



A interação cênico-musical nos processos de formação de músicos e atores

COMUNICAÇÃO

Jussara Rodrigues Fernandino
UFMG – jussara@musica.ufmg.br

Resumo: Este artigo apresenta o resultado da investigação de práticas cênico-musicais desenvolvidas em pesquisa de Doutorado realizada na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A partir do cruzamento de determinados fundamentos das pedagogias da Música e do Teatro, e calcado nos pressupostos da pesquisa qualitativa, o trabalho teve como principal instrumento metodológico a observação participante e sistemática. A análise dos dados obtidos resultou na elaboração de *eixos indicadores da interação cênico-musical*, voltados para processos de formação de atores e músicos.

Palavras-chave: Interação cênico-musical. Práticas cênico-musicais. Interdisciplinaridade.

Scenic-musical Interaction in the Formative Processes of Musicians and Actors

Abstract: This article presents the results of investigation of scenic-musical practices developed in doctoral research carried out at the Federal University of Minas Gerais. By crossing certain fundamentals of music pedagogy and drama pedagogy, and based on the assumptions of qualitative research, the research had as its main methodological instrument the participant and systematic observation. The data analysis resulted in the development of indicative axes of scenic-musical interaction, aiming the processes of education of actors and musicians.

Keywords: Scenic-musical interaction. Scenic-musical practices. Interdisciplinarity.

1. Introdução

A Ópera, a Música Cênica e o Teatro Musical são gêneros artísticos caracterizados pela conexão entre cena e música. Esta conexão, contudo, também se estabelece em demais manifestações, e, embora de maneira menos evidenciada, está presente nos espetáculos teatrais, de Dança, bem como nos *shows* e performances instrumentais. No espetáculo teatral, por exemplo, além da trilha sonora e do eventual emprego de canções ou da execução instrumental ao vivo, questões como a musicalidade do texto e a ritmicidade dos movimentos constituem fatores com os quais o conhecimento musical pode vir a contribuir. Os *shows* cada vez mais lançam mão da iluminação, dos efeitos visuais e da direção de cena. E mesmo em modalidades nas quais apenas o músico e seu instrumento se fazem presentes, há que se considerar a situação de palco, de atuação e de relação com a plateia. Assim, é possível afirmar que, de uma maneira geral, a interação de aspectos cênicos e musicais faz parte da prática artística tanto da área de Música, quanto de Teatro.

Nesse sentido, infere-se que os processos formativos de atores e músicos deveriam capacitá-los a atender adequadamente às demandas interacionais requeridas pela realidade profissional, propiciando, senão o domínio, uma apropriação consciente das



principais técnicas e aspectos expressivos das áreas em questão. Isto ainda não corresponde à realidade brasileira atual no campo dessas linguagens. As práticas nessas áreas, salvo louváveis exceções, se desenvolvem ainda de maneira fragmentária ocorrendo a oferta de práticas musicais isoladas no contexto teatral, e vice-versa.

A integração entre as linguagens artísticas tem sido alvo de pesquisas e reflexões no campo teatral. Maletta (2005) aponta um aumento das discussões em torno do assunto, bem como uma mudança de postura quanto à preocupação com a prática “inter/transdisciplinar”. No entanto, na visão do autor, as propostas ainda se apresentam incipientes, de acordo com o seguinte comentário:

Mesmo no caso da Música ou das Artes Corporais, por mais que os currículos dos cursos de formação incluam disciplinas direcionadas a cada uma dessas habilidades – como comprovam as grades curriculares, programas e ementas das disciplinas –, há que se observar, tendo em vista as dificuldades que a maioria dos atores apresenta, que o aprendizado de tais disciplinas não tem sido suficiente para a real incorporação de seus fundamentos, muito menos para exercitar o diálogo entre elas (MALETTA, 2005: 54).

