (1955) sob dois pontos de vista: do grande público e dos especialistas. “Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação”. Já em uma “acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática” (VEINSTEIN, apud PAVIS, 2008, p. 122).

ocidente” (SILVA, 2015, p. 96). Tudo isso demonstra como pode ser rica essa interação entre as artes.

Outro autor importante, que tem em mente a música e a cena funcionando juntas, é Gordon Craig. Mas ele está do outro lado desse muro que separa atores e músicos, por ter sido ator e filho de ator. “Appia traz-lhe o seu aporte de pintor e músico, enquanto Craig lhe traz a práxis teatral de quem pisou o palco” (SILVA, 2015, p. 97). Craig coloca a natureza como fonte de inspiração (e não imitação) quase exclusiva para o teatro, abrindo exceção apenas para a música e a arquitetura. “Lembrai-vos de que é de fora e não do Teatro que tirareis a inspiração real: é da Natureza. As outras fontes de inspiração são a música e a arquitectura” (*apud* SILVA, 2015, p. 97). A música é simbolista por natureza. Ela “exprime em profundidade o espírito humano, não está ligada a uma realidade imediata” (SILVA, 2015, p. 98).

Entendo a importância de Richard Wagner para essa interação entre as artes ganhar mais atenção, mas não descarto as críticas que Appia faz sobre ele. “(...) face à obra de Wagner. Faz justiça à sua grandiosidade musical e cênica ‘o encenador é também o dramaturgo da sua obra’” (*apud* SILVA, 2015, p. 90). E “ele também critica o excesso nos figurinos e no cenário [...] e o facto do padrão interpretativo antigo de cariz recitativo e declamatório ainda ser por ele usado” (SILVA, 2015, p. 90). Com esses autores como inspiração, além dos artistas que já experimentam essas interações, busco me aprofundar um pouco no que já foi estudado nas Artes Cênicas, com a finalidade de me aperfeiçoar como artista e me atualizar, entendendo o que já foi produzido até o momento.

É importante perceber que tudo é espetacularizável, “se se trata de fazer disso o objeto de uma ostensão² e de uma observação” (PAVIS, 2008, p. 142). Silva (2016) explica que, na visão de Craig, o espetáculo³ não deve ser entendido como “a realização cênica de um texto, mas uma criação da qual o texto é apenas uma das partes”. No nosso caso, o texto musical.

Considerando o conceito de espetáculo, que a apresentação musical funciona como espetáculo e “(...) o motor que impulsiona o espectáculo, o veículo através do qual a arte teatral se manifesta é o actor” (SILVA, 2015, p. 92), o ator deverá se manifestar no palco. E esse ator será o músico. Não é preciso se apavorar diante dessa afirmação, porque o músico já trabalha como ator, ao interpretar o texto musical. A diferença é que, entendendo essa posição, fica mais

² Ostensão é o “ato de pôr ‘à disposição cognitiva de algo para alguém’” (OSOLSOBE, 1980 *apud* PAVIS, 2008, p. 269).

³ “Espectáculo é tudo o que se oferece ao olhar. [...] Este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de artes da representação (dança, ópera, cinema, mímica, circo etc.) e a outras atividades que implicam uma participação do público (esportes, ritos, cultos, interações sociais)” (PAVIS, 2008, p. 141).

fácil usar os artifícios da atuação. O mínimo que o músico tiver de disposição para ocupar esse lugar de ator pode fazer total diferença em uma apresentação musical.

Os aspectos visuais e de estrutura de palco estarão presentes em uma apresentação musical, e o estudo das Artes Cênicas abarca esses aspectos. Como exemplo, temos cenário, figurino, maquiagem, iluminação e expressão cênica. Além da parte visual, tem sonorização, roteiro e produção. Esses aspectos estudados nas Artes Cênicas podem ajudar ou atrapalhar a mensagem de uma apresentação. Entendendo como eles interferem na apresentação fica mais fácil de o resultado se aproximar daquilo que o artista pretende oferecer, e não ficar apenas repetindo uma fórmula-padrão desgastada, como é o caso da maioria das apresentações feitas em bares, restaurantes e *shoppings* e de alunos nas escolas (inclusive Escola e Faculdade de Música). Um contexto no qual claramente há uma preocupação com esses aspectos são as apresentações em grandes festas e bailes, em festivais, em grandes *shows*, principalmente artistas representantes da cultura de massa, e em peças teatrais e filmes.

Para oferecer uma base para essa introdução aos aspectos cênicos que apresento aqui neste TCC, acho importante entender a dramaturgia e a encenação. Por isso, antes de entender como a Música pode interagir com as Artes Cênicas, proponho uma introdução ao significado da dramaturgia e da encenação, as quais tratam da criação e organização da cena.

2.1 USO DA DRAMATURGIA EM APRESENTAÇÕES MUSICAIS

A definição mais clássica de dramaturgia se limita às peças teatrais. “De acordo com Littré, a dramaturgia é a “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2008, p. 113). Mas, a partir de Brecht, essa noção parece se ampliar. Ela passa a ser a “estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça [...] O vínculo específico de uma forma e de um conteúdo, no sentido em que Rousset define arte como a ‘solidariedade de um universo mental e de uma construção sensível, de uma visão e de uma forma’ [...] e “a prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um certo efeito sobre o espectador. (...)” (*Id., ibid.*). Essa visão de Brecht aproxima mais as Artes Cênicas da Música.

Na revista *Dramaturgias*, a pesquisadora Magda Romanska é referenciada apresentando práticas dramáticas (com ou sem escrita) e, dentre as práticas, é apresentada a dramaturgia musical. Além de apresentar essas práticas, ela as liga a atividades tradicionais da dramaturgia. Assim explica:

(...) dramaturgia musical, [...] dramaturgia fílmica, dramaturgia de jogos de computador (games), encontram-se lado a lado com discussões sobre atividades tradicionalmente vinculadas ao dramaturgo textual, como adaptação e tradução de obras, pesquisa de contextualização ou pré-produção de espetáculos, dramaturgias colaborativas e /ou coletivas, entre outras¹¹ (MOTA, 2016, p. 5).

O uso da dramaturgia pressupõe o entendimento de que, além de apresentar sons, uma apresentação musical vai passar ideias para o público. Pensar a dramaturgia da apresentação musical vai nos mostrar quais escolhas podemos fazer para expor essas ideias.

Examinar a articulação do mundo e da cena, ou seja, da ideologia e da estética, esta é, em suma, a principal tarefa da dramaturgia. Trata-se de compreender como ideias sobre os homens e sobre o mundo são enformadas, portanto, em texto e em cena. Isto requer o acompanhamento dos processos de modernização (de abstração, de estilização e de codificação) da realidade humana que desembocam num uso específico do aparelho teatral. A significação, no teatro, é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cênicos, formas e estruturas. (PAVIS, 2008, p. 114).

No verbete sobre *análise dramaturgical* do *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2008), é feita observando-se a temporalidade, a localidade, tipo de personagem, leitura da fábula, vínculo entre a época representada e a atualidade e como uma interfere na outra. Desse modo, a análise da dramaturgia de outras apresentações musicais pela pessoa que pretende criar uma dramaturgia é uma opção interessante. Por mais que a apresentação musical possa pecar em todos esses aspectos, a análise será muito útil. Saber o que não fazer em sua dramaturgia é um considerável ponto de partida. “O dramaturgo é o primeiro crítico interno [do que vai ser apresentado em palco, ele assegura] a ligação com um público potencial” (PAVIS, 2008, p. 117).

De acordo com Pavis, a dramaturgia tem o objetivo final de representar o mundo. E essa representação pode ser feita “seja sob a ótica de um realismo mimético, seja quando toma distância em relação à mimese, contentando-se em figurar um universo autônomo” (PAVIS, 2008, p. 114). Sabendo disso, fica na mão de quem se propõe trabalhar a dramaturgia, equilibrar o que representa fantasia e o que representa realidade.

Mesmo que de forma provocativa, a apresentação da revista *Dramaturgias* expõe a utilização mais comum do termo *dramaturgia*, em que o ator aparece como foco e fonte da criação, quase exclusiva e solitária, na arte da cena. Essa é uma prática comum, mas contém bastantes informações para uma pessoa lidar. A dramaturgia trabalha “com sínteses recursivas entre pensamento e ação, planejamento e realização” (MOTA, 2016, p. 4), proporcionando com isso, e se unindo a, uma “dimensão integrativa, reparadora, proporcionando uma correção de

estratégias essencialistas e abstratizantes” (MOTA, 2016, p. 4). Além disso, a responsabilidade da dramaturgia é grande. “A partir de procedimentos de arranjo, montagem, redistribuição, a atividade dramaturgical coloca tudo em jogo e por isso ultrapassa dicotomias estereis e irrefletidas, zonas de conforto e embuste” (MOTA, 2016, p. 4).

Uma forma que pode enriquecer uma apresentação musical é o diálogo. Este pode ser feito usando somente o texto musical, mas também pensando nas letras das músicas. As letras de músicas muitas vezes já têm um diálogo na sua construção; mas se não tiverem, a escolha do repertório e a disposição das músicas têm o potencial de criar um diálogo. “Todo diálogo é uma luta tática entre dois manipuladores do discurso: cada um procura impor seus próprios pressupostos (lógicos e ideológicos), forçando o outro a situar-se no terreno que ele tenha escolhido para si” (DUCROT, 1972) (*apud* PAVIS, 2008, p. 94). Ao pensar esse discurso, é muito importante estar atento aos pressupostos enunciados, pois se um pressuposto colocado é contradito, a atenção do público é dispersada, como Pavis explica em seu *Dicionário de Teatro*:

O manejo dos pressupostos é deixado à discrição do encenador, porém este deve observar certas regras: os pressupostos, uma vez evocados, passam a ser parte integrante do enunciado; eles se conservam e determinam a sequência da situação dramática; não precisam ser repetidos e não devem ser contraditos ou suprimidos caso o discurso tente parecer verossímil; enfim, são uma arma tática cujo hábil manejo permite aprisionar o ouvinte (a plateia), forçando-o a acreditar um estado de fato e teleguiando seu juízo ideológico e estético (DUCROT, 1972) (*apud* PAVIS, 2008, p. 103).

Esse aspecto não faz parte do objetivo deste trabalho, mas havendo interesse em se aprofundar nessa questão do discurso, um ponto de partida é entender que “o discurso teatral é o local de uma produção significativa no nível da retórica, dos pressupostos e da enunciação” (PAVIS, 2008, p. 103). O desenvolvimento desses três conceitos pode elevar sua apresentação musical a uma outra esfera. Evitaria, por exemplo, situações como a exposição verbal de algo que já está claro por elementos não textuais tornando a mensagem um excesso dispensável e cansativo para o ouvinte. Ou então, pelo contrário, a falta de uma fala em uma situação que está obscura.

