



Universidade Federal  
de São João del-Rei

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI**

**MONIQUE BARBOSA RODRIGUES**

**A CRIAÇÃO CÊNICO-MUSICAL COMO BASE PARA A CONCEPÇÃO DO  
ESPETÁCULO INSÔNIA**

São João del-Rei

Outubro, 2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI**  
**COTEA**

**MONIQUE BARBOSA RODRIGUES**

**A CRIAÇÃO CÊNICO – MUSICAL COMO BASE PARA A CONCEPÇÃO DO  
ESPETÁCULO INSÔNIA**

Trabalho de Conclusão de Curso-  
apresentado ao curso de Teatro  
(Bacharelado) da Universidade Federal de  
São João del-Rei, como requisito parcial  
para obtenção do grau acadêmico em  
**Bacharel em Teatro.**

**Linha de Pesquisa: Musicalidade Cênica**

**Outubro - 2020**

**RESUMO:** A presente pesquisa pretende refletir sobre os processos de criação de Insônia, espetáculo baseado do monólogo Valsa nº6, de Nelson Rodrigues, e da personagem Sônia, tendo como principais elementos para tal criação os chamados parâmetros do som, quais sejam: intensidade, duração, altura e timbre. Tais parâmetros, utilizados em conjunto com procedimentos próprios à composição musical - tempo, ritmo, dinâmica, variação e repetição - foram trabalhados para imprimir expressividade e sentido à totalidade da cena, resultando numa montagem carregada de musicalidade. Musicalidade esta que não se restringe à música convencional, mas que pode ser percebida visualmente a partir da dinâmica e do ritmo presentes também na diversidade de movimentos, gestos, deslocamentos (de luz, do cenário, da atuação). A concepção da montagem se deu a partir da experimentação sonora e corporal, compondo com variações de voz, de gestos, de deslocamentos no espaço, do uso da iluminação e de gravações musicais ou da fala. Tais composições trazem à tona sentimentos e imagens, ajudando na constituição das vozes que integram o texto da peça.

Palavras-chave: Valsa nº 6, musicalidade no teatro, musicalidade do ator, composição da encenação.

## Introdução

Esse trabalho relata os processos de criação, montagem e a apresentação do espetáculo *Insônia*, uma adaptação da peça *Valsa nº 6* de Nelson Rodrigues criada para a conclusão do curso de Bacharelado em Teatro da UFSJ - TCC 3 e será desenvolvido em primeira pessoa do singular.

Antes mesmo de iniciar o TCC, já era bem claro para mim que faria a montagem da *Valsa nº 6*, por ser uma peça que sempre me fascinou pela linguagem fragmentada em que a história vai sendo desenvolvida a partir de suas lembranças ou invenções, revelando um universo psicológico que atua enquanto a partitura para piano é tocada. Nelson Rodrigues escreve ter criado o monólogo sob influência do sentimento inebriante que teve ao escutar a música que fazia parte da trilha sonora de um filme, por isso resolveu levar esse sentimento ao público:

Diariamente eu lanchava na Alvia. A partir de certo momento e durante cerca de uma semana, passei a sentir uma euforia completa, um inexplicável bem-estar físico. Surpreso, procurei explicar-me o fenômeno, até que seis ou sete dias depois descobri que a satisfação, a felicidade, cuja origem desconhecia, eram provocadas pela música de Chopin, fundo sonoro do filme *À Noite Sonhamos*, na ocasião exibido no Império. Creio ter nascido aí o desejo de transpor a experiência pessoal para o palco, atingir no teatro resultado semelhante: o espectador, sem saber como e por que, sentiria profunda tensão e prazer estéticos, mesmo sem compreender a peça, nos elementos de lucidez e consciência. (RODRIGUES, 2002, p.3)

Ao procurar a orientação da professora Ana Dias, recebi dela a indicação de trabalhar com a composição da encenação e da personagem a partir da ideia de musicalidade cênica, tema de sua Dissertação de Mestrado. Foi a partir de então que comecei a ler sobre Musicalidade. Para me aprofundar no tema, me inscrevi na disciplina de Musicalidade cênica, ofertada no primeiro semestre de 2019 pela professora substituta Morgana Martins. Aproveitando a proximidade do também aluno Rodrigo Alcântara, meu colega inscrito na mesma disciplina, o convidei para dirigir o espetáculo, já que o mesmo sempre se mostrou interessado no assunto.