Quanto aos aspectos da encenação, esse pensamento é também identificado nas reflexões de Jacyan Castilho de Oliveira, apresentadas a seguir:

A partir do momento em que, na contemporaneidade, o espetáculo teatral passou a ser percebido como uma teia, resultante da urdidura de várias *partituras* concomitantes (de texto, do ator, do encenador, dos elementos cenográficos, musicais, etc.), foram ampliados os campos de estudo da organização de cada uma dessas partituras. Ainda assim, elementos de difícil delimitação, como a *plasticidade* ou a *musicalidade* de uma encenação, que são estruturantes do léxico do espetáculo (responsáveis pela construção de sentido deste, não a partir do tema ou mensagem – pelo **quê** se quer dizer – mas por **como** se diz), permanecem ainda à mercê basicamente da sensibilidade intuitiva de seus realizadores [...] Merecem uma tentativa, não diria de sistematização por considerar infrutífera ou pouco razoável essa intenção – mas de aprofundamento das atenções sobre eles, porque assim ajudam o artista-pesquisador a passar do campo intuitivo para o volitivo (OLIVEIRA, 2008: 16-17)¹.

No campo da Música, esse tema ainda ocupa pouco espaço nas pesquisas e publicações da área². Isso ocorre até mesmo em relação à Ópera, que tradicionalmente se utiliza dos aspectos cênicos e musicais. De acordo com Velardi (2011), os estudos em torno do gênero se detêm, predominantemente, nas questões musicológicas e históricas, e, com muita raridade, são abordados temas sobre sua proximidade com a experiência artística teatral, sobre possibilidades de inovações estéticas ou sobre sua natureza de espetáculo.

Dessa forma, a pesquisa ora apresentada partiu da premissa de que há a necessidade de um maior conhecimento em torno da questão interacional entre as áreas de



Música e Teatro e um maior entendimento de suas possibilidades de conexão. Para tal, se propôs a investigar práticas de entrelaçamento entre esses campos, visando a alcançar indicadores capazes de suscitar uma maior compreensão do fenômeno.

No entanto, a inexistência de uma realidade com as características demandadas pela investigação – um contexto real, prático e didático, de interação cênico-musical –, levou à necessidade de criação de uma situação específica para que pudesse ser viabilizada a coleta de dados. Dessa maneira, foi criada uma disciplina-laboratório, que foi ofertada no ano de 2011, integrando o quadro de disciplinas optativas da Escola de Belas Artes e da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. A disciplina-laboratório consistiu em um contexto de ensino gerado para fins de pesquisa, e que foi instaurado, especificamente, como campo de observação para o presente trabalho. Assim, para viabilizar a averiguação pretendida pela pesquisa, foram criados grupos de investigação, constituídos por alunos dos cursos de Graduação em Música e Graduação em Teatro da referida instituição – sujeitos participantes da pesquisa. A pesquisadora integrou-se a esses grupos no papel de docente e aplicadora das práticas, exercendo a função de “observar o comportamento diante de tarefas definidas” (GÜNTHER, 2006). Empregou-se, como principal instrumento metodológico, a observação participante e sistemática, uma vez que foram estabelecidos determinados parâmetros para a condução da investigação, e que serão comentados no item a seguir.

2. A elaboração e a aplicação das práticas cênico-musicais

A elaboração das práticas partiu do cruzamento entre os fundamentos de alguns encenadores e alguns pedagogos musicais referenciais. As informações provenientes do universo teatral foram extraídas de um estudo anterior: a dissertação de Mestrado intitulada *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro* (FERNANDINO, 2008). Neste primeiro trabalho, realizou-se um estudo de aspectos musicais presentes em algumas estéticas teatrais, culminando em um mapeamento estrutural desses aspectos. Os encenadores abordados foram: Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson, além das propostas de Émile Jaques-Dalcroze, que realizou trabalhos que transitaram entre as Artes Cênicas e a Música.

As informações obtidas neste mapeamento foram organizadas em categorias e subcategorias, divididas em função do trabalho do ator (*Produção Vocal, Corporeidade e Produção Instrumental*); dos aspectos relativos à configuração do espetáculo (*Sonorização,*



pesquisa, contribuíram com a investigação participando de uma maneira complementar onde as primeiras fontes apresentaram um elevado grau de especialização e complexidade. Destacou-se, dentre estas possibilidades encontradas, algumas proposições iniciais do Sistema Laban³, que, em cruzamento com os princípios da Pedagogia Dalcroze, possibilitaram o desenvolvimento de estratégias relacionando som e movimento.