Tomando como texto a ser representado o texto musical, ou seja, o que a partitura busca expressar, “a tarefa final e principal será efetuar o ‘ajuste’ entre texto e cena, decidir de que forma interpretar o texto, como dar-lhe um impulso cênico que o esclareça para determinada época e determinado público” (PAVIS, 2008, p. 114). Alinhado a esse texto musical, as escolhas da dramaturgia da apresentação musical vão ter sua importância para expor as ideias propostas a se passar para o público. Para Pavis, “a presença de um objeto cênico basta para

evocar um ambiente, para se perguntar por que e por quem ele foi posto em cena, qual situação ele pressupõe, etc. (*Id.*, p. 112). Quando você escolhe colocar um pato amarelo de borracha em uma mesa e vestir uma blusa da seleção brasileira ou segurar uma foice e um martelo em cena você está fazendo uma escolha da ideia que você quer transmitir com a sua dramaturgia. “A dramaturgia baseia-se numa análise das ações e de seus actantes (as personagens), o que obriga a determinar as forças direcionais do universo dramático, os valores dos actantes e o sentido (a direção) da fábula” (PAVIS, 2008, p. 114). Mas isso não quer dizer que um texto assertivo vai garantir um texto rico, pois a ambiguidade também é uma forma de enriquecer o texto.

Pires fala sobre a interação entre as artes e cita um ponto interessante para uma criação que está no livro *Hear and Now*, de Paynter. “Que tipo de sons eu preciso para ilustrar essa ideia?” (PIRES, 2017, p. 8). Essa citação é muito útil para uma criação que surge de um conto, um drama, uma poesia etc.

Assim como a música clássica tem regras tão bem estruturadas que até hoje são amplamente utilizadas, a dramaturgia clássica também tem as suas. “As regras impostas pelos doutos e pelo gosto do público do século XVII se transformaram num conjunto coerente de critérios distintivos da ação, das estruturas espaço-temporais, do verossímil e do modo de apresentação cênica” (PAVIS, 2008, p. 115). Para o leitor que tiver interesse em se aprofundar mais na dramaturgia, esse é um bom ponto de partida.

O conceito de dramaturgia também tem a sua faceta das Ciências Sociais. Essa faceta pode ser muito útil como fonte de inspiração para a sua dramaturgia. E Goffman desenvolveu um estudo que a analisa, retomando o período clássico da Grécia. Assim é que

tais estudos investigam outras dramaturgias, as das relações interpessoais, mais especificamente: “minha perspectiva é situacionista, o que significa aqui um[a] preocupação com aquilo a que um indivíduo pode estar atento em determinado momento, e isto muitas vezes envolve alguns outros indivíduos determinados e não se restringe necessariamente à área mutuamente controlada de um encontro face a face (*apud* MOTA, 2016, p. 5).

Com isso, fica ainda mais ampla a quantidade de situações que podem ser trabalhadas pela sua apresentação musical. Isso porque “eventos da vida social podem ser organizados e analisados dramaturgicamente, e eventos estéticos dramaturgicamente organizados expõe-se como procedimentos dramaturgicamente que pode[m] ser elaborados e interpolados” (MOTA, 2016, p. 5). No repertório da música instrumental, isso vai acontecer de forma mais sutil, e o uso de uma encenação mais pomposa parece bem apropriado.

E sobre a relação com o público, o dramaturgo tem grande importância, inclusive tem decisões a tomar pensando nessa relação. “A relação com o público é vínculo que determina

e especifica todos os outros: decidir se o teatro deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – tais são as questões que a dramaturgia formula na operacionalização de suas análises” (PAVIS, 2008, p. 114).

É possível entender a dramaturgia como a direção escolhida por uma pessoa para expressar a ideia do que será apresentado no palco. Mas “para quem tem uma imagem mais global e unificada do mundo, a reprodução da realidade pelo teatro continua a ser necessariamente fragmentária” (PAVIS, 2008, p. 114) e por causa disso “não se procura mais, então, elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, frequentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias” (*Id., ibid.*).

A ideia de pensar uma apresentação musical como uma peça já me intimidou, mas diante de sua definição, fico mais tranquilo em perceber dessa forma. “No século XVII, peça é uma obra literária ou musical. Depois, a palavra passa a designar exclusivamente o texto dramático⁴, a obra escrita para a cena” (PAVIS, 2008, p. 281). No caso da apresentação musical, há o texto musical para ser usado em cena⁵. “O estudo das relações texto-música (*text painting*) pode explicitar elementos para a fundamentação de uma performance” (BORÉM; RAY, 2012).

⁴ “Todo o texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado” (PAVIS, 2008, p. 405).

⁵ “O termo cena conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local de ação, o segmento temporal no ato (...)” (PAVIS, 2008, p. 42).

3 COMO ACONTECE ESSA INTERAÇÃO

A escolha das cores de luz, figurino e maquiagem tem o poder de sugerir as sensações de quem assiste. O local iluminado terá maior foco e o que estiver nas sombras fica escondido. A escolha do cenário, o formato do figurino, o formato da maquiagem ambientam o público. “A iluminação cênica tem expressão própria” (SERRAT, 2006, p. 42). Quando o músico vai se expressar no palco, é importante que ele esteja vibrando em harmonia com o artista iluminador.

Com a música ensaiada, além de estar preparado para apresentar o seu som, você tem um material muito importante para expressá-la visualmente com o corpo. São os elementos fraseológicos que vão construir o texto musical. Citando Appia, Silva explica que

o texto musical é a gênese a partir da qual a imaginação criadora trabalha para que o corpo vivo e móvel possa ser penetrado por essa música e a incorpore para a tornar visível. Esse corpo transbordante de música ao interagir com o espaço, torna esse espaço inanimado num espaço vivo, porque fez cumprir as leis da “acústica visual” (*apud* SILVA, 2015, p. 95).

Quem não está tocando algum instrumento ou cantando vai precisar decorar o texto musical para isso, da mesma forma que faria com o texto de uma peça teatral. O músico vai precisar aprender a explorar o corpo musicalmente, mas depois de conquistar isso, a cada música aprendida no instrumento, o corpo já estará pronto para expressá-la visualmente. Defendo que o texto musical seja internalizado para que a expressão visual não se comprometa e fique parecendo um ator lendo seu texto enquanto atua. Appia coloca uma hierarquia entre o visual do corpo e o sonoro da música e considera “o movimento como a fisicalidade da música” (SILVA, 2015, p. 94). Sendo assim,

na hierarquia da arte viva, o lugar da nossa imaginação criadora está entre o tempo e o corpo vivo e móvel; quer dizer, entre a música que nós compomos e o corpo que deve ser penetrado por ela e encarná-la. Estamos, portanto, nesse sentido, antes do corpo; para além, é ele que tem a palavra; tornamo-nos apenas o seu intérprete e nada podemos criar da nossa própria cabeça (APPIA *apud* SILVA, 2015, p. 96).

Essa hierarquia que Appia propõe não busca colocar uma ou outra arte como a principal. Mas também

não passa por uma mera união de todas as artes mas sim uma hierarquização justa de todos os componentes no qual o encenador assume o papel central. A performance dos actores fazia parte integrante do cenário atingindo um nível de unidade cuidadosamente estudado. A utilização de elementos

exclusivamente tridimensionais, a iluminação lateral para dar mais ênfase às formas e as cores simbólicas eram relacionados harmoniosamente com a música e com o drama (SILVA, 2015, p. 95).

O encenador tem uma visão de fora. Ele é como um diretor. Essa visão que ele tem se aproxima muito da visão do espectador, por ela também ser de fora. Diferente do espectador, o encenador vai ter influência direta no resultado de quem está se expressando no palco. Uma de suas funções é a de diretor de ator. Contudo, a interpretação desse corpo dirigida pela mão do encenador não faz dele (corpo que interpreta) um boneco articulado, mas sim um ser humano que usa a sua sensibilidade servindo com ela a obra de arte e vivificando-a com o seu corpo em movimento” (SILVA, 2015, p. 95).

Depois que você entende o que quer passar para o público, é preciso saber como preparar sua apresentação para fortalecer essa ideia a ser passada. Tanto a parte de entender o que quer passar (roteiro e conceito) quanto a parte de como passar (maquiagem, figurino, cenário, luz e expressão cênica) são importantes. “A arte implica um cálculo cuidado e estudado e uma utilização comedida dos diversos materiais de modo a não se tornar em algo fortuito ou inopinado” (SILVA, 2015, p. 100). Não é preciso se aprofundar nesses assuntos, tendo em vista que o estudo da música já é tão extenso. Mas ficar alheio a essas questões pode abrir espaço para que outras pessoas decidam por você (o que não é um problema se você escolher isso) ou então que o resultado saia confuso se você se propõe a fazer essas escolhas sem um entendimento básico.

3.1 O TRABALHO DO ENCENADOR

Se o encenador está feliz com o resultado de um ensaio, é bem provável que o público saia transformado da sua apresentação. O encenador está na posição entre o público e todas as expressões cênicas disponíveis na apresentação.

Aprofundando-se no conhecimento de encenação já documentado, é possível encontrar várias formas de encenar um texto dramático. O texto dramático pode servir como estruturante da escolha de um repertório musical a ser apresentado e de interações com o público. Mas não tenho a pretensão de me aprofundar neste trabalho com os conhecimentos cênicos.

Para entender o papel da encenação, saber como ela surgiu é importante, pois é possível perceber o que mudou dos tempos em que não existia esse cuidado até quando ele apareceu. A encenação surge de uma

nova atitude perante o texto dramático: durante muito tempo, na verdade, esse apareceu como o recinto fechado de uma única interpretação possível que era preciso despistar. “Hoje, ao contrário, o texto é um convite a buscar seus inúmeros significados, até mesmo suas contradições; ele se presta a novas interpretações” (PAVIS, 2008, p.125).

A definição de *encenação*, no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, explica que “numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação” (VEINSTAIN *apud* PAVIS, 2008, p. 122). A encenação tem a tarefa de colocar um texto em cena. O papel do encenador é conectar as informações musicais, verbais e outras estruturas cênicas para que o público receba de uma forma estruturada. É o “elemento fundamental da representação teatral: a mediação necessária entre um texto e um espetáculo” (DORT *apud* PAVIS, 2008, p. 125). E, para isso, o que está no texto dramático “contém a exigência de ser dado a ver” (RICOEUR *apud* PAVIS, 2008, p. 123). É no século XIX que “o encenador passa a ser o responsável ‘oficial’ pela ordenação do espetáculo” (PAVIS, 2008, p.122).

Para ajudar a entender o que é encenação, vale explicar o que não o é. Brecht lembrava que:

Entre nós, o encenador não penetra no teatro com sua 'ideia' ou sua 'visão', uma “planta baixa das marcações” e dos cenários prontos. Seu desejo não é “realizar” uma ideia. Sua tarefa consiste em despertar e organizar a atividade produtiva dos atores (músicos, pintores, etc.). Para ele, ensaiar não significa fazer engolir à força alguma concepção fixada *a priori* em sua cabeça e, sim, pô-la à prova (PAVIS, 2008, p. 125)

“Além do trabalho consciente do encenador, é preciso, enfim, deixar lugar para um pensamento visual ou inconsciente dos criadores” (PAVIS, 2008, p. 126).

A encenação tem um discurso e ele “será, para a representação, a ‘última palavra’” (PAVIS, 2008, p. 125). Essa “última palavra”, às vezes, é dada por mais de uma pessoa, pode ser que nem se perceba quem deu essa “última palavra”, mas esses tipos de decisões são tomadas a todo momento.

