

Ejes indicadores de la interacción escénico musical



Jussara Rodrigues Fernandino

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)/ jussara@musica.ufmg.br

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 09/05/2016.

Resumen

El presente trabajo es el resultado de investigaciones de la autora sobre la relación Música-Teatro y sus posibilidades de interacción. Con la intención de suscitar una comprensión del fenómeno interaccional en las áreas citadas, inicialmente fueron identificadas las principales funciones de los aspectos musicales utilizados por directores teatrales referenciales, cruzando estos datos con principios de la pedagogía musical. Luego, se desarrolló una investigación de carácter práctico aplicando las informaciones recogidas en grupos de actores y músicos. Las experimentaciones realizadas condujeron hacia un mejor entendimiento de la interacción escénico-musical, por medio del cual fue posible identificar mecanismos, o ejes indicadores, considerados capaces de orientar el desarrollo de prácticas pedagógicas y artísticas, en lo que respecta a la relación entre musicalidad y escena.

Palabras clave

*interacción escénico musical
relación música-escena
prácticas escénico-musicales
interdisciplinariedad
intermedialidad*

Abstract

The present study is the result of a series of research projects carried out by the author on the relationship between music and drama and its possibilities of interaction. At first, the main functions of musical aspects employed by referential theatrical directors were identified and the collected data, cross-checked with principles of music pedagogy to allow for the understanding of the interactional phenomenon in the mentioned areas. Subsequently, a practical investigation was developed applying the collected data with groups of actors and musicians. The experimentation provided a better understanding of the scenic-musical interaction through which it was possible to identify mechanisms or indicators considered capable of guiding the development of pedagogic and artistic practices, concerning the relationship between musicality and the scene.

Key words

*scenic-music interaction
relationship between music and
drama
scenic-musical practices
interdisciplinarity
intermediality*

La ópera y el teatro musical son géneros artísticos caracterizados por la conexión entre escena y música. Esta conexión, sin embargo, aunque de manera menos evidenciada, también se establece en otras manifestaciones, como los espectáculos de teatro y de

danza, así como en los *shows* y performances instrumentales. En los espectáculos teatrales, además de la banda sonora y del eventual empleo de canciones o de la ejecución instrumental en vivo, cuestiones como la musicalidad del texto y del habla o la ritmicidad de los movimientos corporales constituyen factores con los cuales el conocimiento musical puede llegar a contribuir. Cada vez más, los *shows* recurren a los efectos visuales y a la dirección de escena, además de la categoría denominada música escénica, en la cual los músicos lidian con texto, desplazamiento y personajes. Así, se deduce que la interacción de aspectos escénicos y musicales forma parte de la práctica artística tanto del área de música, como de teatro. Y, en ese sentido, al contrario de lo que ocurre de una manera general, los procesos formativos de actores y músicos deberían atender adecuadamente a las demandas interaccionales requeridas por la realidad profesional (Fernandino, 2014: 1).

En Brasil, diversos trabajos científicos han apuntado hacia la fragmentación existente entre los procesos artísticos en el ámbito escénico, así como la carencia de estudios en ese sentido y la necesidad de fomentar la profundización de ese campo del conocimiento. Entre ellos, e inclusive considerando la relación música-teatro, se destacan Cintra (2006); Dias (2000); Fernandino (2008; 2013); Maletta (2005); Moreira (2014); Oliveira (2008).

La situación ideal para el desarrollo escénico-musical sería el dominio de las principales técnicas y aspectos expresivos tanto del área de música como de teatro, lo que todavía no corresponde a la realidad brasileña actual en el campo de esos lenguajes. Lo que sucede en los procesos de formación, de modo general, es la oferta de prácticas musicales aisladas en el contexto teatral y, muy raramente, alguna vivencia escénica en las carreras de música. De acuerdo con el investigador Ernani Maletta, sería interesante que los espacios enfocados hacia la cuestión interaccional fueran promovidos por los proyectos pedagógicos de las instituciones de enseñanza artística a lo largo de sus etapas de desarrollo, sin postergarlos a las “prácticas de montaje”, que, generalmente, son realizadas al final de las carreras (Maletta, 2005: 244).