O cruzamento das informações levantadas permitiu o desenvolvimento de práticas de teor cênico-musical. A aplicação das práticas nos grupos de investigação levou em conta a formação de origem dos sujeitos participantes, considerando a pouca ou nenhuma experiência cênica e corpórea apresentada pelos músicos, de uma maneira geral, e a formação musical em nível inicial dos atores, uma vez que a disciplina Musicalização faz parte do curso de Graduação destes sujeitos. Assim, foram formados grupos primeiramente separados por área e, em uma segunda fase, ocorreu uma turma mista de atores e músicos. Cada uma dessas etapas se deu no período equivalente a um semestre letivo, com carga horária de 03 horas/aula semanais.

As práticas foram desenvolvidas basicamente por processos de criação, que envolveram, de maneira geral, as etapas de sensibilização (primeiro contato ou estimulação inicial das percepções musical, corpórea, espacial); exploração (experimentações com o material sonoro e corpóreo e suas possibilidades expressivas); seleção (avaliação após os primeiros contatos, envolvendo triagem dos recursos expressivos); estruturação (processo de interação e organização dos materiais selecionados); conscientização (processo gradativo que acompanha os demais, até se alcançar o estabelecimento de conceitos e apropriações de maior profundidade).

Todo o processo de levantamento e aplicação das práticas foi referenciado por uma pesquisa exploratória de apoio, que sondou profissionais e estudantes das áreas de Música e Teatro e cujas informações obtidas subsidiaram a condução da pesquisa⁴. É importante ressaltar, que as práticas testadas não constituíram os propósitos finais da pesquisa. Estas funcionaram, na realidade, como vias de experimentação e investigação, voltadas para o alcance dos indicadores almejados e que serão apresentados a seguir.

3. Eixos da interação cênico-musical

Durante o percurso da investigação foram experimentados 19 exercícios de menor porte, voltados para a familiarização e experimentação das propostas, seguidos por 05 exercícios de integração e estruturação dos conteúdos vivenciados anteriormente, denominados *exercícios-síntese*. Nestas práticas, empregou-se a relação som-movimento ou



som-cena, conforme a natureza do exercício, trabalhando-se diversas possibilidades de interação entre o executante e as informações (estímulos sonoros, cinéticos ou cênicos).

Os exercícios partiram da sensibilização e exploração das propriedades corporais (vocais e motrizes), com vistas ao levantamento de um repertório expressivo por parte de cada participante e sua posterior aplicação em possibilidades interacionais. Como exemplo, nas práticas denominadas *Reação corpórea aos sons* e *Sons gerados a partir da alteração da locomoção* foram exercitadas, respectivamente, possibilidades espaciais e cinéticas a partir da estimulação sonora e sonoridades desencadeadas pelo movimento. Em outro momento, propostas como a prática *Dinâmicas de som-movimento* procuraram desenvolver a potencialização recíproca entre os materiais expressivos levantados nos exercícios anteriores.

Dessa forma, a investigação em torno da interação cênico-musical foi sendo promovida por meio do desenvolvimento de estágios perceptivos gradativos, em exercícios de contato; estimulação-reação e intercâmbio entre as informações expressivas. Procurou-se, assim, sair do campo da mera justaposição dos eventos cênicos e sonoros para estimular o alcance da retroalimentação entre estas possibilidades. Verificou-se, contudo, que em algumas das propostas vivenciadas ocorria certa superficialidade ou mecanicidade nos resultados desenvolvidos, como se som e movimento estivessem apenas “ilustrando” um ao outro em lugar de interagir mutuamente. Surgiu, então, a necessidade de se buscar recursos visando uma maior conscientização e melhorias nesse sentido.

Assim, foram empregadas algumas estratégias com o objetivo de aprimorar o trânsito entre a expressividade musical e gestual, dentre elas, a tríade tempo-espaço-energia encontrada em Jaques-Dalcroze e Laban; o princípio dos *ciclos de ação* de Meyerhold e também identificados nas propostas de Jaques-Dalcroze; e o emprego de recursos da *densidade corpórea*, proveniente de algumas técnicas de origem oriental.

