

OS ECOS DE UMA RELAÇÃO

The echoes of a relationship

CARDOSO, Mário¹; & LEONIDO, Levi²

Resumo

Cada vez mais a investigação se tem dedicado ao estudo da componente sonora/musical que constitui o universo teatral. Apesar da sua importância na definição, análise e compreensão da obra, os objetivos de todos os estudos se têm centrado em elementos isolados que constituem a música de cena. Partindo do princípio que toda a componente sonora/musical é um conjunto orgânico, onde nenhum elemento deverá ser ignorado, o presente artigo pretende apresentar um olhar temporal da relação dialética e dialógica entre o universo sonoro e teatral. Os ecos dessa relação estão centrados na sua representatividade, importância e contributo para a evolução de todo o pensamento sonoro/musical na narrativa teatral, com particular incidência sobre as práticas composicionais e estéticas de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Brook e Wilson na construção dessa ligação entre a música e o teatro.

Abstract

Increasingly the research has been devoted to the study of the musical/sound component that constitutes the theatrical universe. Despite their importance in defining, analysing, and understanding the theatrical work, the objectives of all studies have focused on isolated elements that constitute the music scene. If the entire musical/sound component is an organic set, where no element should be ignored, the present article intends to present a temporal look at the dialectical and dialogical relationship between the sound and the theatrical universe. The echoes of this relationship are centered in its representativeness, importance, and contribution to the evolution of all the sound/ musical thought in the theatrical narrative, with focus on the compositional and aesthetic practices of Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Brook and Wilson in the construction of connection between music and theatre.

Palavra-chave: *Música; Teatro; Música de Cena.*

Keyword: *Music; Theater; Scene Music.*

Data de submissão: Janeiro de 2018 | **Data de publicação:** Março de 2018.

¹ MÁRIO CARDOSO – Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança, PORTUGAL.
E-mail: cardodo@ipb.pt

² LEVI LEONIDO FERNANDES DA SILVA – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro | CITAR
– Universidade Católica Portuguesa. PORTUGAL: E-mail: levileon@utad.pt

As afinidades e as interdependências entre a Música e o Teatro são mais profundas do que meras conexões de conceitos ou temáticas que ambas as expressões artísticas possam ter em comum. A sintonia entre estes dois domínios artísticos resulta do facto de ambos representarem *expressões/linguagens* que se encontram intimamente ligadas a um fluxo temporal (SILVA, 2002). Será necessário tecer a linha do tempo para que se possa perceber que a Música sempre estabeleceu uma relação de (inter)dependência com todo o contexto teatral, assumindo em muitos momentos papel significativo na sua afirmação e desenvolvimento.

As modificações e as transformações do mundo ocidental durante o século XX, levaram o universo artístico em busca de (re)definição e renovação das suas possibilidades técnicas e expressivas. Apesar de uma certa afirmação de autonomia dos vários domínios artísticos, esta procura contribuiu para que eles se influenciassem e se interpretassem mutuamente (TEIXEIRA, 2007). Um exemplo claro destes princípios é o sistema de Delsarte³ e a ópera de R. Wagner⁴ cujos os seus elementos marcam toda a transitoriedade entre o século XIX e XX. Será mesmo a ópera wagneriana e o seu conceito *Gesamtkunstwerk*,⁵ influência fundamental em todo o espectro teatral.

Foram vários os nomes que tiveram um olhar particular sobre a integração da componente musical no universo teatral. Um desses olhares é do encenador Stanislavski (1863-1938). Para ele a música assume papel de elevada importância na construção de todo o seu pensamento e estética. Um elemento preponderante na forma de tratamento e importância atribuída à componente musical é sem dúvida o seu percurso como actor e director em diferentes companhias de *vaudeville* e *operetas*. Para Stanislavski, a componente rítmica assume papel fundamental na construção da *acção*. Ou seja, é elemento unificador entre a *música*, *palavra* e *acção* (BONFITTO, 2002). Neste contexto, Stanislavski introduz o conceito de *tempo-ritmo*, basilar em toda a sua estética, preparação de actores e estruturação de todo o espectáculo. A presença, desenvolvimento e aplicabilidade deste conceito de *tempo-ritmo* irá ocupar lugar de relevância na estética do pai da mímica moderna - E. Decroux (1898-1991).