Escrita em 1951 pelo escritor, jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues, o monólogo *Valsa nº 6* utiliza a composição de Frédéric François Chopin em vários

momentos durante o decorrer da peça. Sempre que toca um trecho da música, a protagonista é invadida por novas lembranças e muda seu comportamento.

Valsa nº 6 conta a história de Sônia, uma menina de 15 anos que, ao que parece, é assassinada. Após sua morte, ignorando sua identidade, ela tenta reconstituir sua história através de lembranças, que surgem em fluxos e de modo variado a cada vez que a valsa é tocada. Sônia assume diversas personalidades e se mostra ora doce, submissa, ora revoltada e cruel.

Segundo Desclés, citado por Priscila Soares em sua Dissertação (2018),

Como em outras peças de Nelson Rodrigues, apenas pontos do presente parecem penetrar camadas espessas do passado e são, portanto, três planos que se misturam neste monólogo fragmentado: o presente (ilusório), a memória (que escapa), a alucinação (que complementa o real), de modo que na investigação realizada no coração do caleidoscópio louco, não podemos realmente desvendar o que é sonho, realidade, fantasia ou exagero. A travessia dos estados emocionais extremos dessa personagem perdida passa do riso às lágrimas, da alegria à raiva e indignação em uma fragilidade permanente, por vezes, à beira da loucura. (DESCLÉS, 2014, apud SOARES, 2018, p. 72).

Para a composição desse espetáculo de forma musical, recorri ao que é julgado essencial para caracterizar cada som, ou seja, aos chamados “parâmetros do som”: intensidade, duração, altura e timbre. Quando se fala que todo som tem uma intensidade, é porque pode ser avaliado segundo sua força de emissão: desde o chamado *pianíssimo* (som bem suave, quase inaudível), até o som mais forte e estrondoso. O som pode ser medido também de acordo com a sua duração: o tempo em que soa, que pode ser curto, ou bem longo. A altura mede a frequência do som: sons de vibração rápida, são sons agudos; sons de vibração mais lenta, são chamados de sons graves. Já o quarto parâmetro é o timbre, aquela qualidade que diferencia um som do outro e caracteriza os sons de cada emissor sonoro.

Eu decidi utilizar esses parâmetros para direcionar a criação do espetáculo, focalizando, por um lado, a musicalidade do próprio texto, e, por outro, a musicalidade dos movimentos (gestos, deslocamentos, movimentos de luz, objetos, cenários). Utilizei, assim, na fala, durante o processo de construção das cenas e personagens, a diversidade rítmica, de intensidade e melódica sugerida

pelas pontuações, cheias de contrastes, além de alterações no timbre ao lembrar de personagens tais como a mãe e o Dr. Junqueira.

A musicalidade pode ressaltar os diferentes sentimentos (e personalidades) da protagonista, além de pontuar o monólogo, organizando-o em diversos andamentos e climas, como a seguir (RODRIGUES, 2002, p.19)

Ela é muito meiga! Uma boa menina. Educada.  
Se é. Sou, não sou?  
Mas ninguém sabe as ganas que tenho. De te bater! De te estrangular,  
Talvez sejas doce como um primo criado com a gente, mas. O punhal,  
que papai me deu de presente... De prata

Nesta parte do espetáculo usamos ainda uma variação de jogo de luzes, utilizando a diferença de cor e intensidade para representar as diferentes facetas de Sônia. Assim, a luz **mas** forte era vermelha, indicando a Sônia irritada, raivosa, e a luz mais suave era azul, para indicar a Sônia passiva. Além disso, houve uma modificação no timbre da personagem para expressar essas diferentes personalidades.

### **Processo de montagem**

Desde o início da montagem entendi que não seria um processo fácil. Em primeiro lugar, sentia que, por ter muita admiração pelo autor Nelson Rodrigues, seria um desafio conseguir realizar algo a contento; além disso, suas peças são complexas e a responsabilidade em montar um monólogo é muito grande. Por outro lado, trabalhar com musicalidade sem ter tido muita experiência e prática com a área também se mostrou bastante desafiador.

A *Valsa nº6* de Chopin é diversas vezes tocada **ao** desenrolar da peça, mas nunca é tocada completa; ela é usada para a reconstituição das memórias de Sônia: cada vez que é tocada, as lembranças dela vão surgindo.