Em linhas gerais, a tríade tempo-espaço-energia, em Laban, desenvolve diversas nuances de movimento combinando possibilidades quanto ao espaço (direções, planos, extensões *etc*), quanto ao tempo, velocidades relativas às sequências de movimento, e quanto à energia, ou força muscular usada na resistência ao peso. Soma-se a isso o quesito fluência que gera possibilidades que vão desde o controle total ao livre fluxo dos movimentos (LABAN, 1978). Procurou-se, nas práticas desenvolvidas, interagir estas propriedades dos movimentos aos princípios corpóreos-musicais de Jaques-Dalcroze, que passam pela relação entre tempo (velocidade ou tempo de um som), espaço (duração de um som), energia (força ou a energia dinâmica de um som) (CHOKSY, 1986).



Nos exercícios, a conscientização dada pela tríade tempo-espaco-energia quanto aos elementos constitutivos das sequências de som-movimento criadas (elementos musicais e cinéticos), foi acrescida de recursos como os *ciclos de ação* e *densidade corpórea*, que trabalham os *microritmos da ação*. Isto é, o desencadeamento e retenção de energia das sequências, por meio do delineamento de suas tensões e repousos e dos ciclos de início-desenvolvimento-fim. Estas técnicas, trabalhadas em seus princípios básicos em função das características da pesquisa, auxiliaram os participantes quanto a um maior grau de intencionalidade, proporcionando uma melhor capacidade de acionar as nuances expressivas, dinamizando-as em suas possibilidades de interação.

Nos *exercícios-síntese* foram geradas algumas propostas cênico-musicais, buscando-se aplicar os elementos trabalhados anteriormente, incluindo-se, desta vez, outros meios como o texto e os instrumentos musicais. Os primeiros exercícios de exploração vocal e de manipulação rítmico-sonora das palavras permitiram incrementar as informações sonoras contidas nos textos trabalhados. Da mesma forma, algumas práticas como *Diálogos com instrumentos e idiomas inventados* foram posteriormente aplicadas nas cenas, nas quais foram desenvolvidas diferentes funções para o instrumento musical. Este foi utilizado não somente em sua atribuição de sonorização da cena, mas foi inserido na dramaturgia, em interação com os movimentos e com as ações presentes nas propostas. Em contrapartida, experimentou-se, ainda, o emprego da voz, do corpo e dos objetos da cena em uma função instrumental, em termos de sonorização e *ações sonoras*⁵. A consciência da retroalimentação cênico-musical, nesse caso, foi incentivada por meio da identificação das informações cinético-sonoras das cenas criadas, que foram utilizadas como referência na construção de sentido (função expressiva), bem como para a regulação espaço-temporal das cenas (função estrutural).

Tendo como base a análise dos dados coletados na pesquisa, constatou-se que para o estabelecimento da interação cênico-musical não é suficiente apenas oferecer experiências complementares às da formação de origem, sem a devida familiarização, apropriação e o real entendimento de sua aplicabilidade nos diferentes contextos. Para tal, há que se promover, além das informações “extras”, a capacitação para o gerenciamento das diversas informações (sonoras, corpóreas, visuais, espaciais) que compõem os eventos artísticos. Nesse pensamento, os indicadores os quais a investigação se propôs a alcançar foram pautados por três eixos principais: Contato e conhecimento do material expressivo; Meios de capacitação perceptiva; Desenvolvimento da interação cênico-musical: mecanismos e estratégias.



O conhecimento das possibilidades do material expressivo é o primeiro passo para o desenvolvimento de proposições cênico-musicais. Este material constitui-se das diversas modalidades derivadas das combinações entre os elementos sonoros, elementos corpóreos e elementos espaciais, e que são desenvolvidas através dos seguintes meios: a voz (em sua gama de recursos sonoros – fala, canto, efeitos vocais – em relação com o movimento e com a espacialidade); o corpo (em suas possibilidades de movimentação e atuação no espaço, incluindo a atividade respiratória, as possibilidades de produção sonora e as propriedades visuais e auditivas); os objetos e os instrumentos musicais (em suas possibilidades musicais e cênicas – sonorização, relação com o espaço, relação com as personagens); os meios eletrônicos (em suas possibilidades de reprodução e de processamento sonoro aliado à espacialidade).