Fuera del campo pedagógico, y considerando las prácticas artísticas, inclusive las que presentan un carácter intermediático, la preparación de los espectáculos normalmente se desarrolla por medio de actividades desvinculadas entre sí. Es decir, aisladamente, se promueven momentos dedicados a la preparación corporal, a la preparación vocal, al ensayo musical, al pasaje de texto y marcaciones de escena, *etc.*, pretendiéndose así una integración de estos factores solamente en las etapas finales del montaje y en el concepto de *ensayo general*.

Con interés en esa cuestión, el presente trabajo es el resultado de investigaciones de la autora sobre la relación música-teatro y sus posibilidades de interacción. Con la intención de suscitar una comprensión del fenómeno interaccional en las áreas citadas, inicialmente fueron identificadas las principales funciones de los aspectos musicales utilizados por directores teatrales referenciales, cruzando estos datos con principios de la pedagogía musical. Luego, se desarrolló una investigación de carácter práctico aplicando las informaciones recogidas en grupos de actores y músicos. Las experimentaciones realizadas condujeron hacia un mejor entendimiento de la interacción escénico-musical, por medio del cual fue posible identificar mecanismos, o ejes indicadores, considerados capaces de orientar el desarrollo de prácticas pedagógicas y artísticas, en lo que respecta a la relación entre musicalidad y escena. Se trata de las investigaciones de Maestría (Fernandino, 2008) y Doctorado (Fernandino, 2013) que fueron desarrolladas de manera articulada. El trabajo de doctoramiento contó inclusive con una investigación exploradora, la cual recogió datos de estudiantes de grado en música y teatro, así como de profesionales de estas áreas con experiencia en propuestas interaccionales. Las informaciones provenientes de esa investigación

corroboraron las hipótesis de fragmentación en los procesos formativos y artísticos, así como ayudaron en la conducción de las etapas de carácter práctico.

De esa manera, los indicadores a los cuales la investigación se propone alcanzar fueron organizados en tres ejes principales, siendo estos: I. Contacto y conocimiento del material expresivo; II. Medios de capacitación perceptiva; III. Mecanismos de desarrollo de la interacción escénico-musical. Estos puntos serán planteados a continuación.

I. Contacto y conocimiento del material expresivo

El primer paso para el desarrollo de propuestas escénico-musicales se constituye en el contacto con sus aspectos fundamentales: sus materiales y las posibilidades expresivas básicas que se relacionan con ellos. En el proceso de investigación, el cruce de informaciones entre las prácticas musicales desarrolladas por directores referenciales y ciertos principios de la pedagogía musical permitió la identificación de algunos de estos aspectos. Fueron estudiadas las propuestas de los siguientes directores: Constatin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba y Robert Wilson. Y las pedagogías musicales empleadas como parámetros en el cruce de informaciones se refieren a los educadores Jaques-Dalcroze (música y movimiento corporal), Carl Orff (música-movimiento-habla), John Paynter y Murray Schafer (procesos creativos en música). También fueron empleados algunos principios del estudio de movimiento del coreógrafo Rudolf Laban.

En cuanto a los materiales fueron identificadas las siguientes posibilidades:

- a) elementos sonoros: empleo de los sonidos, en sus propiedades básicas (altura, duración, timbre, intensidad) y derivaciones, y del silencio, como material expresivo y de articulación rítmica;
- b) elementos rítmicos: métricos (pulso y elementos afines: tempo, contratiempo, compás, indicadores de tempo, agógica); no métricos (tensiones y aflojamientos; estructuración de eventos; delineación de *ciclos* y *microrritmos de la acción*);
- c) elementos cinéticos y espaciales: *factores del movimiento* (espacio, peso, tempo, fluencia); tridimensionalidad (planos y direcciones). Los recursos denominados *ciclos de acción* se relacionan a estrategias encontradas en las propuestas de Jaques-Dalcroze y Meyerhold. Los *microrritmos de la acción* forman parte de técnicas orientales descriptas por Eugenio Barba y los *factores de movimiento* constituyen principios de la Pedagogía Laban.