3. Numa época em que o Teatro era caracterizado pela cristalização dos gestos e das poses, Delsarte introduz a mudança do “pólo da representação para o pólo da expressão” (BONFITTO, 2002, XVIII).

4. Figura incontornável da história da música, R. Wagner é considerado um dos mais importantes compositores do período Romântico. No seu tratado *Wort, Ton und Drama*, Wagner propõe a integração de *Poesia*, *Teatro* e *Música*.

5. Conceito de carácter estético originário do romantismo alemão do século XIX. Na base deste conceito está a conjugação de *Música*, *Teatro*, *Dança*, *Canto* e *Artes plásticas*. Uma das figuras mais associado a este conceito é R. Wagner.

A utilização do *tempo* e do *ritmo* (e suas diferentes dinâmicas), são elementos preponderantes nos processos construtivos do universo silencioso da mímica (DECROUX, 2000). Para além destes conceitos, Stanislavski apresentou algumas inovações sonoras na composição dos seus espectáculos. Numa época em que a música de cena, de uma maneira geral, se resumia a alguns números musicais utilizados para abertura ou mudança de cenário, sem nenhuma relação com a dramaturgia, Stanislavski (2013) propõe que a música seja composta propositadamente para o espectáculo. De acordo com Roubine (1998), as inovações e as propostas sonoras de Stanislavski não pretendem tratar ou ilustrar uma ambiência particular. A sua intencionalidade seria evidenciar a ligação da personagem a tudo a aquilo que a circunda. É importante salientar que toda esta riqueza sonora proposta por Stanislavski, não visava oferecer diferentes efeitos à audiência. Ela seria meio fundamental na estimulação dos actores na criação de ilusões da vida real e intensidade de seus estados de espírito (STANISLAVSKI, 2001). Esta importância da música na marcação do *ritmo cénico* é partilhada pelo encenador Meyerhold (1894-1940). Marcado pelo teatro oriental e pelas obras de Wagner (1813-1883), Craig (1872-1966) e Appia (1862-1928), às quais se associa a colaboração privilegiada com os compositores Gnessin (1883-1957), Prokofiev (1891-1953) e Shostakovith (1906-1975), conduzem Meyerhold na procura de ligações entre o *movimento* e a *música*, entre a *palavra* e a *música*. Este processo de musicalização tocará todos os domínios do teatro. Meyerhold vê nos princípios grotescos do teatro e farsas populares a revitalização de todo o teatro contemporâneo. A composição paradoxal (utilização de contrastes) existente neste recurso grotesco, leva que a componente musical ganhe uma dimensão relevante no pensamento e estética teatral de Meyerhold (CAVALIERI, 1996; BONFITTO, 2002). Para este encenador, a música age na composição da cena e no trabalho do actor, numa espécie de *contraponto* estabelecida pelo universo musical e os movimentos dos actores nos seus diferentes planos (FERNANDINO, 2008). É importante salientar, que a proposta de Meyerhold coloca o *corpo* do actor como um instrumento capaz de conduzir e compor toda a sua intervenção performativa. Neste contexto, a decomposição do movimento biomecânico é entendida a partir do modelo musical, através do qual o actor trabalha o seu papel a partir do exterior, sublinha a situação cénica e reforça a expressividade antes de existir um trabalho de apreensão intuitiva. Esta ideia de construção do papel do actor a partir do exterior irá encontrar em Grotowski (1933-1999) uma abordagem diferenciada. No seu entendimento, qualquer aspecto relacionado ao universo sonoro que seja obtido por meios

externos à encenação deve ser excluído. Esta eliminação permite que a “representação se transforme em música através da orquestração das vozes e do entrechoque de objectos” (GROTOWSKI, 1992, p. 16). Neste sentido, a pesquisa e exploração da emissão de sons e ressonâncias, representa um dos exercícios vocais utilizados na preparação do actor.