Para uma encenação, o que tem de mais importante é mostrar um texto dramático em cena. Com a dramaturgia pronta

o encenador tem por missão decidir o vínculo entre os diversos elementos cênicos, o que evidentemente influi de maneira determinante na produção do sentido global. Este trabalho de coordenação e homogeneização se faz, para um teatro que mostra uma ação, em torno da explicação e do comentário da fábula* que é tornada inteligível recorrendo-se à cena usada como teclado geral da produção teatral (PAVIS, 2008, p. 123).

A encenação tem várias características que ajudam a identificá-la e entendê-la. Com sua exigência totalizante, ela “(...) proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador”; com função de colocação no espaço, é “a transformação, ou melhor, a concretização do texto, através do ator e do espaço cênico, numa duração vivenciada pelos espectadores”; com a função de conciliação, “a encenação deve formar um sistema orgânico completo, uma estrutura onde cada elemento se integra ao conjunto, onde nada é deixado ao acaso, e sim, possui uma função na concepção de conjunto” E então “toda encenação instaura uma coerência*, a qual, aliás ameaça a todo momento transformar-se em incoerência” (PAVIS, 2008, p.123); para a evidência do sentido, a composição de uma encenação “consistirá em tornar materialmente evidente o sentido profundo do texto dramático. Para isso, a encenação disporá de todos os recursos cênicos (dispositivo cênico, luzes, figurino etc.) e lúdicos (atuação, corporalidade e gestualidade)” (*Id.*,p.124). Ela busca oferecer uma solução imaginária, tornando “opaco pelo palco o que era claro no texto, ou esclarecer o que era opaco no texto, tais operações de determinação/indeterminação situam-se no cerne da encenação” (*Id.*,p.124).

Em certas encenações (aquelas inspiradas, por exemplo, por uma análise dramaturgica brechtiana), trata-se de demonstrar como o texto dramático foi ele próprio a solução imaginária de contradições ideológicas reais, aquelas da época na qual se estabeleceu a ficção” (PAVIS, 2008, p.124); como discurso paródico, “a encenação é sempre um discurso ao lado de uma leitura achatada e neutra do texto”(*Id.*, *ibid.*); como direção de ator, “Ele se assegura de que o detalhe do gesto, da entonação, do ritmo corresponde ao conjunto do discurso da encenação, integra-se a uma sequência, a uma cena, a um conjunto” (*Id.*, *ibid.*) e “no jargão dos atores, diz-se que o encenador dá indicação aos comediantes [isso é feito reconhecendo que] indicar não é ditar, é, antes, sugerir, informar, mostrar um caminho possível”) (*Id.*, *ibid.*).

Existem três questões importantes para se estar atento nas diversas encenações possíveis de um mesmo texto. E isso deve ser feito a cada nova encenação. A primeira questão é sobre a concretização da encenação. “Que circuito da concretização se estabelece então como obra-coisa, contexto social e objetivo estético? (Para retornar os termos de Mukarovsky (1934); cf. PAVIS, 1983a)” (PAVIS, 2008, p.124). A segunda é sobre a ficcionalização: “Que

ficcionalização, isto é, que produção de uma ficção, a partir do texto e a partir da cena, se estabelece graças aos efeitos conjugados do texto e do leitor, da cena e do espectador? No que a mescla de duas ficções, textual e cênica, é indispensável à ficcionalização teatral? (cf. PAVIS, 2008, p.124). E por fim, sobre a ideologização (tanto do texto dramático quanto da representação),

trata-se de imaginar a relação do texto dramático e espetacular com o contexto social, isto é, com outros textos e discursos mantidos sobre o real por uma sociedade. Sendo esta relação das mais frágeis e variáveis, o mesmo texto dramático produz sem dificuldade uma infinidade de leituras e, portanto, de encenações imprevisíveis a partir somente do texto” (PAVIS, 2008, p. 124).

Dentre as funções da encenação, uma que me chama muito atenção é a de direção de ator, entendendo que o músico não precisa de fala nem roteiro (apesar de que isso pode oferecer cenas desastrosas, ainda mais se ele não sabe lidar com os desafios técnicos que existem no palco). Como um ator, o músico consciente vai poder receber a visão do diretor sobre atuação. E a importância dele é explicada em Ferran (*apud* PAVIS, 2008, p. 125): “É isto a direção de ator, conseguir motivar vocês e por que os gestos efetuados por vocês no palco lhes pareçam não só que ‘têm que ser feitos’, mas que são evidentes”. E nesse processo de direção “dedica-se frequentemente um cuidado particular à entonação e ao ritmo” (PAVIS, 2008, p. 125).

Confundindo-se um pouco com a direção de ator, há a função de passar indicações que também me chama muito a atenção. Mas vai além do ator. E, também em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis, falando sobre esse assunto, mostrando que

toda a dificuldade consiste em dar e receber esta indicação por meias palavras: “É uma coisa bem difícil saber pegar bem uma indicação, como é coisa difícil para o encenador dá-la com clareza. É preciso captar o espírito de não tornar-se escravo da letra” (DULLIN, 1946: 48). Conselho que seguem todos os encenadores para quem a indicação não deve ser desembocar numa imitação” (PAVIS, 2008, p. 125).

As indicações cênicas e as sugestões vindas do texto nunca são verdadeiramente imperativas, e é decisiva a intervenção pessoal, e em certa medida exterior ao texto, do encenador. (...) não existe em parte alguma como texto acabado; está espalhado nas opções do jogo da cenografia, do ritmo etc.” (*Id.*, p. 126).

A encenação, quando vinculada a um determinado lugar, é uma forma que chama muito atenção, pois coloca atenção na possibilidade de se encenar em um espaço diferente do teatro. Muitas apresentações musicais acontecem em bares, com espaços improvisados. Com

uma visão amadurecida sobre encenação, é possível fazer um bom proveito do que está disponível nessas situações.

3.2 ILUMINAÇÃO COMO ELEMENTO CÊNICO

Serrat coloca a iluminação em pé de igualdade com todas as áreas que estão incluídas no teatro, e a música é uma delas. Mas adverte que ela “(...) deve pulsar junto com o que será apresentado” (SERRAT, 2006, p. 62). Em seu texto, além de esclarecer essa interação, ainda nos alerta sobre a importância de estarmos atentos a ela. “A luz possui uma participação fundamental na visualidade dos elementos cênicos, porém se o artista de luz não levar em consideração os demais elementos expressivos que compõem esse todo, corre risco de desarmonizar o encontro estético entre eles.” (*Id.*, p. 48). Esse trecho alerta os “artistas de luz” sobre a importância de se colocar a luz em harmonia com o que está sendo apresentado. E caso um músico atento a esse aspecto reconheça e resolva uma desarmonia, também favorece que o *show* tenha maior sucesso. Além disso, se o músico ignorar a luz, ele pode acabar fugindo dessa harmonia sem perceber. Isso pode acabar com a paciência do iluminador, e a desarmonia ser a maior característica da sua apresentação.

É importante estar atento às mudanças de iluminação, às cores utilizadas, ao objeto ou área iluminada e à potência de luz. Hamilton Saraiva, em tese, comenta:

“As cores na iluminação, interferem na leitura emocional de cenas apresentadas. As cores podem criar uma linguagem própria e, ainda, ajudar ou prejudicar o resultado final de uma cena ou peça teatral, consoante o uso apropriado ou impróprio dos matizes, com relação ao sentimento almejado, pelo criador, por parte da plateia” (*apud* SERRAT, 2006, p. 47).

Nesse sentido, o mínimo de entendimento sobre o uso das cores e as respostas que elas oferecem ao público se mostram justificados.

Serrat comenta a diferença que existe entre uma apresentação musical e levanta a questão do coletivismo, afirmando que o teatro é mais coletivista e a música nem tanto. Justifica que “o artista deve passar a emoção através de sua música e, o teatro vem por inteiro” (SERRAT, 2006, p. 61). Não compreendo essa justificativa, e acredito que não precisa ser sempre assim. Defendo que músicos se aproximem cada vez mais da coletividade que o teatro consegue alcançar.

No teatro grego, a iluminação era feita com a luz do sol, sem interferência humana (SERRAT, 2006). Com essa iluminação dependendo das variações sob controle da natureza,

mesmo a peça sendo a mesma, cada apresentação acontecia de um modo diferente. Esse tipo de iluminação hoje se assemelha à usada em apresentações de artistas de rua e em apresentações a céu aberto, à luz do dia (SERRAT, 2006, p. 15). Muitas vezes, os artistas podem não levar em conta esse planejamento da luz e ter sua apresentação desfavorecida pelo acaso ou desalinhamento com a proposta musical por quem decidiu como organizar a iluminação. “Seu efeito visual e emocional pode ser usado para acompanhar e influenciar a atuação” (SERRAT, 2006, p. 40). Isso torna a concretização de um trabalho musical mais complexo e, por isso, mais rico.

Precisamos ter em mente que não precisamos ter a mesma dedicação que uma pessoa que escolhe ser o iluminador. Mas saber como eles fazem pode nos inspirar e dar novas ideias ao oferecer apresentações públicas. “Saber utilizar novos equipamentos aumenta a possibilidade de criação, no entanto a experiência profissional é fundamental, assim como a criatividade e a sensibilidade adquirida através de anos trabalhando na área de iluminação” (SERRAT, 2006, p. 65). Com essa informação direcionada aos artistas iluminadores, nós que estudamos música podemos incorporar a nossa experiência e, quando formos fazer experimentos nos nossos trabalhos, sabermos que, inicialmente, é muito provável que o resultado vai deixar a desejar e, sabendo disso, essa vivência pode nos ajudar a continuar tentando. “O teatro é feito para ser apresentado ao público e por ele ser apreciado. A iluminação cênica não foge a essa regra, ela deve trazer emoção aos espetáculos. Na iluminação cênica não existem regras, como na vida. A arte imita a vida” (SERRAT, 2006, p. 66). Sendo assim, não é preciso ser tão rígido ao experimentar iluminar seus *shows*.

“Uma das principais funções da iluminação é delimitar o espaço cênico” (SERRAT, 2006, p. 33) e

iluminar nada mais é que mostrar o trabalho de outros profissionais. Não diminuindo o trabalho do iluminador já que para iluminar ele tem que entender de figurino, cenografia, música, direção, trabalho de ator, coreografia, pois se seu trabalho não tiver um alcance desse entendimento, pode atrapalhar a leitura desse espetáculo (SERRAT, 2006, p. 62).

O artista iluminador “deve trazer a plasticidade da proposta, para a razão do teatro que é a plateia, que está vendo e ouvindo o espetáculo” (SERRAT, 2006, p. 62). É inspiradora essa visão holística que o iluminador deve ter. A empatia se mostra como uma característica importante, pois quem consegue perceber o público, tem mais chance de botar em foco o que ele quer ver, ouvir e sentir.

Valeixo explica que “a iluminação rege os elementos visuais do palco [...]” (2006, p.49). É interessante perceber o termo “rege” e buscar entender onde um regente de orquestra caminha junto ao iluminador para entender sua importância. Ela pode se somar ao trabalho do regente e dar maior potência ao resultado final. A luz, seja natural ou artificial, modifica o aspecto dos objetos e do ambiente. Além disso, tem força para alterar o estado de espírito e humor (SERRAT, 2006, p. 44).