Estos materiales, en las diversas posibilidades de articulación entre sí, viabilizan la configuración de diferentes estructuras, como por ejemplo: células y frases, melódicas o rítmicas; formas corporales o musicales; planos sonoros o espaciales; eventos escénicos o musicales, *etc.* Son desarrollados, también, por medio de sus fuentes de producción que, en la investigación, fueron trabajadas ya con la utilización de interacciones. Estas fuentes son:

- a) voz: en su gama de recursos sonoros, como habla, canto y efectos vocales, incluyendo sus relaciones con el movimiento y con la espacialidad;
- b) cuerpo: en sus posibilidades de movimiento y actuación en el espacio, incluyendo las posibilidades de producción sonora; las propiedades visuales y auditivas; y la actividad respiratoria;
- c) objetos e instrumentos musicales: en sus posibilidades musicales y escénicas (sonorización; relación con el espacio; relación con los personajes);
- d) medios electrónicos: en sus posibilidades de procesamiento, reproducción y articulación con la espacialidad.

El conocimiento alrededor de estos materiales y fuentes se llevó adelante por medio de procesos que buscaron proporcionar a los ejecutantes la gradual familiarización y aprensión de su potencial, hasta alcanzar capacidades de aplicación y estructuración, con un mayor nivel de conciencia e intencionalidad. La etapa práctica de la investigación fue desarrollada por medio de una asignatura-laboratorio ofrecida en la Universidad Federal de Minas Gerais, teniendo como sujetos participantes a actores y músicos, alumnos de las carreras de Grado en Teatro y Grado en Música de esta Universidad.

En este sentido, la mayoría de los procedimientos empleados fue desarrollada a través de procesos de creación, pasando por las siguientes etapas: sensibilización (primer contacto o estimulación inicial de las percepciones musical, corpórea, espacial); explotación (experimentaciones con el material para reconocimiento de sus posibilidades expresivas); selección (proceso de evaluación tras los primeros contactos, con vistas a seleccionar materiales y recursos expresivos); estructuración (proceso de interacción y organización de los materiales seleccionados y su aplicación en el contexto expresivo); concientización (proceso gradual que acompaña a los demás, hasta alcanzar el establecimiento de conceptos y adquisiciones de mayor profundidad).

II. Medios de capacitación perceptiva

Como ya mencionamos, además del conocimiento de los materiales en sí, se hace necesario promover las relaciones expresivas y estructurales a ellos relacionadas. Sin embargo, sin el desarrollo de determinadas capacidades perceptivas, no es posible desencadenar los propósitos de interacción apenas por la articulación de los elementos musicales y escénicos. Se verificó, así, la necesidad de investigación alrededor de esa capacitación, destacándose que en los contextos artísticos, principalmente en el foco del presente trabajo, el ejecutante necesita producir y relacionarse con diversos estímulos e informaciones diferenciadas, en simultaneidad.

Por lo tanto, es fundamental que el ejecutante desarrolle la capacidad de captar y articular sus propias informaciones expresivas internas, de carácter subjetivo, provenientes de memoria, imaginación, emoción, *etc.*, así como las informaciones objetivas presentes en el contexto artístico, música, luz, texto, acciones y marcaciones de escena, ritmos del personaje, objetos escénicos, contra-escena con los demás ejecutantes, interacción con la platea, *etc.*

La articulación de las informaciones internas y de las informaciones externas corresponde a los procesos que Stokoe y Harf (1987: 23) denominan *intracomunicación* e *intercomunicación*, respectivamente. Estos procesos también pueden ser relacionados con lo que el director Peter Brook denomina *triple equilibrio o triple relación*: la mirada interior del actor, la relación con sus compañeros y la conciencia con relación al público (Brook, 1995: 153). O, incluso, sobre la concepción de *escucha escénica* señalada por William Layton:

Escuchar con los cinco sentidos y la mente muy abierta, no sólo con el oído, es encontrar la significación de lo que se oye, mientras pasa por el filtro de su propia personalidad y de sus propias necesidades. El oído es un mero transmisor de lo que oímos del exterior hasta el cerebro. Pero los sonidos y las palabras tienen que incidir en nosotros con una significación especial que nos haga reaccionar. A esta unión de acción exterior, significación personal y la consecuente reacción, es lo que la técnica denomina escuchar (Layton, 1990 *apud* Muniz; 2004: 274).