No teatro de Meyerhold, o actor deve compreender o fenómeno teatral como um *todo* de forma a que possa existir um domínio da espacialidade e tempo concreto (WITTER, 2013). Este encadeamento entre o *tempo* e o *espaço* é sem dúvida uma constante e essência na formação e trabalho do actor na construção e desenvolvimento da sua musicalidade. A música de palco, realizada por uma orquestra ou instrumento solista, a importância da(s) pausa(s), as reações e tensões harmónicas, o tratamento coral das sonoridades ou o procedimento de montagem, são outros elementos relevantes de toda a estética musical de Meyerhold (PICO-VALLIN, 1989; BONFITTO, 2002).

A relação dialéctica e dialógica entre a música e o teatro encontra uma outra dimensão na proposta epistemológica de Artaud (1896-1948). A conexão entre a linguagem musical e visual representa para Artaud, o aparecimento de uma nova linguagem que necessita de uma simbologia/notação particular. A sonorização constante na estética artaudiana aponta para uma necessidade de agir sobre a sensibilidade da audiência (ARTAUD, 1984). Para Virmaux (1990) este pensamento aproxima o trabalho de Artaud de toda a vanguarda musical contemporânea.

Um outro dramaturgo e encenador com tratamento particular da componente musical é sem dúvida Brecht (1898-1956). Na estética brechtiana, a música é um dos mecanismos técnicos principais que se concretiza pelas mudanças da luminosidade nos momentos musicais, comentários coralistas, formações diversas (duos e trios) e pelo o *gestus* da música e *canção* como veículo(s) na representação do *gestus sociais* (FERNANDINO, 2008). É importante salientar que para Brecht, a música apresenta diferentes funções na forma dramática e épica. A música deve revelar em vez de exprimir (BRECHT, 1978), e a *canção* é um meio pelo qual o actor *fala*. Este posicionamento de Brecht coloca esta forma musical como mais um importante recurso de narração (CAMARGO, 2001). Outros conceitos musicais como o *ritmo*, *timbre* e *intensidade*, assumem também um papel revelante em todo o pensamento e estética de Brecht (1978). A importância da música no teatro de Brecht é visível nas suas parcerias e procedimentos composicionais de longos anos com os compositores Hanns Eisler (1898-1962), Paul Dessau (1894-1979) e Kurt Weill (1900-1950).

Influenciado por Artaud e Brecht, Peter Brook (1925) refere que os diversos factores de ordem musical assumem função fundamental na ligação entre o palco e a plateia. Afirmar que nas diversas formas de teatro,

(...) a música desempenha uma função essencial ao aumentar o nível de energia. O princípio da música é o ritmo. A simples presença de uma pulsação ou “batida” implica maior densidade da acção e aguçamento do interesse. Depois surgem outros instrumentos para desempenhar funções cada vez mais sofisticadas – mas sempre relacionadas com a acção (BROOK, 2002, pp. 26-27).

Esta afirmação de Brook (2002), coloca em evidência que a utilização música, no contexto de espetáculo, passa por uma relação com a energia e não por questões de ordem estilística e composicional. Entende que no processo de composição, o contributo do compositor pode vir a ser válido, caso integre a linguagem unificada do espetáculo e não considere a construção de uma linguagem autónoma e própria paralela à cena (BROOK, 2002; FERNANDINO, 2008).

Uma outra perspectiva da partilha e relação dialética e dialógica que pode assumir a música e o teatro, diz respeito ao italiano Barba (1936). Destaca a utilização do instrumento musical como elemento na composição das acções, reacções cénicas e visuais. Acrescenta que “tudo aquilo que é visível (que tem corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo)” (BARBA, 1991, p. 80). Um dos conceitos musicais em destaque é o *ritmo*, que na sua perspectiva atua tanto nos exercícios, como nas acções dos atores e reacções do espetáculo. A sonoridade como contraponto, o paralelismo, a fusão da voz e a sonoridade do ator, são algumas dos aspetos desenvolvidos nas suas investigações.