“A excelência do material instalado fica ao dispor do processo criativo que será, então, o agente estimulador da resposta emocional do espectador” (SERRAT, 2006, p. 42). Sabendo disso, vale a pena ter o iluminador em pelo menos alguma etapa da construção do *show*. Outra questão importante é entender esse poder da iluminação, relacionado à “resposta emocional do espectador” (SERRAT, 2006, p. 42).

Para o resultado da iluminação ter sucesso, o iluminador precisa saber o quanto antes qual é o tema e onde será feita. Com o local esclarecido, o iluminador vai poder verificar se será preciso buscar algum equipamento. Dependendo do tamanho do local, pode ser necessário conseguir mais mão de obra (SERRAT, 2006, p. 59). É preciso estar atento, caso haja mudança de local e tema, e manter o iluminador inteirado das mudanças.

“O custo financeiro para um novo trabalho deve ser calculado levando-se em consideração a quantidade e a necessidade de técnicos, montadores e assistentes, acrescido do material que será utilizado” (SERRAT, 2006, p. 60). No caso do teatro, é muito natural que haja um investimento na iluminação. Em uma apresentação musical, isso acontece também mas, geralmente, fica na mão de um produtor resolver isso. Mas como algum produtor vai pensar em trabalhar com você, se não existe mais nada além de música na sua ideia de apresentação musical? Um diretor artístico poderia aparecer como um presente na sua vida, mas como? E se você não entende a importância da luz e sempre que ela bate no seu rosto você foge do foco e volta para a escuridão, ou se for preciso escolher um figurino especial para aquela apresentação você acha que isso é uma superficialidade, ou quando te propõem um penteado ou uma maquiagem? É preciso estar atento a esses aspectos para poder extrapolar o seu limite como artista.

Como dica para uma criação harmônica, Serrat (2006) sugere que os iluminadores observem os ensaios, tenham boa comunicação com a equipe e contribuam com confiança no trabalho do diretor, como no caso de um maestro de orquestra (SERRAT, 2006, p. 62).

Onde há luz, há sombra e é preciso estar atento a ela. “As sombras trazem profundidade aos objetos iluminados e textura, dependendo da iluminação elas podem ter cor” (SERRAT, 2006, p. 53).

Os tipos de sombra são:

- Autossombra: a sombra que surge no lado oposto do objeto iluminado, como a lua, que tem um lado escuro e o outro iluminado pelo sol;
- Sombra projetada: a sombra que o objeto faz em um amparo;
- Sombreamento: “se dá pelo ângulo que a luz forma com a superfície a ser iluminada” (SERRAT, 2006, p. 59-60).

As sombras podem ser usadas para criar uma cena, duplicando o objeto ou ampliando a forma da sombra. Isso se faz com o uso do teatro de sombra (SERRAT, 2006, p. 55). Existem oficinas básicas, oferecidas por iluminadores, que fornecem mais informações sobre o assunto.

3.3 FIGURINO COMO ELEMENTO CÊNICO

O músico que se dispõe a elaborar o seu figurino ganha mais uma ferramenta para reforçar a ideia que deseja expressar. Em apresentações de música instrumental ou de canções com letra, essa ferramenta vai reforçar a ideia proposta pela dramaturgia. O que o figurino expressa no palco é “o conjunto de elementos visuais do acto cênico (encenação) que se referem directamente ao corpo do actor e que se destinam a vestir a personagem que ele representa, em determinado contexto dramático” (ALVAREZ *apud* SILVA, 2015, p. 127). “Este conjunto de elementos visuais engloba as peças de vestuário, máscaras, cabeleiras, maquilhagem e um vasto leque de acessórios como jóias, armas, etc.” (SILVA, 2015, p. 127). Então, para saber qual figurino escolher, vai ser preciso dar mais atenção na escolha do repertório e encontrar um conceito que sustente essa escolha. E o dramaturgo vai oferecer a base para ela.

Hoje é muito comum ver apresentações musicais com roupas do cotidiano como figurino. Na história do teatro, essa prática já foi explorada. “Na época medieval os actores usavam figurinos muito simples e pouco ou nada distantes da roupa que usavam quotidianamente (SILVA, 2015, p. 127). Mas quem faz isso ciente do contexto que foi usado no passado e sabendo das alternativas experimentadas desde quando se tem registro, está mais bem amparado para fazer um trabalho mais rico e ainda tem grande oportunidade para criar algo realmente novo e ainda não experimentado. “A escolha de um dado figurino resulta de um compromisso e de uma tensão entre a lógica interna e a referência externa numa infinidade de jogos a explorar” (SILVA, 2015, p. 131).

“No caso da *Commedia dell’Arte*, a situação é antagónica” (SILVA, 2015, p. 127) ao figurino do teatro medieval. Os figurinos definiam o personagem. E no caso do teatro clássico francês (século XVIII), diferente do medieval e da *Commedia dell’Arte*, “se vestiam da maneira mais sumptuosa possível, herdando vestimentas de corte de seu protector, exibindo seus adornos como sinal de exterior de riqueza, sem preocupação com a personagem que deveriam representar (PAVIS, 2008, p. 168)”. Essa fala ainda nos revela a possibilidade de enriquecer o que vai ser mostrado em palco, ligando o que o artista quer expressar com o potencial do figurino. Naquele tempo, eles precisavam se vestir assim para não sumirem por de trás da fumaça que a iluminação da época provocava. Contextualizando com a forma que é feita hoje em dia, esse estilo de escolher figurino pode se comparar com os músicos que investem em uma roupa mais elegante para usar apenas em apresentações especiais como solista ou vocalista principal, para reforçar esse lugar de maior destaque também visualmente.

Santos (2015) explica que, com a chegada do realismo, toda essa maneira sumptuosa dá espaço a *mimesis*, perdendo na exuberância, riqueza material e “delírio imaginário” (PAVIS, 2008, p. 168). Como exemplo na música, temos algumas apresentações de música barroca em que os músicos mimetizam as roupas de época.

A história do figurino está ligada à história da moda. Mas se expressando de forma “ampliada” com um “valor acrescido”, tomando-se a integração com o espetáculo por um todo (SILVA, 2015, p. 130). Por muito tempo, o figurino se limitou a servir como forma de caracterização e disfarce, mas chegando ao século XX seu desenvolvimento o colocou em um lugar mais ambicioso, integrando-se ainda mais ao todo da encenação e da concepção plástica da obra a ser apresentada. Não é à toa que quando surge uma nova forma de se vestir, o artista é quem costuma firmar esse “valor acrescido”, modificando como as pessoas se vestem.

É muito importante entender que o figurino não é apenas “um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo” (PAVIS, 2008, p. 169), pois a sua escolha vai se relacionar com o corpo pelos movimentos e gestos, mas vai, também, encaminhar o imaginário para uma ideia. Quando se decide pelo encaminhamento de uma ideia, naturalmente as outras estão excluídas:

Durante muito tempo confundiu-se quem desenhava o traje com quem o executava, sendo entendido como uma só função. Apenas no final do século XIX, se começa a desenvolver muito lentamente essa diferenciação: entre quem desenha e concebe o guarda-roupa (normalmente um artista da área da pintura) e quem o executa (PAVIS, 2008, p. 130).

Esse tipo de informação nos dá base para poder oferecer uma apresentação com o figurino criado de forma mais especializada e proporcionar uma experiência mais estruturada. Esse não é um ponto de partida, mas uma meta de como tratar o figurino para as suas apresentações.

Um ponto que merece atenção na hora de se criar um figurino é: “O que importa é a evolução do figurino no decorrer da representação, o sentido de contraste, a complementaridade das formas e das cores. O sistema interno dessas relações tem (ou deveria ter) grande coerência, de modo a oferecer ao público a fábula a ser lida” (PAVIS, 2008, p. 169). Então, assim como na iluminação, o figurino também precisa se harmonizar com o todo de uma apresentação; e estar ligado ao roteiro proposto é o mínimo.

3.4 MAQUIAGEM COMO ELEMENTO CÊNICO

Existem diversos exemplos do uso de maquiagem em apresentações musicais, como na ópera, em apresentações de solistas eruditas, grandes super estrelas de cultura de massa (Lady Gaga, Pablo Vitar, Anitta, Beyoncé) e no *glam rock*. Mas, estudando sobre o assunto, é possível perceber em que a maquiagem pode ajudar e de que forma. A função mais comum é a de embelezamento/reparo (sobretudo em apresentações musicais), mas existem outras funções conhecidas.

Em muitos casos, a maquiagem ajuda a conseguir “mais segurança e confiança para sentir-se bem em qualquer ocasião (VALENÇA; LIMA; ZUANETTI, 2000)” (OLIVEIRA *et al.*, 2014, p.10). E isso pode ser vantajoso para diminuir o nervosismo de estar em frente ao público. Mas “a maquiagem não serve apenas para se sentir bem e bonita, é uma forma de afirmar seu estilo e personalidade em determinada ocasião. (...) (MOLINOS, 2000)” (OLIVEIRA *et al.*, 2014, p. 11). Em uma apresentação musical, isso pode ser um estilo pessoal, ou o artista pode escolher um personagem com estilo próprio para oferecer ao público.

Antes de começar a fazer a maquiagem, é importante pensá-la. Ela se relaciona com o todo do que é apresentado, sobretudo com o figurino e a luz. Com a luz porque a maquiagem “adapta a cor da pele à iluminação cênica” (PAVIS, 2008, p. 231) e “é empregada na cena teatral como um filtro para atenuar o brilho causado pela iluminação, assim como ressaltar as suas expressões” (SAMPAIO, 2012, p. 3). Com o figurino porque a maquiagem está contida no

visagismo⁶ e tem “estreita relação com o figurino, o que insere complexidade visual na narrativa” (PAIVA, 2015, p. 36). E, indo além dessa parte mais prática, tem a parte conceitual a se levar em conta também, como explica Paiva:

O processo criativo do visagista envolve desde o levantamento das necessidades da maquiagem pela decupagem do roteiro até a realização de pesquisas de referências visuais para a caracterização de cada personagem, buscando-se um entendimento aprofundado sobre seu perfil psicológico e condição sociocultural e econômica no contexto espaço-temporal da narrativa (PAIVA, 2015, p. 39).

A maquiagem tem quatro funções conhecidas: embelezar, codificar o rosto, teatralizar a fisionomia e estender a maquiagem. A de embelezar é a mais usada e conhecida. “Este uso habitual da maquiagem ainda é enaltecido em cena, a arte não sendo tanto envelhecer uma personagem quanto rejuvenescê-la...” (PAVIS, 2008, p. 231). A maquiagem já passou, em sua história, tanto por exageros quanto pela falta. “A maquiagem de beleza – que, por definição, deve passar despercebida – é usada a partir do século XVI. As técnicas evoluem, e a pintura chega a quase mascarar o rosto. No século XVIII, os atores se pintam exageradamente (...)” (*Id., ibid.*). A maquiagem de embelezamento oferece a possibilidade de “reparos e (...) melhoramentos: retirar bolsas dos olhos, disfarçar um queixo duplo, eliminar uma espinha” (PAVIS, 2008, p. 231-232). A maquiagem codifica o rosto quando ela se mostra como simbólica e marca o ator com alguma característica. Desse modo,

certas tradições teatrais, como o teatro chinês, baseiam-se num sistema puramente simbólico de correspondências entre cores e características sociais: branco para os intelectuais, vermelho para os heróis leais, azul escuro para as personagens orgulhosas, prata para os deuses etc. (PAVIS, 2008, p. 232).