La *escucha* como promotora de relaciones expresivas, más allá de la recepción pasiva de estímulos, es un punto importante en la pedagogía musical. Conocida de

manera general como escucha activa, se encuentra, por ejemplo, en las propuestas de Jaques-Dalcroze, como *audición interior*, y en los procesos desarrollados por Murray Schafer, que envuelven la idea de *oído pensante* y de escucha creativa.

Por otro lado, la coordinación de los diversos eventos presentes en el acto expresivo es denominada por Maletta (2005: 53) como *actuación polifónica*, que presupone la articulación de los múltiples discursos provenientes de los diversos lenguajes artísticos inherentes al fenómeno teatral.

Se verificó, entonces, la necesidad de desarrollar una percepción, o percepciones, de carácter *interaccional*, capaz de *gerenciar* las diversas informaciones que ocurren simultáneamente en un contexto de actuación. En el caso de este trabajo, específicamente, consisten en los aspectos listados en la descripción del primer eje: informaciones sonoras, corpóreas, espaciales y sus matices. Se considera como *gerenciamiento* la capacidad de captar informaciones, asignar significados y desarrollar acciones en el momento del acto creativo expresivo.

La asignación de significados a las diversas informaciones que ocurren en un contexto de actuación escénica pasa por actividades mentales y emocionales que involucran atención, memoria, imaginación, asociación de ideas, *etc.* Y, el cuerpo, en este mismo contexto, funciona como un importante medio de producción y articulación de los factores perceptivos y expresivos. Así, según el entendimiento de la investigación, un primer punto en el desarrollo perceptivo en pro de actividades de carácter interaccional es la importancia de viabilizar la fluencia de informaciones en el tránsito *cuerpo-sentimiento-mente*. Esta proposición la encontramos en los trabajos de Jaques-Dalcroze. En tanto interrelaciones desencadenadas entre cognición, afecto y corporeidad, esta idea también se identifica en las propuestas de Peter Brook y de otros directores que pretenden el desbloqueo y la libre fluencia de la expresión.

En el ámbito de esa tríada, cabe destacar el desarrollo de la disponibilidad corpórea, entendiéndose el cuerpo en estado de actuación como vector de los procesos creativos capaces no solamente de recibir y decodificar, sino también de transmitir y proponer informaciones. Se constituye el vehículo que establece interacción entre las informaciones sensoriales, auditivas, visuales, cinéticas, espaciales y el cerebro, además de desarrollar la manifestación expresiva por medio de sus propiedades vocales y motrices. Cabe destacar que, por el carácter de la investigación -la relación música-teatro- se considera importante que el desarrollo de la percepción corpórea sea promovido en constante relación con la percepción musical, capacitando al ejecutante a establecer conexiones entre aspectos temporales y espaciales.

Con el propósito de recoger posibilidades en ese sentido, las experimentaciones realizadas en la investigación hicieron viable el contacto alrededor de los aspectos citados en el ítem I, recurriendo a procedimientos que permitieron la gradual familiarización, aprensión y concientización de los elementos trabajados. Se desarrollaron prácticas diferenciadas, desde los juegos, de carácter más lúdico, hasta las creaciones y estructuraciones que demandaron un procesamiento más calificado. En síntesis, las experimentaciones fueron realizadas en torno a las siguientes prácticas:

- a) ejercicios de sensibilización y descubrimiento contemplando el conocimiento de las propiedades corporales (vocales y motrices), permitiéndole al ejecutante un mayor accionamiento del propio repertorio expresivo (*intracomunicación*) y su posterior disponibilidad y articulación con las demás informaciones del contexto (*intercomunicación*);
- b) juegos diversos: de atención, concentración y prontitud rítmico-espacial, así como los dirigidos a la confianza en los propios medios expresivos e integración del

- grupo, además de improvisaciones y estrategias de creación colectiva;
- c) desarrollo de la percepción auditiva y corpórea en ejercicios de interacción música-movimiento: comprensión de sus principales componentes (elementos básicos de la música y factores básicos del movimiento) y articulación entre ellos;
 - d) desarrollo de prácticas escénico-musicales trabajadas, inicialmente, con posibilidades corporales, voz y movimiento y, posteriormente, accionando los instrumentos musicales, así como también la utilización de soportes como piezas musicales y textos poéticos y teatrales.