Para o diretor e artista plástico R. Wilson (1941), o conceito de *tempo* assume um papel relevante no universo teatral onde as estruturas temporais e dramáticas são inseparáveis, onde o “*Tempo* é o meio comum entre a música e teatro” (TRAGTENBERG, 1999, p. 23). Wilson encontra neste conceito o elo de ligação com muitos outros compositores⁶. O tratamento do *tempo* no teatro de Wilson é feito através da construção de uma totalidade temporal que resulta de um encadeamento sucessivo de “fragmentações, ciclos e repetições” (TRAGTENBERG, 1999, p. 53).

6. Um dos compositores de maior proximidade com Robert Wilson é sem dúvida Philip Glass.

Neste particular, a *duração* assume papel essencial no equilíbrio que as diferentes intervenções sonoras desempenham no espectáculo. Das colaborações com outros compositores é de destacar as introduções na cena do elemento sonoro desprovido de significado (sons discordantes) de P. Kuhn e as parcerias com Tom Waits e Lou Reed. O tratamento eletroacústico dos sons assume papel relevante na estética de Wilson.

No teatro contemporâneo o processo de composição para cena conhece hoje novas propostas e entendimentos. Apesar de ainda escassa é visível uma crescente articulação entre compositores e encenadores na procura efetiva de diálogo entre os dois domínios artísticos. Neste particular, Oliveira (2008) refere mesmo que a contemporaneidade carrega consigo um novo paradigma no entendimento do espetáculo teatral. Segundo o autor, a confluência e (inter)relação entre os seus diferentes elementos (texto, ator, música, elementos cenográficos, entre outros) conduzem não só a um entendimento desse espetáculo como uma *teia*, como permitem uma ampliação inter e intradimensões dos campos de estudo. Apesar desta mudança de paradigma existem ainda evidentes práticas vinculadas a conceitos marcados pela tradicionalidade.

A inserção da música no contexto teatral conduz à construção de uma unidade colectiva caracterizada pela conjunção de elementos “de diferentes natureza, formatos e funções que se interrelacionam de forma indissociável (AMALFI, 2011, p. 106). Esta ideia traduz a dupla função que o elemento música assume em todo este processo. Ou seja, se por um lado ela se assume como elemento integrador, a relatividade do seu significado e uma certa permeabilidade do contexto conduzem ao entendimento da música como um elemento integrante e modificador da cena. É necessário salientar que a sua influência não é unidirecional. Este elemento também é modificado pela cena. Neste contexto, Piana (2002) revela que nenhum pensamento musical poderia nascer se não existissem outros pensamentos. Acrescenta que “seria certamente errado sustentar que estes outros pensamentos não podem de modo algum penetrar no interior da peça musical, contribuindo para determinar o seu sentido” (PIANA, 2002, pp. 334-335).

Sobressai em todas as estéticas anteriores, a evidência clara da existência de uma relação dialética e dialógica entre a música e a narrativa teatral. Se por um lado a música tem no teatro a possibilidade da utilização de um instrumento associado à busca de um subtexto latente, por outro, o teatro precisa da técnica musical para “fazer valer a intensidade de expressão e de direcção da acção no tempo” (SILVA, 2002). Apesar da complementaridade revelada em todas as concepções e estéticas, a visualização e análise