O uso da maquiagem para teatralizar a fisionomia coloca o rosto em uma posição mais estática. Assim,

Figurino vivo do ator, a maquiagem faz o rosto passar do animado ao inanimado, flerta com a máscara, quando se torna uma máscara mais ou menos opaca e flexível que às vezes utiliza o rosto. O ator às vezes produz caretas que ela mantém. [...] Ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo.” (PAVIS, 2008, p. 232).

⁶ O termo se origina da palavra francesa *visage*, que pode ser traduzido como rosto, e nos procedimentos da direção de arte se refere a uma ampliação conceitual da maquiagem, que passa a englobar a produção de cabelo, de próteses e máscaras com o intuito de se alcançar uma caracterização necessária à construção das personagens. Assim como o espaço cênico e o figurino, o visagismo pode se tornar um dos aspectos estruturantes da encenação por propor interferências visuais na cena e agregar expressividade à visualidade construída na obra” (PAIVA, 2015, p. 39).

E, por fim, há a função de extensão da maquiagem. Nessa função, “ela não mais se limita ao rosto, o corpo inteiro pode ser pintado. [...] A maquiagem passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólico” (PAVIS, 2008, p. 232).

3.5 CENOGRAFIA COMO ELEMENTO CÊNICO

O verbete *cenário*, do *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, tem como definição “aquilo que, no palco, figura o quadro ou moldura da ação através de meios pictóricos, plásticos e arquitetônicos etc.”. No mesmo verbete, o autor expõe a ideia de *cenário* como “um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio” (PAVIS, 2008, p. 42). Essa é uma ideia ultrapassada que existe na consciência ingênua sobre esse termo e não leva em consideração a evolução desde o Naturalismo do século XIX. Superando essa visão limitada de cenografia, os críticos tentam substituí-lo por “cenografia, plástica, dispositivo cênico, área de atuação ou objeto cênico etc.” (*Id., ibid.*). Na concepção atualizada sobre cenário, ele “deve ser útil, eficaz, funcional. É mais uma ferramenta do que uma imagem, um instrumento e não um ornamento ‘(BABLET, 1960, p. 123)’” (*Id.*, p. 43). A visão sobre o cenário já esteve limitada, inclusive, ao texto dramático. Mas com as novas concepções, Zola sugere que o cenário chega a ter o poder de descrever a cena de forma “muito mais exata e atraente que a descrição realizada pelo romance” (*apud* PAVIS, 2008, p. 43). Hoje o cenário “ocupa a totalidade do espaço” (*Id., ibid.*) e é maleável, com ajuda da iluminação.

Algumas “funções dramáticas do cenário” (*Id., ibid.*) foram selecionadas por Pavis para o verbete *cenário*, de seu *Dicionário de Teatro*. São elas: ilustração e figuração, em que “o cenógrafo escolhe alguns objetos e lugares sugeridos pelo texto” (*Id., ibid.*), para “mostrar mimeticamente” (*Id., ibid.*); construção e modificação, em que “ele é apenas um conjunto de planos, passarelas, construções que dão aos atores uma plataforma para suas evoluções” (*Id., ibid.*); e subjetivação, que se usa “de cores, luzes, impressões de realidade que jogam com a sugestão de uma atmosfera onírica ou fantasiosa do palco e de sua relação com o público” (*Id.*, p. 44).

O cenário vem para completar a ilusão do drama. Sendo assim,

a obra é o que se dá a ver ao espectador e completa-se quando este lhe acrescenta a sua interpretação. A decoração passa a ter uma função de ficção ornamental que completa a ilusão do drama, através da analogia com cores e linhas, são usadas sinestésias ao relacionar sons com cores e cheiros. (...) a cena dá-se a ver pela evocação, pelo uso do símbolo.” (SILVA, 2015, p. 91).

De acordo com Appia (*apud* SANTOS, 2015), o cenário já passou por momentos da história de um exagero, com o uso de muitos objetos e detalhes, e já pecou pela simplicidade, usando telas com pinturas, simbolizando os objetos de cena. Hoje, usando a experiência do passado como referência, podemos pensar em renunciar à “sumptuosidade da cenografia das épocas precedentes” (SILVA, 2015, p. 92) e dar lugar a “um cenário mais despojado mas com volumes que permitam uma interação real do actor com o espaço cênico” (SILVA, 2015, p. 92).

O sentido que essa palavra tinha na Grécia Antiga é um bom ponto de partida para o seu entendimento. A cenografia é “a arte de adornar o teatro e a decoração de pintura que resulta dessa técnica” (PAVIS, 2008, p. 45). E tem, como resultado da técnica, o mesmo sentido de cenário. Mas com o sentido moderno, a cenografia é um termo que se afirma cada vez mais e, nos dias de hoje, chega a confrontar a ideia de teatro como decoração. Cenário e cenografia têm sentidos diferentes um do outro. Pavis explica que “o cenário se situa num espaço de duas dimensões, materializado pelo telão pintado, a cenografia é uma escritura no espaço em três dimensões” (2008, p. 45), como é o caso da escultura e arquitetura. Cenografia,

no sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. (...) Hoje, a palavra impõe-se cada vez mais em lugar de decoração, para ultrapassar a noção de ornamentação e de embalagem que ainda se prende, muitas vezes, à concepção obsoleta do teatro como decoração. A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal, e não mais uma arte pictórica da tela pintada (...))” (PAVIS, 2008, p. 45)

Por muito tempo a cenografia se prendeu à função de ilustração dos textos dramáticos. Hoje em dia se afirma “como dispositivo próprio para esclarecer (e não mais para ilustrar) o texto e a ação humana, para figurar uma situação de enunciação (e não mais um lugar fixo), e para situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto” (PAVIS, 2008, p. 45). O ato da cenografia é exposto como ação de “estabelecer um jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco” (PAVIS, 2008, p. 45). A cenografia é o meio no qual o ator está inserido e é “o meio que determina o movimento das personagens e não os movimentos das personagens que determinam o meio” (ANTONIE *apud* PAVIS, 2008, p. 46). Saber valorizar a encenação é importante, mas é preciso ter o cuidado de não achá-la importante demais e escapar da encenação.

Dois autores significativos da cenografia que a fazem “impor-se pela primeira vez como a alma da representação teatral” (PAVIS, 2008, p. 46) são Appia e Craig. A visão deles é muito oportuna para uma formação musical integrada às Artes Cênicas. Na estética deles, a cenografia é colocada como um “corpo vivo submetido ao tempo, tempo musical e às variações

de luz (...) Daí o banimento, do palco, de toda decoração inanimada, de todo telão pintado, e o papel primordial desse elemento ativo que é a luz” (PAVIS, 2008, p. 46). Sobre a arte da encenação, Appia afirma que “é a arte de projetar no Espaço aquilo que o dramaturgo só pode projetar no Tempo” (*apud* PAVIS, 2008, p. 46). Appia coloca o ator em um papel mais central, dando-lhe mais espaço, enquanto Craig se diferencia neutralizando mais o ator para evitar “confissões involuntárias” (PAVIS, 2008, p. 47).

O envolvimento da cenografia com as Artes Plásticas é grande e, por vezes, teve a participação de artistas plásticos famosos, como Picasso, por exemplo (PAVIS, 2008, p. 47). Essa interação é muito rica e atraente, mas é preciso estar atento ao encenador, pois ele é quem tem a visão de fora e mais próxima da visão do público.

No momento de pensar a cenografia, é preciso se lembrar da posição de ator em que o músico vai se colocar. Com essa visão clara, o que o músico for representar para o público será o ponto de partida para pensar a cenografia. “O corpo gera movimento e o espaço é a imobilidade. Enquanto a estrutura do corpo é definitiva, a composição do espaço é feita através de escolhas, podendo ser alterada. [...] É através do seu corpo que o encenador tem que sentir e perceber esse espaço e também dá-lo a ver ao espectador” (SILVA, 2015, p. 93).

Quando o músico está no palco, esse espaço que ele ocupa é um local onde tudo o que acontece está aberto para a atenção do público. O termo do teatro “área de atuação” descreve e delimita bem esse espaço.

Porção do espaço e do lugar teatral no qual evoluem os atores. Todo espetáculo é levado, por sua prática, a delimitar seu perímetro de atuação, o qual forma um espaço simbólico inviolável e infranqueável pelo público, mesmo que este seja convidado a invadir o dispositivo cênico (PAVIS, 2008, p. 23).

A falta de reconhecimento da área de atuação como espaço soberano do artista dá lugar para que a área de atuação seja extremamente limitada, como, por exemplo, um local escolhido para se sentar e tocar o que foi ensaiado. Enquanto isso, a simples adição de um copo de água já é o suficiente para quase duplicar a área cênica. Para expandir a área de atuação, os atores se utilizam do “gesto ou mesmo apenas pelo olhar do ator” (PAVIS, 2008, p. 23), e o músico também pode se utilizar disso.

É importante para o cenógrafo estar atento a alguns “quadros mais ou menos amplos: o palco e sua configuração, a relação palco-plateia, a inserção da plateia na construção teatral ou no local social, os acessos imediatos da área de atuação e do edifício teatral” (PAVIS,

2008, p. 45). Com isso em mente, o encenador vai poder cumprir sua missão de “investir totalmente os espaços: cênicos, cenográfico e teatral” (PAVIS, 2008, p. 45).

Do que já foi conquistado no conhecimento contemporâneo sobre cenografia, Pavis expõe algumas tendências. O palco italiano já é visto como anacrônico, apesar de ainda ser a estrutura mais encontrada nos teatros. Então, o pensamento contemporâneo propõe “romper a frontalidade e a caixa italiana, de modo a abrir o palco para a plateia e para os olhares, a aproximar o espectador da ação” (PAVIS, 2008, p. 45), afastando-se da ideia da ilusão e fantasia que o palco italiano propõe, sem romper com essa ideia.

Outras tendências são a de “abrir o espaço e multiplicar os pontos de vista para relativizar a percepção unitária e fixa, repartindo o público em volta e às vezes dentro do acontecimento teatral” (PAVIS, 2008, p. 46); a de “arrumar a cenografia em função das necessidades do ator e para um projeto dramaturgicamente específico” (PAVIS, 2008, p. 46); a de “reestruturar o cenário levando-o a basear-se alternadamente no espaço, no objeto, no figurino: termos que superam a visão congelada de uma superfície a ser revestida” (PAVIS, 2008, p. 46); e a de “desmaterializar a cenografia: graças ao emprego de materiais leves e facilmente deslocáveis, o palco é usado como acessório e ‘prolongamento’ do ator. A luz e os refletores esculpem na escuridão qualquer lugar ou atmosfera” (PAVIS, 2008, p. 46). Essas práticas já não se limitam ao telão pintado, o que oferece mais dinamismo e polifuncionalidade.