III. Mecanismos de desarrollo de la interacción escénico musical

Indicados los materiales utilizados y los medios necesarios para aprehenderlos, se demostrarán, a continuación, las posibilidades identificadas alrededor del tránsito entre las informaciones, con vistas a la elaboración escénico-musical propiamente dicha. Estos mecanismos fueron desarrollados de manera gradual, en función de las adquisiciones y descubrimientos que se iban procesando paulatinamente en la investigación.

Fueron elaborados, en primer lugar, procedimientos priorizando el cuerpo del ejecutante como fuente sonora y de movimiento, que serán sintetizados por la expresión *Estructuras de sonido-movimiento*. Y, en momentos posteriores, fueron desarrolladas diversas *Creaciones escénico musicales*, prácticas y escenas en las cuales fueron empleados soportes como instrumento musical, pieza musical y textos.

En el trabajo con las *Estructuras de sonido-movimiento*, se promovieron diferentes posibilidades de relación entre el ejecutante y la información, a saber:

- a) captación de la información expresiva externa: ejercicios en que el ejecutante acciona el movimiento en reacción a diversos tipos de estimulación sonora externa. O al contrario, ejercicios en que el ejecutante produce sonoridades (vocales o instrumentales) a partir de la estimulación motriz;
- b) captación de la información expresiva interna: ejercicios en que el propio ejecutante produce el movimiento y, enseguida, acciona los sonidos a partir de este movimiento o en que el propio ejecutante produce la sonoridad, accionando enseguida el movimiento. Y, también, ejercicios en que el propio ejecutante produce la sonoridad y el movimiento simultáneamente;
- c) coordinación de informaciones: prácticas que hicieron viable la captación y elaboración creativa de informaciones expresivas externas e internas.

Por lo tanto, se buscó, de un modo general, un recorrido construido con el establecimiento de estadios perceptivos contemplando promover el accionamiento y el gerenciamiento de las informaciones cinéticas y sonoras, escénicas y musicales, a partir de factores de estimulación-reacción y una gradual promoción de intercambio entre los elementos de las estructuras generadas por el ejecutante.

En las experimentaciones realizadas, se observó, algunas veces, una dificultad en cuanto a la real interacción de los aspectos involucrados. A veces ocurría una cierta superficialidad o mecanicidad en los resultados desarrollados, como si sonido y movimiento, escena y música estuvieran tan sólo *ilustrando* uno al otro en vez de interactuar mutuamente. En función de esto, se hizo necesario investigar y emplear otros mecanismos dirigidos a promover un mayor nivel de potenciación expresiva y de retroalimentación entre los elementos componentes de las prácticas.

En las *Estructuras de sonido-movimiento*, por ejemplo, se buscó una mayor delimitación rítmica y dinamización de la energía expresiva por medio de la identificación

y de la concientización de sus elementos constitutivos. Es decir, se orientó a los ejecutantes en la comprensión de los elementos básicos del sonido (parámetros sonoros; carácter expresivo) y del movimiento (*factores del movimiento*) envueltos en las estructuras generadas por ellos. Se pretendió también determinar los *ciclos de acción* de cada estructura creada, identificando sus procesos de inicio, desarrollo y fin, y los ritmos y *microrritmos* de las acciones. Fueron utilizados, inclusive, algunos recursos de *densidad corpórea* y accionamiento de la actividad respiratoria conectada a los *ciclos de acción*; buscando una mayor conectividad en la expresividad musical-gestual.

El análisis y comprensión de los elementos sonoros y cinéticos utilizados por los ejecutantes, ayudó también a reforzar la construcción de la intencionalidad. A partir de la identificación de objetivos expresivos en el proceso de selección y articulación de los diferentes matices empleados, se pretendió que los ejercicios superaran la mera combinación de elementos en sí, en el intento de fomentar también el proceso de construcción de sentido y de decisión estética.