das estruturas que marcam a formação básica nos domínios da Música e Teatro (análise documental exploratória dos planos curriculares dos cursos de ensino superior associadas aos domínios em estudo), revela a não existência de um trabalho coerente de sistematização e articulação. Pelo contrário, existe uma fragmentação e distanciamento das práticas e especificidades do campo artístico. Neste particular, podemos destacar as unidades curriculares associadas à componente musical/sonora, onde os seus conteúdos e resultados de aprendizagem se centram nos cânones (princípios teóricos, solfejos, práticas de leitura e escrita, prática performativa, entre outros) que marcam a alfabetização musical⁷. Não queremos dizer que este processo de alfabetização não se revele importante, mas não deveria representar o fim, mas o princípio da construção da relação dialética e dialógica que se pretende necessária entre estes dois universos artísticos. Voltando à fragmentação, esta é colocada por Maletta (2005), como resultado da formação incompleta dos atores. Ou seja, por mais que os cursos possam incluir unidades curriculares direcionadas para o desenvolvimento de habilidades artísticas fundamentais, é visível as dificuldades no desempenho de tais habilidades. Estes indicadores permitem inferir que talvez os processos de ensino e aprendizagem não se têm mostrado suficientes para a incorporação dos seus fundamentos, bem como exercitar a prática de um diálogo inter e transdisciplinar entre elas. Paralelamente a esta fragmentação, a escassa produção literária em língua portuguesa sobre a articulação e complementaridade entre estes dois domínios e a ausente investigação dos processos e práticas pedagógicas existentes desde a formação inicial, representam na nossa perspetiva fatores que contribuem para este parcelamento artístico.

Em suma, todos estes elementos deixam o desafio e a necessidade da realização de uma perspetiva investigativa na qual se possam cruzar questões centrais dos processos e das múltiplas dimensões que se encontram na constituição das relações dialéticas e formação profissional. É necessário, como afirma Luigi Nono, romper com a relação estática que se foi construindo ao longo dos séculos, de forma que a ligação fincada entre a cena e o público seja orientada para “fundar o novo teatro com a música”.

⁷ Este indicador resulta da análise documental exploratória já realizada pelo investigador dos programas das unidades curriculares do domínio musical associadas aos cursos de Teatro existentes no Ensino Superior Público em Portugal Continental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMALFI, M. (2011). O diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador contemporâneo à luz de uma macro-harmonia. *Revista "AspaS"*, 1(1), 102-112.
- ARTAUD, A. (1984). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.
- BARBA, E. (1991). *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: UNICAMP.
- BONFITTO, M. (2002). *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva.
- BRECHT, B. (1978). *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BROOK, P. (2002). *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAMARGO, R. (2001). *Som e Cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação.
- CAVALIERE, A. (1996). *O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold: um espetáculo em síntese*. São Paulo: Perspectiva.
- DECROUX, É. (2000). *Palabras sobre el Mimo*. México: El Milagro/CNCA.
- FERNANDINO, J. R. (2008). Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro (Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais). Minas Gerais, Brasil.
- GROTOWSKI, J. (1992). *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MALETTA, C. (2005). A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas (Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais). Minas Gerais, Brasil.
- OLIVEIRA, J. (2008). O ritmo musical da cena de teatro. In *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: ABRACE.
- PIANA, G. (2001). *Filosofia della música*. Bauru: EDUSC.
- PICON-VALLIN, B. (1989). *A música no jogo do ator meyerholdiano* (Roberto Mallet Trad.). Paris: Laboratoires d' études theatrales de l' Université de Haut Bretagne, Études & Documents.
- ROUBINE, J. (1998). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.

SILVA, A. (2002). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. Edusp.

STANISLAVSKI, C. (2001). *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STANISLAVSKI, C. (2013). *Bulding a character*. London: A&C Black.

TEIXEIRA, A. (2007). Etienne Decroux: do treinamento à criação. In F. Mencarelli & S. Rojo (Orgs.), *Cia Acômica na Sala dos Espelhos*. Belo Horizonte: Cia. Acômica.

TRAGTENBERG, L. (1999). *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva.

VIRMAUX, A. (1990). *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

WITTER, C. (2013). *O Ator Musical: a Musicalidade na composição cênica* (Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo). São Paulo, Brasil.