Inserimos a Valsa logo na abertura para receber a plateia. Fizemos um jogo com a intensidade da música, que começava forte e ia diminuindo até acabar, quando as pessoas já estavam acomodadas em seus lugares.

A melodia da Valsa nº 6 contribuiu para a criação das movimentações, do tom da narrativa e das emoções vivenciadas por Sônia ao relembrar momentos de sua

vida. Era preciso fazer um espetáculo que tivesse ritmo, para que a plateia não ficasse entediada, e que tivesse a musicalidade explorada por todos os elementos expressivos da peça, tais como iluminação, cenário e sonoplastia, utilizando os parâmetros musicais.

De acordo com Ana Dias (2000, p. 13),

Fala-se – e muito – em ritmo no teatro. É comum ouvirmos, ao fim de um espetáculo, elogios ou críticas com relação ao ritmo do mesmo: se o espetáculo não fez com que o espectador sentisse o tempo passar, é porque teve um “bom ritmo”; se, por outro lado, o espectador consultou o relógio durante a representação, é porque o espetáculo foi arrastado, “sem ritmo”. Isso não quer dizer que um espetáculo não possa ser lento, mas que o espectador geralmente percebe como lento aquilo pelo qual perdeu o interesse, o que pode acontecer inclusive com peças rápidas e curtas.

Um dos meus desafios foi, portanto, conseguir manter um ritmo interessante para que a conexão com o público não se perdesse.

O processo da construção desse espetáculo levou aproximadamente 7 meses, entre março e setembro de 2019, quando fizemos uma apresentação aberta ao público, tendo havido uma pequena pausa durante as férias de julho. Desde o primeiro ensaio até a apresentação, utilizamos 5 meses para memorização do texto, juntamente com exercícios vocais e corporais.

As atividades desenvolvidas durante o processo de construção do espetáculo foram pautadas nos quatro parâmetros musicais já apresentados. A partir daí fizemos exercícios, trabalhando máscaras vocais e ressonadores.<sup>1</sup>Exercitei também a percussão corporal como auxiliar na manutenção da continuidade de um ritmo em um mesmo andamento, dentre outros objetivos.

Os ensaios foram realizados em vários locais, inclusive em espaços abertos, afastados, com pouco ruído, onde foi possível ter maior concentração na busca de memorizar o texto. Apenas ao final do processo pudemos ensaiar no local onde foi apresentado o espetáculo: a Sala Preta do Curso de Teatro.

---

<sup>1</sup> Os conceitos de máscara vocal e ressonadores foram introduzidos pelo diretor, que os conheceu por meio da leitura da Tese de Doutorado de Mauricio Machado Mangini, “Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no Brasil” (2013). A máscara vocal consiste num trabalho de caracterização a partir da projeção vocal. São feitos exercícios até que se chegue num timbre que mais se aproxime do personagem.

O processo foi composto de duas etapas: a primeira, mais longa, teve como objetivos a memorização do texto juntamente com um pequeno treinamento para a elaboração da cena, e foram utilizados alguns elementos de treinamento musical, tais como a percussão corporal feita por ritmos quaternários. Foi apenas na segunda etapa que desenvolvemos a criação de partituras corporais e vocais, assim como a composição da iluminação, sonoplastia, cenário e figurinos.

Dentre as atividades desenvolvidas na preparação da atriz para a realização do espetáculo, estão o Treinamento rítmico, o treinamento de técnica vocal, o treinamento Corporal e exercícios para a memorização do monólogo.

### **Treinamento rítmico**

Durante o primeiro mês, o treinamento de musicalidade se baseou na pesquisa de percussão corporal, repetição de ritmos quaternários, e dentro disso, alguns exercícios para explorá-los. Os exercícios de ritmo realizados foram conduzidos pelo diretor do espetáculo, Rodrigo Alcântara. Ele utilizou o método de musicalização “O passo”, de Lucas Ciavatta<sup>2</sup>, bem como exercícios desenvolvidos pelo músico e professor Dr. da UFMG Ernani Maleta, autor de “A formação do ator polifônico” (2005). Além disso, acrescentou exercícios aprendidos durante sua experiência no Grupo de Pesquisa “Casa Aberta”, liderado pela Professora Dra. Juliana Mota Drummond, da UFSJ, e também como aluno do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em São João del-Rei.