A cenografia não precisa limitar-se a um formato estático. O cenógrafo pode ter a liberdade de dispor “as áreas de atuação, os objetos, os planos de evolução de acordo com a ação a ser representada” (PAVIS, 2008, p. 105), variando “esta estrutura no decorrer do espetáculo” (PAVIS, 2008, p. 105) quando necessário. O termo que indica essa forma de cenografia é *dispositivo cênico*.

O não uso de um cenário é uma opção. Um nome mais apropriado seria não-cenário, pois, mesmo que não haja um cenário físico presente, existe a possibilidade de um “cenário verbal” ou da exposição de um cenário através do gesto. “Na atualidade, prefere-se falar em dispositivo cênico, máquina teatral ou objeto cênico” (PAVIS, 2008, p. 43).

A cenografia, bem unida à arquitetura, se expressa pelo cenário construído. Esse é o “cenário no qual os planos essenciais das arquiteturas são realizados no espaço considerando-se deformações exigidas sob a ótica teatral (SONREL, 1943)” (PAVIS, 2008, p. 44). Normalmente essa possibilidade não é tão barata, mas, em um Departamento de Música, pode dar um bom projeto interdisciplinar unindo Música, Artes Cênicas e Arquitetura, que alguém pode até desejar custear.

O cenário verbal – “que, em vez de ser mostrado através de meios visuais, é demonstrado pelo comentário de uma personagem (cf. Rosalinda em *Como lhes apraz*, de Shakespeare: ‘Pois bem, eis a floresta de Arden’, II, IV)” (PAVIS, 2008, p. 44) – pode ser evocado pela letra da música, e vale reconhecer esse tipo de cenário e aproveitar no uso dos gestos, figurino e maquiagem, por exemplo.

3.6 CORPO COMO ELEMENTO CÊNICO

O corpo é uma peça fundamental como recurso visual que liga artista e público. A atitude corporal tomada em palco vai estar exposta para a apreciação do público. Um corpo que se esconde, um corpo estático, exagerado em movimentos, seja como esse corpo estiver, o público vai receber de alguma forma. Pode ter um muro separando o público do artista que isso vai ter um significado para ele. Assim,

Borém e Taglianetti (2012), em pesquisa entre a performance musical e o gestual cênico, recorreram à análise de música gravada como procedimento metodológico, para tratar da relação música-texto-corporalidade da cantora Elis Regina (...) Em *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil, as linhas de movimentos dos braços, tronco e cabeça sublinham a atmosfera de alegria e descontração presentes na letra e linhas melódicas da música. Já em *Atrás da porta*, de Chico Buarque e Francis Hime, a submissão, ódio e tristeza opressora implícitos na letra e linhas melódicas cromáticas encontram um substrato expressivo perfeito nas contrações musculares da testa, olhos e boca de Elis Regina (BORÉM; RAY, 2012, p. 148).

De acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Pavis (2008), o corpo tem seu estilo definido de acordo com o quanto ele é controlado externamente e o quanto tem de espontaneidade em sua expressão. De todo modo, ele está ligado ao “sujeito ou pai espiritual: o encenador” (PAVIS, 2008, p. 75).

O corpo oscila em duas concepções enquanto é usado cenicamente: como apenas um mediador (tipicamente ilustrativa e se limitando a reforçar a expressão da palavra) ou como material autorreferente (reprodução de emoções). Contudo, “a tendência do corpo-material é que predomina hoje na prática geral da encenação” (PAVIS, 2008, p. 75).

Existe uma hierarquia do corpo, de acordo com cada estilo. A tragédia anula membros e tronco, o drama psicológico se foca nos olhos e mãos, as formas populares usam o corpo todo, a mímica neutraliza o rosto e mãos, centrando nas posturas e tronco. “A essas

hierarquizações, conforme o gênero, superpõe-se uma dependência geral do corpo aos *gestus* sociais e aos determinismos culturais” (PAVIS, 2008, p. 75).

Um tópico muito importante para se pensar a expressão do corpo no palco é o gesto. No *Dicionário de Teatro*, Pavis define o gesto como “movimento corporal (...) com vista a uma significação” (PAVIS, 2008, p. 184) e, com uma visão clássica, como “um movimento exterior do corpo e do rosto, uma das primeiras expressões do sentimento dadas ao homem pela natureza” (Cahusac Enciclopédia, *apud* PAVIS, 2008, p. 184). “O gesto é então o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico)” (*Id., ibid.*). Ainda buscando a definição, o gesto coloca-se como produtor de sentido e não como comunicador.

“Em relação a essa doutrina expressionista do gesto, uma corrente atual tenta não mais definir a gestualidade como comunicação de um sentido prévio, mas como produção” (PAVIS, 2008, p. 185). Existe um outro verbete, “*gestus*”, que é o “termo latino para gesto”. “O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar” (*Id.*, p. 187), que, em uma apresentação musical, pode ser usado em criações mais profundas em que esse tipo de relação entre em foco. Mas de qualquer forma, naturalmente o *gestus* estará presente, nem que seja demonstrando indiferença com os outros integrantes do grupo ou equipe.

Dependendo da ideia que você deseja passar para o público em mente, é possível se expressar com o corpo tendo um resultado visual. “Toda utilização do corpo, tanto em cena como fora dela, necessita de uma representação mental da imagem corporal” (PAVIS, 2008, p. 76). Isso é conhecido como imagem do corpo ou esquema corporal. “Desse modo [se] controla a imagem do espetáculo e seu impacto sobre o público, garante a identificação, a transferência ou a catarse” (PAVIS, 2008, p. 76). Assim o músico está mais preparado para lidar com as demandas do encenador.

Dentre as hipóteses que compõem a antropologia do ator, algumas são de grande interesse para o reconhecimento do músico que entra em cena. Mesmo “(...) impregnado pela cultura ambiente (...) seu corpo se ‘dilata’ (...) sob efeito da presença e do olhar do outro” (PAVIS, 2008, p. 76). Assim, “o corpo ora é manipulado do exterior, ora comanda a si próprio” (*Id., ibid.*). Esses dois pontos deixam clara a interferência do externo. Cada cultura determina o que deve ser mostrado, o que deve ser escondido e o que é considerado “corpo controlado ou corpo solto, o que parece ser ritmo rápido, lento ou normal” (*Id., ibid.*). “O corpo falante e atuante do ator convida o espectador a entrar na dança, a adaptar-se ao sincronismo interacional” (PAVIS, 2008, p. 76). E essa característica, em uma apresentação musical, é um sinal claro de envolvimento musical entre quem está no palco e quem está assistindo à

apresentação. “O corpo do ator não é percebido pelo espectador apenas visualmente, mas também cineticamente, hapticamente” (relativo ao tato) (PAVIS, 2008, p. 76).

Ao se descrever os gestos, é preciso reduzi-los “a algumas oposições (tensão/relaxamento, rapidez/lentidão, ritmo entrecortado/fluidez etc.)” (PAVIS, 2008, p. 185). A descrição do gesto, assim como toda descrição, é “exterior ao objeto e não precisa seu vínculo com a palavra ou com o estilo de representação” (*Id., ibid.*). Aprender o gesto pela imagem do corpo e não pela descrição “ficará, no momento, perceptível apenas no nível de intuições” (*Id., ibid.*).

Quanto à tipologia dos gestos, a distinção costuma ser feita entre “gestos inatos, ligados a uma atitude corporal ou a um movimento”, “gestos estéticos, trabalhados para produzir uma obra de arte (dança, pantomima, teatro etc.)” e “gestos convencionais que expressam uma mensagem compreendida pelo emissor e pelo receptor” (PAVIS, 2008, p. 185). Outra distinção feita é entre gesto imitativo e gesto original. O gesto imitativo é feito reconstituindo comportamentos e “tiques” gestuais de um personagem. Esse é um caso menos comum para o músico; mas com criatividade é possível oferecer uma experiência marcante para o público, utilizando-se de todo tipo de gesto. O gesto original é mais comum, pois ele não faz mais ilustração de um movimento e, sim, usa seu organismo para gestualizar, que é uma forma bem natural de se gestualizar (Grotowski, no verbete *gesto*, *apud* PAVIS, 2008, p. 185).

Observando-se algumas características de um código gestual, nos chega um entendimento das possibilidades que ele oferece (para uma discussão detalhada, cf. PAVIS, 1981a). Essas características podem ser de: tensão ou relaxamento, “concentração física e temporal de vários gestos”, “percepção da finalidade e da orientação da sequência gestual”, “processo estético de estilização, ampliação, depuração, distanciamento do gesto” e “estabelecimento da ligação entre o gesto e a palavra (acompanhamento, complementaridade, substituição)” (PAVIS, 2008, p. 186).

Mesmo com todas essas tentativas de formalizar os gestos, não se sabe se realmente existem leis e unidades próprias. Essas buscas por tipificar o movimento dão noção das possibilidades que o gesto pode proporcionar, mas não oferecem precisão e controle total do significado de cada gesto.

Para aumentar o domínio do corpo, os músicos podem fazer como os atores, que desenvolvem esse domínio se utilizando da expressão corporal. Expressão corporal é a “técnica de interpretação usada em oficina e que visa ativar a expressividade do ator, desenvolvendo principalmente seus recursos vocais e gestuais, sua faculdade de improviso” (PAVIS, 2008, p. 155).

Um termo usado pelos estudantes das Artes Cênicas, que expressa quase misticamente uma das relações entre artista e público é “presença”. “(...) Presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador” (PAVIS, 2008, p. 305). “O corpo do ator torna-se o ‘corpo condutor’ que o espectador deseja, fantasia e identifica (identificando-se com ele). Toda simbolização e semiotização se choca com a presença dificilmente codificável do corpo e da voz do ator” (*Id., ibid.*).

Quando a apresentação musical é feita em grupo, a atitude é uma característica importante a se levar em conta. “A atitude do ator é a sua posição com respeito à cena e aos outros atores (isolamento, pertinência ao grupo, relação emocional com os outros)” (PAVIS, 2008, p. 305). No palco esses exemplos de posição estão ali expostos para que o público os absorva, em sua apreciação da obra.

4 RELATOS DE EXPERIÊNCIA PARA PROPOSTA DE IMPLEMENTAÇÃO DOS ASPECTOS CÊNICOS NO ENSINO DA MÚSICA

Existem contextos interessantes para a implementação dos aspectos cênicos no ensino da música, como, por exemplo, as práticas de conjunto nas Escolas e Faculdades de Música, no Ensino Regular, quando se abre espaço para apresentação dos alunos que tocam algum instrumento, e em apresentações das turmas de Música em Escolas Parque e de Ensino Integral. Usando minha experiência, tendo a Escola do Clube do Choro Raphael Rabello, Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília e Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília como locais de formação, proponho trabalhar pontos que me ajudaram na experiência com palco e público e o que considero que pode ser adaptado na formação do músico para dar mais suporte ao estudante que deseja fazer parte dessa realidade. Essa proposta é feita partindo do conhecimento introduzido na primeira parte deste TCC, que fala de encenação e dramaturgia, e da análise de minhas experiências sobre o palco.