De la misma manera, en las *Creaciones escénico-musicales* se promovió la recopilación de las informaciones sonoras, espaciales, cinéticas presentes en las escenas creadas y la identificación de las posibilidades de intercambio entre estas, ayudando a los ejecutantes en los procesos de construcción de sentido. Se verificó, algunas veces, que algunas informaciones trabajadas en las etapas de elaboración se perdían en el momento de actuación, identificándose, en esos momentos, las fragilidades de la formación o la falta de experiencia de los participantes. Es decir, las dificultades de los músicos con las cuestiones de índole espacial y corpórea, así como la falta de profundización de los actores con los aspectos musicales.

Con la intención de brindar apoyo a los ejecutantes, se pretendió, a partir de ahí, establecer algunos puntos en las escenas dirigidos hacia una mayor regulación espacio-temporal de las acciones. Algunos ejemplos: el uso de una frase musical que hacía referencia a un gesto o una acción, en virtud de su forma o de sus aspectos rítmico-melódicos. Lo mismo valiendo para un movimiento, en determinada trayectoria y dinámica, utilizado para definir, respectivamente, la duración y las características sonoras de un extracto musical. O incluso, la alteración de un timbre, señalizando un cambio de situación, y así en adelante. Se propuso, entonces, determinar referencias cinético-sonoras, y que fueron establecidas por medio de los elementos gestuales y vocales de los personajes, en las funciones sonoras y escénicas de los objetos e instrumentos, así como en los desplazamientos y movimientos ocurridos en escena.

Se verificó que las técnicas y los recursos que se fueron desarrollando en el accionamiento de una percepción de carácter interaccional y en el alcance de un nivel más considerable de retroalimentación, o tránsito entre las informaciones musicales y escénicas, en los contextos trabajados.

Obviamente, son procesos que demandan conocimientos específicos, así como tiempo de madurez y adquisición de una “memoria sensorio-motora” (Maletta, 2005: 263) para que ocurra la debida asimilación de las posibilidades aquí demostradas, en sus aspectos conceptuales, técnicos y perceptivo-expresivos. Siendo así, se señaló la necesidad de desarrollar medios de entrenamiento adecuados, como un último punto relativo a los mecanismos para el desarrollo de la interacción escénico-musical. En la medida en que involucra aspectos físicos, afectivos y cognitivos, se considera como relevante que el entrenamiento se lleve a cabo tanto en su dimensión exterior, físico-mecánica, como en su interior, relativa a una “dinamización de las energías potenciales”, buscando “la correlación entre estos dos universos” (Ferracini, 2001: 127).

Demostrados los principales aspectos relativos a la elaboración de los *Ejes indicadores de la interacción escénico-musical*, se presenta, a continuación, una síntesis para lograr una mejor visualización de los componentes descriptos:

EJES INDICADORES DE LA INTERACCIÓN ESCÉNICO MUSICAL	
Contacto y conocimiento del material expresivo	
Materiales	Elementos rítmico sonoros Espacialidad y movimiento
Fuentes	Voz; cuerpo; objetos; instrumentos musicales; medios electrónicos.
Estrategias de aprehensión de las posibilidades expresivas	Procesos de creación: sensibilización; explotación; selección; estructuración; concientización
Medios de capacitación perceptiva	
Gerenciamiento de informaciones	Captación y articulación de informaciones subjetivas y objetivas
Desarrollo de la <i>escucha/ percepción interaccional</i>	Conexión <i>cuerpo-sentimiento-mente</i> Percepción musical y corpórea
Mecanismos de desarrollo de la interacción escénico musical	
Estructuras de sonido-movimiento	Corporeidad: voz, movimiento Estimulación-reacción Intercambio de informaciones
Potenciación expresiva	Intencionalidad Delineación rítmica Dinamización de la conectividad musical-gestual
Creaciones escénico-musicales	Soportes: instrumento musical, pieza musical, texto poético y teatral
Retroalimentación	Elaboración de referencias cinético-sonoras Intencionalidad y regulación espacio-temporal
Entrenamiento	Desarrollo de la memoria sensorio-motora Dimensión físico-mecánica y dimensión interior.