### **Treinamento corporal e de memorização do texto**

A partir do segundo mês, decidimos que 80% dos ensaios deveriam ser focados na memorização e treinamento do texto. O treinamento inicial era apenas um

---

<sup>2</sup> “O Passo” entende o fazer musical como um fenômeno indissociável do corpo, da imaginação, do grupo e da cultura. Ele surge em resposta aos modelos altamente seletivos de acesso à prática musical e tem a riqueza do fazer musical popular brasileiro como sua grande influência.



aquecimento corporal e memorização. O exercício de memorização era pautado na escrita de várias partes do texto, repetindo até conseguir memorizar. O aquecimento corporal era pautado em deslocamentos pelo espaço, explorando os planos alto, médio e baixo.

### **Trabalho de técnica vocal**

O treinamento era composto por um aquecimento com exercícios de respiração, sensibilizando o apoio diafragmático, explorando os diversos ressonadores existentes no corpo e a diversidade de registros vocais. Precisei treinar bastante a passagem para o falsete, principalmente no primeiro momento em que o falsete era usado na máscara do doutor Junqueira. Minha dificuldade ocorria porque eu tensionava a garganta na tentativa de produzir o som mais agudo.

Pode-se dizer que em 70% do projeto foi trabalhado um treinamento vocal em que se tentou explorar não só o nasal da voz, mas também os diversos ressonadores e outros timbres, já que na pesquisa de voz dos personagens criamos uma máscara vocal para cada personagem, ou seja, para cada personagem construí uma identidade vocal diferente, testando várias máscaras vocais, como a máscara vocal do pai da mãe, etc. Entretanto, depois de avaliarmos, decidimos retirar esse procedimento, pois essa transição precisava de um trabalho vocal maior, que não seria possível naquele momento.

Foi de extrema importância o trabalho que fizemos com as nuances vocais para construirmos a identidade vocal dos personagens. Mesmo não tendo utilizado essas máscaras em cena, foi um momento em que pude explorar toda uma potencialidade vocal que se mostra valiosa para o meu desenvolvimento como atriz.

No meio do processo trabalhamos bastante também para aprimorar a dicção e articulação vocais, para que, além de projetar bem a voz, eu obtivesse clareza na fala. Durante os últimos meses ficamos mais restritos às partituras corporais: eu improvisava e o diretor marcava as ações, traçando cada trajetória. As ideias para criação do cenário iam surgindo de acordo com as improvisações que eu ia criando junto com o trabalho do texto.

Ao compor as partituras de ação, tivemos como base os fundamentos da musicalidade: as marcações foram fixadas levando em conta os parâmetros

musicais.No sentido de desenho do espaço e fixação, o trabalho de musicalidade entrou na direção e composição das partituras.

Com a chegada dos elementos cenográficos - um banco, um espelho e uma cama -,que compunham um quarto ao centro da cena, passei a partitura de ações dentro desse espaço, desenhando uma circularidade que voltava e se perdia dentro do próprio cômodo. Decidimos posicionar o público em mesas ao redor da cena. Cada mesa tinha 6 cadeiras dispostas em forma de meia lua para que todos tivessem uma visibilidade boa.

Nos últimos meses de ensaios, desenvolvemos uma pesquisa de iluminação para dar mais dinâmica ao espetáculo. A criação do desenho de luz potencializou todas as ações que, no começo, não tinham muita clareza. O ritmo da cena foi também pontuado pela luz, que se acendia e apagava nas mesas e invadia o público. Esse jogo de luz dava outra qualidade de caráter **pro** texto e para minha interpretação. Na iluminação trabalhamos muito com a intensidade no jogo de luz.

Com relação à sonoplastia, decidimos fazer algumas gravações da minha voz modificando a velocidade da voz e o timbre, com a proposta de dar um peso maior à personagem, marcando o tempo que havia passado desde a época em que a história é contada. Com a voz mais grave, a personagem soa mais velha. Usamos uma velocidade de voz maior para fazer um jogo com essa voz, como se fosse outra pessoa narrando.

## **O ESPETÁCULO**

O espetáculo foi realizado no dia 6 de setembro, na sala preta do Campus Tancredo Neves da Universidade Federal de São João del - Rei, às 19:00.