Essa interação já ocorre nas Práticas de Orquestra e Música de Câmara, mas visto que isso acontece ainda de maneira muito singela, sugiro abrir espaço para maiores experimentações. Andrade (2019) comenta sobre a vestimenta nessas ocasiões. “A situação de concerto exige dos músicos da orquestra o cumprimento de alguns protocolos, sendo mais evidente a questão do vestuário (...)” (2019, p. 59). E além do figurino, é possível ampliar os outros aspectos cênicos:

Em outra interseção da Performance Musical com a Performance Teatral, recorrendo aos princípios do Sistema de Ações Físicas de Constantin Stanislavski, Araújo (2012) propõe uma nova abordagem para a realização da canção de câmara erudita, em que os elementos cênicos e a corporalidade do cantor se tornam parte essencial da realização musical (BOREM; RAY, 2012, p. 149).

Com essa proposta, a ideia é preencher uma lacuna sentida pelo autor, que só percebeu como contorná-la subindo no palco e descobrindo na prática pelo erro e acerto. Lembro-me de poucos fatos da minha primeira experiência em cima de um palco tocando em público. Do medo de estar no lugar errado, na hora errada e cometendo um erro para todos verem. Pelo que me lembro, a única coisa que me dizia para subir ao palco era o professor pedindo para eu entrar. E me lembro, também, de entrar e não ter ideia do que deveria fazer ali em cima.

No terceiro livro de Paynter (*The Dance and the Drum*), um termo que interessa muito para a interação que este trabalho busca é “Música-Teatro”. Nesse livro, o autor revela seu objetivo, que é saber como “desenvolver habilidades criativas e imaginativas nos alunos utilizando música, dança e drama” (*apud* PIRES, 2017, p. 9) e discorrer sobre o termo “Música-Teatro”, que representa a total integração de todos os elementos da arte como expressão humana. Isso significa a conexão entre palavras, movimento, música, e as artes visuais bi e tridimensionais. Paynter (*apud* PIRES, 2017) explica que esse tema “Música-Teatro” ainda não é tão conhecido aqui no Brasil, ficando seus estudos mais voltados para a proposta de utilização de música contemporânea nas escolas. Mas, mesmo que a “Música-Teatro” esteja mais próxima do que se costuma fazer nas peças de teatros clássicas do que de minha sugestão para usar os conhecimentos de Artes Cênicas nas apresentações musicais feitas nas Faculdades e Escolas de Música, considero que é uma proposta importante para que o estudante de Música aceite mais facilmente a influência das Artes Cênicas em suas apresentações no palco.

Não busco uma metodologia para se transmitir o conhecimento das Artes Cênicas em aula de Música, mas sim reunir o que considero importante desse conhecimento para que, quem se interessar, possa criá-la, a fim de preparar o estudante de Música para sua performance musical, ao vivo e feita em público. Deixo, também, minhas experiências do universo prático aqui expostas, com a esperança de que elas sejam úteis para a criação de metodologias.

Nesse sentido, Ray (2019) escreve sobre um caminho de como implementar uma ideia pedagógica em uma Instituição de Ensino Superior (IES), explicando sobre a importância de entender o Projeto Político-Pedagógico dessa escola. O que “tornaria possível a definição de uma visão pedagógica que una concepções do professor de um curso com as diretrizes da IES” (RAY, 2019, p. 155) ou a união de vários professores para “implementarem ações didáticas comuns num determinado curso” (RAY, 2019, p. 155). Mas o foco deste TCC não envolve um aprofundamento nessa questão, valendo a pena conhecer esse trabalho de Ray (2019).

4.1 ILUMINAÇÃO

Dos aspectos cênicos introduzidos aqui, o mais marcante para mim como músico é a iluminação. Ela é muito usada para fazer sumir o público e focar no palco, mas também pode ser usada para gerar dinâmica ao que está sendo visto no palco.

Em conversa informal com um iluminador, recebi a queixa de que muitos músicos fogem da luz. E ele suspeita que isso aconteça porque nos sentimos incomodados quando a luz

bate na vista. Dessa forma, o iluminador não conseguia fazer seu trabalho, que era evidenciar e dar foco à presença do músico. Recordo-me de que na primeira vez que senti a luz no rosto fiquei incomodado. Mas não foi por causa da luz na vista simplesmente, era, especificamente porque não conseguia ver ninguém da plateia. Esse incômodo durou pouco e me acostumei com a ideia, pois me sentia mais tranquilo por não saber quem estava me vendo. São dois lados de uma mesma moeda. Enquanto a gente quer ver se estão aprovando, não queremos ver se estão desaprovando. Além dessa conversa informal, tive outra com uma amiga atriz e descobri que, quando a gente sente a luz no rosto, é porque a gente está bem posicionado na luz e assim vamos ser notados no palco.

Outra experiência marcante que tive com a iluminação, foi em um espetáculo em que eu fazia a sonoplastia. A cena, a luz e a música estavam tão conectadas que eu mal conseguia conter a emoção. Eu percebi nessa cena o que está para além da função de mostrar e esconder que a luz tem. Percebi a função expressiva da luz forte e fraca. Notei que, assim como a dinâmica da música traz expressão, a dinâmica da luz traz expressão à cena.

4.2 FIGURINO

Um aspecto cênico a que normalmente dei pouca atenção, mas que neste TCC pude entender melhor, é o figurino. Mesmo fazendo escolhas usando basicamente a intuição, cheguei a receber elogios pela escolha do figurino e são esses casos que vou comentar, partindo do que aprendi sobre figurino nas pesquisas feitas para esse TCC.

Diferentemente da iluminação, a primeira vez que me dei conta do uso do figurino e fiquei um tempo pensando em que roupa escolher, pedi para alguém importante do grupo me dar alguma indicação de como eu deveria fazer essa escolha. A única indicação feita foi que escolhesse uma peça preta. Quando cheguei no local de apresentação, minha escolha foi rejeitada. E como esse grupo era o Cantigas Boleráveis, grupo musical repleto de atores e estudantes das Artes Cênicas, logo providenciaram outra roupa preta mais alinhada à ideia de encenação.

Antes desta situação, que considero a primeira vez que dei atenção ao figurino, eu evitava ao máximo investir tempo nessa escolha. Normalmente eu usava roupas do dia a dia, ou seja, vestimentas confortáveis, geralmente desgastadas e sem muita atenção à escolha das cores. Usava preto e/ou branco com estilo mais formal quando era contratado para tocar em confraternizações, como se estivesse usando um uniforme.

Algo importante que aprendi fazendo foi o uso de adereços. Também com o grupo Cantigas Boleráveis, tocando no primeiro festival de música de nossas vidas, o FINCA, foi dada uma atenção maior ao figurino. Dessa vez usei um simples chapéu (era uma cartola). Esse adereço foi o suficiente para uma reflexão sobre essa possibilidade de enriquecer o figurino. E foi usando esse tipo de adereço que recebi meu primeiro elogio ao figurino. Nesse dia íamos tocar em uma festa para arrecadar fundos e nos preparar para o Carnaval. Escolhi uma roupa cheia de cores e estampas, uma cueca samba-canção e um chapéu azul escrito “*No stress*”.

Na segunda vez que recebi um elogio, um dos integrantes do grupo acredita que foi em forma de “cantada”, já que na ocasião o figurino era apenas um colar e uma cueca do tipo samba-canção. Nesse dia eu percebi a possibilidade de cativar o público mostrando e escondendo partes do corpo. Anteriormente eu já tinha feito a escolha de usar esse tipo de figurino e fiz essa escolha pelo conforto (é assim que me visto quando estou em casa). Mas é preciso estar atento e não se acomodar. Acomodei-me com essa escolha de figurino que fiz como uma escolha garantida para o sucesso, mas foi feita em um dia de frio. Foi aí que descobri que existem outros fatores importantes na hora de escolher o figurino, como o clima, por exemplo. Essa má escolha acabou atrapalhando a performance musical, pois o frio sentido estava tirando a minha concentração. Essa má escolha me induziu a uma mudança de figurino entre uma música e outra, o que só aconteceu porque levei outra opção (que também não protegia tanto do frio mas melhorou um pouco).

4.3 MAQUIAGEM

Antes de me maquiar para subir ao palco e fazer uma apresentação musical, já havia me apresentado maquiado em uma ou outra peça teatral (como músico mesmo da peça). Lembro-me mais especificamente de uma, chamada BLCO – Bloco Musical Existencialista Quântico +/- 1, em que usava uma maquiagem monocromática, deixando um aspecto mórbido. Essa maquiagem se concentrava bastante nos olhos. Para mim, quando acabava o espetáculo, retirar a maquiagem próxima aos olhos era a parte mais desagradável, difícil e demorada. Depois dessa experiência, procurei evitar maquiagem próxima aos olhos (mesmo que tenha aceitado em alguns casos), mas entendo que essa é uma limitação para a expressão artística. E estou em busca de contornar essa questão.

Antes de começar a estudar esses aspectos cênicos para escrever este TCC, eu não entendia a importância do uso da maquiagem, nem o uso feito pelas mulheres. Agora, sabendo

quais formas e funções que ela tem, sinto-me mais interessado em experimentar. Tenho curiosidade em experimentar alinhar a maquiagem ao figurino e à cenografia.

Até hoje, foi com o grupo Cantigas Boleráveis que mais experimentei usar maquiagem. As experiências estavam mais focadas no uso de batom e esmalte de unhas. Considero que a maior importância de se usar essas duas formas de maquiagem tinha como razão o poder de unidade que elas davam ao grupo. Todas as pessoas que integravam o grupo usavam. Cheguei a manter a maquiagem em outros ambientes além do palco, pois é um grupo que tenho muito orgulho de integrar. Eu deixava as cores de esmalte e batom nas mãos das pessoas que tinham mais experiência nas Artes Cênicas e, por muito tempo, usei um esmalte que tinha ganhado de uma das integrantes. Não vejo problema em deixar essa escolha nas mãos de um encenador, mas, pessoalmente, tenho interesse em pesquisar os significados das cores.

Além de no grupo Cantigas Boleráveis, lembro-me de usar maquiagem em uma apresentação com o grupo YPU. Da mesma forma que no grupo Cantigas Boleráveis, a maquiagem ajudava a dar um sentido de unidade. Mas dessa vez funcionando, de forma mais sutil, como uma máscara.

4.4 CENOGRAFIA

Poucas vezes me dispus a contribuir com a cenografia, mas já fiquei incomodado de estar em um palco e ter uma simples parede branca ao fundo. Até um fundo com a parede de madeira e carpete me trazia uma sensação mais interessante. Isso já era um sinal de preocupação que eu tinha com o cenário.

Tenho como lembrança a contribuição à cenografia com o grupo Cantigas Boleráveis. Naquela situação, foi feita uma sugestão aos integrantes do grupo que levassem, para deixar por perto, algum objeto importante para eles.