No entanto, não é possível desencadear os propósitos de interação apenas pela “junção” dos elementos acima mencionados. Faz-se necessário promover relações expressivas e estruturais a eles vinculadas e o desenvolvimento de capacidades perceptivas, que tornem o executante apto a efetuar processos interativos com propriedade e consciência. Dessa forma, algumas práticas visaram o desenvolvimento da *escuta*, relacionadas à percepção, gerenciamento e significação das informações presentes no contexto expressivo⁶. Além das percepções de ordem corpórea e musical, presentes nas práticas, procurou-se desenvolver jogos de atenção e concentração, bem como estratégias de interação indivíduo-grupo, aspectos que compõem o que, no trabalho, se denominou *escuta interacional*.

Um dos suportes utilizados para tal capacitação foi a conexão *corpo-sentimentalmente*, presente nas propostas de Jaques-Dalcroze e de alguns encenadores teatrais (Stanislavski, Grotowski, Brook, dentre outros), que, embora com terminologias e práticas diferenciadas, apresentaram alguns princípios semelhantes. Trata-se, na realidade, da estimulação de propriedades físicas, afetivas e cognitivas necessárias ao trânsito das diversas informações. Outro ponto de apoio foi o estabelecimento do *ambiente solidário*⁷, capaz de promover a interação entre os participantes, a confiança nos próprios meios expressivos, e o estado de espontaneidade. Este quesito foi especialmente importante para os participantes músicos. Na sondagem realizada pela pesquisa, este grupo apontou como principais dificuldades vivenciadas em sua experiência artística os aspectos relacionados à expressividade corpórea, no palco e em interação com o público, e problemas de ordem emocional, tais como ansiedade, tensão e insegurança.

O resultado de algumas práticas demonstrou a necessidade de tempo de maturação, tanto dos executantes, quanto da própria produção gerada. Dessa forma, um

último ponto a ser considerado com relação aos indicadores levantados é a necessidade de um treinamento adequado, em níveis conceituais, técnicos e perceptivo-expressivos. Maletta aponta para a necessidade de uma “sensibilização múltipla”, por meio de uma “prática consciente, contínua e a longo prazo”, capaz de promover, além da aquisição dos fundamentos básicos das linguagens artísticas, uma memória sensório-motora dessas experiências (MALETTA, 2005: 262, 263). Também em Ferracini (2001: 127) encontra-se uma menção à importância do treinamento, que deve ser considerado não somente em sua dimensão físico-mecânica, mas, também, em sua dimensão interior, ou “dinamização das energias potenciais”, buscando-se, ainda, “a correlação entre esses dois universos”.

A investigação das práticas cênico-musicais possibilitou o levantamento dos indicadores almejados pela pesquisa, cuja visualização completa é demonstrada, abaixo, na figura 2.

EIXOS INDICADORES DA INTERAÇÃO CÊNICO-MUSICAL	
Contato e conhecimento do material expressivo	
Fontes	Voz; corpo; objetos; instrumentos musicais; meios eletrônicos.
Materiais	Elementos sonoros; elementos corpóreos; elementos espaciais.
Estratégias de apreensão das possibilidades expressivas	Processos de criação: sensibilização; exploração; seleção; estruturação; conscientização. Aplicação em rede. Tratamento: "tonal-métrico"; "não tonal-não-métrico".
Meios de capacitação perceptiva	
Escuta	Musical, Corporal, Individual, Interacional; <i>Ambiente solidário</i> .
Conexão corpo-sentimento-mente	Aspectos corporais; aspectos afetivos, aspectos mentais. <i>Mobilização interna</i> .
Desenvolvimento da interação cênico-musical: mecanismos e estratégias	
Construção da interação	Contato; estimulação-reação; intercâmbio; trânsito simultâneo de informações.
Relação executante-informação	Captação da informação interna e externa; Coordenação de informações; Captação e elaboração criativa das informações.
Potencialização expressiva	Intencionalidade; Delineamento rítmico; Dinamização da energia expressiva.
Organização espaço-temporal	Elaboração de referências cênico-sonoras; retroalimentação/percepção interacional.
Treinamento	Desenvolvimento da memória sensório-motora (aspectos musicais e cênicos); Dimensão físico-mecânica e dimensão interior.