O cenário foi feito pensando em um baile de 15 anos, montamos um ambiente de festa onde cada pessoa tinha o seu lugar na mesa. Entretanto, dentro desse ambiente de festa tinha um quarto...! Vejo nisso uma quebra da representação realista, que pretende fazer jus ao procedimento de Nelson de misturar várias camadas de realidade, intercalando memórias e delírios. Assim, Sônia estava em um baile e em um quarto, ou em um baile dentro de um quarto ou, ainda,em um quarto dentro de um baile.

Apresentar com a presença do público foi bem diferente dos ensaios, pois teve momentos em que a insegurança e o nervosismo tomaram conta, o que me fez recorrer diversas vezes ao improviso para contornar a situação. Logo após o espetáculo eu fui avaliada pela banca, formada pelos professores Alberto Ferreira da Rocha Junior, do Departamento de Artes da Cena (DEACE) e Marcos Filho, do Departamento de Música (DMUSI). Os professores ressaltaram o caráter musical do espetáculo e o meu trabalho como atriz, especialmente em determinado momento, quando disseram que houve uma fluidez maior.

Ao fim do espetáculo, várias pessoas da plateia comentaram comigo que conseguiram perceber a musicalidade e que não ficou um espetáculo entediante, mas sim com ritmo.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Considero que o trabalho me fez apreender melhor a ideia de musicalidade da cena e do ator/atriz. Em síntese: construímos um espetáculo no qual a musicalidade foi explorada de várias formas, quer pela atriz em sua composição vocal, gestual e de deslocamentos no espaço, quer por outros elementos, como as pontuações da música, da sonoplastia e da iluminação. Utilizou-se variações de timbre, de ritmo, de força e de dinâmica, como no exemplo das transições de uma Sonia “má” para uma Sonia “doce”, em que a cada vez que a personagem se transforma, ela tem um timbre específico que a diferencia nessas duas zonas.

Outro parâmetro musical que pudemos ver no espetáculo foi a variação de intensidade: um exemplo é quando a personagem começa o texto na cama, em baixo volume, e vai aumentando cada vez mais.

Podemos ainda destacar o ritmo: quando a personagem pega uma coberta e começa a brincar, começa em um ritmo mais suave e gradualmente vai aumentando a brincadeira com a coberta cada vez mais, nesse momento usamos uma aceleração de velocidade.

Concluo que conseguimos, eu e minha equipe, cumprir a proposta de compor a musicalidade da cena e da atriz. Isso foi feito em todos os momentos do

processo, desde os treinamentos da musicalidade da peça até a organização mais minuciosa de disponibilidade das mesas que utilizamos para compor o cenário.

Como disse acima, acredito que esse trabalho foi bem importante para o meu desenvolvimento como atriz e meu entendimento da musicalidade. Vejo que compor uma cena tendo como princípio a musicalidade nos leva a utilizar os vários elementos com esse entendimento musical, que pode se fazer presente na cenografia, na iluminação, na sonoplastia, nas ações e deslocamentos no espaço, podendo ser bem ampla e muito bem explorada, mas às vezes passa por nós despercebida, em pequenos detalhes.

Foi assim um trabalho bem desafiador, principalmente por ser um monólogo, mas acho que consegui deixar bem claro a musicalidade na peça, principalmente desenvolvendo o ritmo da peça. Concluo, finalmente, dizendo que a experiência foi gratificante, tanto para mim como para a plateia, que recebeu muito bem o espetáculo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DIAS, Ana Cristina Martins. **A musicalidade do ator em ação**: A experiência do Tempo-Ritmo. 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- CIAVATTA, Lucas. **O método do Passo**.(2003) ed. Lucas Ciavatta.Disponível em: <https://www.institutodopasso.org/>. Acesso em: 02/11/2020.
- MALETA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica**: princípios e práticas. 2005. (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MANGINI, Maurício Machado. **Preparadores vocais**: características e práticas com atores do teatro musical no Brasil .2013. Dissertação (Mestrado em fonoaudiologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- RODRIGUES, Nelson. **Valsa nº 6**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2002.
- SOARES, Priscila Luz Gontijo. **Vozes dissonantes em Vestido de noiva e Valsa nº6 de Nelson Rodrigues e a proposta de criação de um romance dramático**. 2018. Dissertação (Mestrado em literatura e crítica literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.