Nas leituras que fiz para escrever esse TCC, entendi a diferença dos objetos de cena para o cenário e como tudo isso faz parte da cenografia, que pode ir mais longe ao se estender a área de atuação. E lembrando dos locais onde toquei, acredito que nossos instrumentos podem ser considerados parte da cenografia (como objeto de cena). Por muito tempo toquei contrabaixo acústico, que é um instrumento difícil de passar despercebido. Em uma das festas em que toquei, ele me fez ver que a simples chegada dele ao local já era uma introdução ao que viria a acontecer (a nossa apresentação musical). Todo o público ficava olhando com

curiosidade no momento que a gente chegou na festa, na hora de guardar os instrumentos e na hora de buscar o instrumento e levar para o local onde seria a apresentação.

Uma experiência interessante se deu em uma apresentação do grupo Cantigas Boleráveis. No palco foram colocadas mesas de bar, e amigos nossos foram convidados para fazer parte da cena nessas mesas. Nessas mesas havia objetos de cena que nossos amigos usavam para interagir, e isso acontecia de forma natural, já que muitos deles eram acostumados com o palco, por serem, na maioria, atores e estudantes das Artes Cênicas.

Sobre o *show The Wall*, do grupo Pink Floyd, a cenografia é um ponto que se destaca. Durante o *show*, é construído um muro entre a plateia e os músicos. Em uma das cenas surge um quarto nesse muro, de onde é arremessada uma TV. Logo no início, um cantor chega de helicóptero cantando lá de cima mesmo. Carros entram no palco. Tudo isso me chamou muita atenção e conservo como referência.

4.5 CORPO

Sobre as formas de se expressar pelo corpo, chama muito atenção a expressão facial, como nos casos dos grandes solos de guitarra de Jimmy Page, do *Led Zeppelin*. Mas essa característica não precisa ficar presa aos guitarristas. Eu me lembro de já ter usado essa forma de expressão muitas vezes ao tocar chorinho no cavaco. Não é tão simples se expressar pelo rosto, é o lugar principal do corpo ao qual o público dá muita atenção. Já me chamaram a atenção sobre esse aspecto e, inclusive, cheguei a me retrair um pouco devido a esse comentário. Mas hoje vejo como uma expressão válida, só não precisa exagerar e ir além do que sua intuição mandar (ou a intuição de um encenador).

Além do rosto, o restante do corpo também se expressa. Minha experiência de explorar o restante do corpo foi em algumas oficinas de teatro realizadas para preparar uma peça que não chegou a sair do mundo das ideias. Aprendi nessa oficina a existências dos planos alto (onde o corpo se expressa totalmente em pé), o médio (movimentos entre o plano alto e o plano baixo), e o baixo, que é o mais próximo ao chão (se deitando ou rastejando por exemplo).

Com as leituras feitas para este trabalho, percebi a possibilidade dos gestos. Compreendi que os gestos têm tamanhos. e mudando-os, é possível gerar dinamismo na expressão do corpo. Não me lembro de ter usado gestos grandes nas minhas apresentações. Essa é uma expressão do corpo que pretendo explorar agora que tenho conhecimentos sobre suas

potencialidades. Mas creio que gestos maiores são mais complicados para quem tem um instrumento em mãos. Então, essa exploração pode ficar mais centrada nos cantores.

4.6 ENCENAÇÃO

Sobre encenação, não há muito a dizer além do que já foi exposto nos outros tópicos. Todos os aspectos que comentei sobre minha experiência com o palco fazem parte da encenação. A ausência de mais comentários se deve ao fato de que não havia um encenador definido no grupo Cantigas Boleráveis (as funções nesse grupo eram bem livres, todos podiam opinar e, se o grupo estivesse contente com a solução, ela permanecia) e eu certamente não estava nesse papel, devido à falta de conhecimento sobre esses assuntos.

Lembro-me de algumas situações, trabalhando em peças de teatro, nas quais aparecia uma figura no primeiro ensaio e retornava novamente quando a apresentação se aproximava. Nunca soube que função tinha essa pessoa. Agora, após as leituras que fiz para escrever este Trabalho de Conclusão de Curso, posso concluir que se tratava do encenador, pois era uma pessoa que chegava e fazia várias considerações sobre o que ele estava vendo e propunha algumas mudanças na iluminação, figurino, maquiagem, cenografia e movimentos dos atores.

Chego a considerar que seria um luxo poder ter a figura do encenador em uma disciplina que trabalhe a performance musical, pensando que, por enquanto, nessas matérias mal se pensa nos aspectos cênicos. Mas consigo imaginar uma interação entre os Departamentos de Artes Cênicas e Música para solucionar essa questão. Não precisaria de muito tempo para que um ou outro aluno de Artes Cênicas fosse a alguns ensaios e, o mais importante, ao ensaio geral (último ensaio antes da apresentação). Esses poucos alunos de Artes Cênicas poderiam fazer isso para mais de uma turma.

Ray (2019, p. 157) comenta sobre a expectativa de estar em público e como isso pode preparar para uma performance musical. O exercício dessa expectativa pode ser feito em uma simulação de prova entre alunos e a gravação da performance, mas também, e principalmente, com a presença de um encenador. Isso porque, além de ver o que está sendo apresentado, ele poderá oferecer uma análise do que ele percebeu da cena apresentada.

4.7 DRAMATURGIA

Dos grupos musicais dos quais fiz parte, lembro-me apenas do Cantigas Boleráveis fazendo esse trabalho de dramaturgia. Não se utilizava muito tempo para elaborar a dramaturgia, e ela era bem simples. Consistia em alguns conceitos sobre o assunto que o *show* estava tratando, que músicas seriam usadas para tocar nesses assuntos, que personagens estavam ali conosco, o que aconteceria a esses personagens.

Lembro-me de três dramaturgias que fizemos. A primeira apresentação que fiz com o grupo Cantigas Boleráveis tinha como tema o poliamor, e era uma peça na qual um dos personagens, que representava o homem galante e desejado, era disputado por integrantes do grupo. A partir dessa estrutura, vários improvisos alimentavam a cena. A segunda dramaturgia da qual me lembro dava continuidade a essa história. Esse personagem já estava morto, e era apresentado ao público um *show* do luto das personagens que o disputavam e os dramas que daí surgiam. Por fim, o *show* mais triste do mundo. Essa apresentação musical refletia a situação caótica de retrocessos e incertezas que a política estava tomando. O uso do improviso era tão grande que o fim da apresentação foi repleto de esperança, graças a uma convidada que subiu ao palco, mas que o grupo só soube de sua presença no dia da apresentação.

5 CONCLUSÕES

Além dos aspectos analisados neste trabalho, vale a pena descobrir o que mais o ator tem em comum com o músico. Para isso, uma pesquisa comparando a interpretação teatral e a musical parece uma boa ideia. Outra análise possível é a do ambiente de trabalho em comum, o palco. Ou como o olhar pode agir em uma performance musical. E, também, a relação entre público e artista, que é um ponto em comum entre essas duas realidades. Muitas são as possibilidades de se usar o conhecimento das Artes Cênicas em uma performance musical.

Como o que escrevo neste TCC está mais ligado à interação entre Artes Cênicas e Música, deixei de lado um conhecimento que considero muito importante para a apresentação de uma performance musical ao vivo: a montagem e operação feita pelos técnicos de som. Esses técnicos trabalham tanto em peças de teatro como em apresentações musicais. Acredito que essa preparação do músico para saber dialogar com essa área é importante também.

Este trabalho buscou oferecer um primeiro passo para que as Artes Cênicas encontrem um espaço nos cursos de Música, para que o estudante possa chegar mais preparado para lidar com o público, entendendo que está entrando em cena quando sobe no palco para apresentar seu repertório de músicas aprendidas para o público que o espera. Minha experiência com o grupo Cantigas Boleráveis e o encontro entre as Artes Cênicas e a Música que esse grupo proporciona são o que me fizeram entender isso com mais nitidez.

A partir dessa maior interação entre as Artes Cênicas e a Música, acredito que se possa abrir caminhos para que as cursos de artes se tornem mais integrados. No caso da UnB, o Departamento de Artes Cênicas organiza um evento semestral para mostrar o que foi produzido em cada semestre letivo. Vale cogitar se nesse evento não haveria espaço para as produções do Departamento de Música também. Isso ajudaria a lidar com a questão da falta de público, abordada no estudo de Edson Barbosa de Oliveira (2014), em uma entrevista feita por ele, que pondera:

O entrevistado diz sentir necessidade de um maior envolvimento de alunos e professores para que o que tem sido feito na universidade ganhe uma proporção maior, atinja um número maior de pessoas, e talvez até um retorno financeiro, com apresentações em outros locais, levando o nome da UnB (OLIVEIRA, 2014, p. 31).

Assim fica mais fácil divulgar o evento, até mesmo, para o público de fora da universidade. Esse tipo de evento me parece uma ótima solução, levando em conta a experiência que eu tive de me apresentar anualmente no palco do Clube do Choro (onde me senti em cena

pela primeira vez com a luz batendo no rosto), pois, ao final de cada ano, os alunos se unem para apresentar o repertório estudado. Além dessa questão apontada pelo entrevistado, um festival para mostrar todos os grupos que desejam se apresentar ao vivo é uma forma que pode ajudar muito a oferecer um suporte para viabilizar alguns aspectos técnicos (luz, som e cenário).

Diante desse contexto, espero que este trabalho possa suscitar em algum professor de Prática de Conjunto, Prática de Orquestra e Música de Câmara o desejo de trazer esses aspectos cênicos para suas aulas, reconhecendo a importância deles para que um músico se torne mais familiarizado com o estar no palco, em cena.

6 REFERÊNCIAS

ANDRADE, José Manuel Cunha. *A prática de orquestra em contexto académico: o caso da Orquestra de Reportório da ESML*. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2019.

BORÉM, Fausto (UFMG); RAY, Sônia (UFG). *Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas*. SIMPOM II, 2012.

MOTA, Marcus. Uma nova revista? *Dramaturgias – Revista do Laboratório de Dramaturgia*, LADI-UnB, Brasília, v. 1, ano 1, p. 2-9, 2016.

OLIVEIRA, Aline de; LOURENÇO, Brenda Zaniolo; LOURENÇO, Bruna Zaniolo; NUEVO, Patrícia. *A importância do visagismo na construção da imagem pessoal*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Estética e Cosmética) – Organização Paranaense de Ensino Técnico Ltda., Curitiba, 2014.

OLIVEIRA, Edson Barbosa de. *Processos pedagógicos da disciplina Prática de Conjunto do curso de Licenciatura em Música da Universidade de Brasília*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PAIVA, Milena Leite. *A direção de arte no audiovisual brasileiro: uma abordagem sobre Suburbia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIRES, Victor Brum Esteves. *John Paynter e a Música-Teatro em sala de aula*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2017.

RAY, Sônia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira/Irokun, 2015.

RAY, Sônia. Prática e didática da Música de Câmara. *Revista Orfeu*, UFG, n. 1, p. 151-165, 2019.

SAMPAIO, José Roberto Santos. A maquiagem nas formas espetaculares. VII Congresso da ABRACE – Porto Alegre, outubro de 2012. *Anais...*, 2012.

SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. *Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos de cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SILVA, Susana Santos. *De que se veste um espectáculo? – Metodología e processo criativo do cenário e figurinos na obra teatral *The Passage**. Valencia, Espanha: Universidad Politécnica de Valência, 2015.