Figura 2: Indicadores da interação cênico-musical (FERNANDINO, 2013: 257).

Finalizando esta explanação, a pesquisa aqui apresentada objetivou lançar um olhar mais aprofundado sobre as possibilidades de interação entre determinados aspectos das áreas de Música e Teatro, buscando contribuir com um maior conhecimento do fenômeno cênico-musical. O presente trabalho não se esgota em si mesmo, constituindo-se, ao contrário, um ponto de partida para futuros aprofundamentos e desdobramentos. Possibilidades estas já alicerçadas em parceria entre pesquisadores das escolas de Belas Artes e Música da UFMG, visando, dessa forma, avanços nos planos didático e artístico em torno do tema em questão.



Referências:

- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, SP: UNICAMP, 1991. 298 p.
- CHOKSY, Lois [et al.]. *Teaching music in the twentieth century*. New Jersey: Prentice Hall, 1986.
- FERNANDINO, Jussara. R. *Interação cênico-musical: estudo nº 2*. Belo Horizonte, 2013. 280 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- _____. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro*. Belo Horizonte, 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP; 2001.
- GÜNTHER, Hartmut. Pesquisa Qualitativa Versus Pesquisa Quantitativa: Esta É a Questão? *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Mai-Ago 2006, Vol. 22 n. 2, pp. 201-210. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v22n2/a10v22n2.pdf>. Acesso em: 03/05/2013.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978. 268 p.
- MALETTA, Ernani. C. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MUNIZ, Mariana L. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador*. 2004. 398 f. Tese (Doutorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2004.
- OLIVEIRA, Jacyan C. *O ritmo musical na cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Salvador, 2008. 250 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- VELARDI, Marília. *O Corpo na Ópera: alguns apontamentos*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57464/60452>. Acesso em: 04 jul. 2013.

¹ Grifos da autora Jacyan Castilho Oliveira.

² Durante a pesquisa, foi realizada uma consulta averiguando a produção dos últimos cinco anos das principais publicações da área, por meio de seus sítios eletrônicos. Bem como nos bancos de dissertações e teses de diversas universidades federais brasileiras. Sobre a interação cênica, a maioria dos trabalhos desenvolve análises de trilhas sonoras cinematográficas, ocorrendo alguns poucos artigos em torno de recursos teatrais auxiliando aspectos específicos da performance musical ou da técnica vocal.

³ Sistema desenvolvido por Rudolf Laban (1879-1958), coreógrafo, pedagogo e teórico da dança. Referência no estudo do movimento, é considerado um dos fundadores da dança moderna e precursor da Dança-Teatro.

⁴ Um maior detalhamento dessa sondagem, bem como a descrição das práticas realizadas e das respostas dos grupos participantes frente às proposições apresentadas, é encontrado na tese relativa a esta pesquisa, intitulada *Interação cênico-musical: estudo nº 2* (FERNANDINO, 2013).

⁵ Conceito desenvolvido pelo diretor teatral Eugenio Barba e que consiste em um “tecido” de possibilidades vocais e instrumentais executados pelos atores e conjugados à proposta cênica (BARBA, 1991: 80).

⁶ Com relação ao termo *escuta* empregado no trabalho, a investigação encontrou pontos em comum em alguns conceitos encontrados nas fontes pesquisadas, tais como *escuta cênica* (teatro improvisacional), *audição interior* (Jaques-Dalcroze) e *escuta criativa/ouvido pensante* (Schafer).

⁷ Conceito defendido por Keith Johnstone, um dos nomes referenciais da improvisação teatral, que incentiva a livre expressão a partir da erradicação de medos e bloqueios (MUNIZ, 2004).