Figura 1: Ejes indicadores de la interacción escénico-musical. Fuente: Fernandino, 2013 (adaptación).

Consideraciones finales

Teniendo como base la recopilación y análisis de los datos recogidos en la investigación, se observaron, inicialmente, cuestiones relacionadas a la fragmentación en la conducción de procesos artísticos, incluso en modalidades que presentan, esencialmente, características intermediáticas, como el teatro y la ópera. Además, se constataron problemas referentes a las lagunas de formación, señalando, de acuerdo con el foco de la investigación, la necesidad de un trabajo escénico y corporal para los músicos y profundización del conocimiento musical para los actores.

También se comprobó que para el establecimiento de la interacción escénico-musical, además de ofrecer experiencias complementarias a las de la formación de origen, hay que promover una real familiarización y concientización de esas experiencias, en sus diversas dimensiones involucradas, – niveles conceptuales, técnicos y perceptivo-expresivos. De este modo, en acuerdo con Maletta (2005: 262, 263), se considera fundamental la importancia a la promoción de una “sensibilización múltiple del alumno-actor” tanto para el alumno-músico, como con relación a las demás manifestaciones artísticas con relación a las diversas formas de expresión artística, por medio de una “práctica consciente, continua y a largo plazo”, capaz de promover,

además de la adquisición de los fundamentos básicos de los lenguajes artísticos, una memoria sensorial motora de esas experiencias.

En la búsqueda de posibilidades para tornar viable esta “sensibilización múltiple”, el trabajo planteó investigar el fenómeno interaccional en los campos de la música y del teatro, en sus aspectos teóricos -pedagogías de las áreas en cuestión- y prácticos -desarrollo de recursos y estrategias-, lo que culminó en el establecimiento de los *Ejes indicadores de la interacción escénico-musical*.

Al caracterizar los ejes obtenidos como *indicadores*, se pretende demostrar que esos mecanismos constituyen posibilidades, y no un planteo cerrado o definitivo sobre el asunto. En realidad, se considera el alcance de esos resultados como un nivel más dentro del proceso de investigación como un todo. Un nuevo punto de partida, a partir del cual los apuntes analizados podrán ser ahondados o, incluso, redimensionados con la continuidad de la investigación. En esta trayectoria, se espera que el conocimiento que se está construyendo pueda adicionarse a otras investigaciones y estudios, contribuyendo a informar sobre posibles estrategias metodológicas de formación, o a orientar procesos artísticos en torno a las relaciones escénicas y musicales.

Bibliografía

- » Brook, P. (1995). *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- » Cintra, F. (2006) *A Musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Consultado el 17 de febrero de 2016 en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-222601/pt-br.php>
- » Dias, A. (2000). *A Musicalidade do Ator em Ação: a experiência do tempo-ritmo*. 2000. 137 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Consultado el 17 de febrero de 2016 en http://weboz.unirio.br/sophia_web/
- » Fernandino, J. (2008). *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro*. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Consultado el 17 de febrero de 2016 en <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-7WKJ4>
- » Fernandino, J. (2013) *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. Consultado el 17 de febrero de 2016 en <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EGMUL>
- » Ferracini, R. (2001). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP.
- » Layton, W. (1990). *¿Por qué? El trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- » Malletta, E. (2005). *C. A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Consultado el 17 de febrero de 2016 en <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/IOMS-6M9PR6>
- » Muniz, M. (2004). *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de aprendizaje del actor-improvisador en la segunda mitad del siglo XX*. 2004. 398 f. Tesis (Doctorado) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares. Consultado el 17 de febrero de 2016 en http://www.uah.es/escuela_doctorado/tesis/tesis.asp?CdPlan=D238&expe=25&proy=1
- » Moreira, J. (2014). *A contemporaneidade do teatro de rua: potências musicais da cena no espaço urbano*. Rio de Janeiro: Casa Viva.
- » Oliveira, J. (2008). *O ritmo musical na cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Consultado el 17 de febrero de 2016 en <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9610>
- » Stokoe, P. y Harf, R. (1987). *Expressão corporal na pré-escola*. SP; Summus.