

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TATIANE OLIVEIRA DA SILVA

Sons encenam: reflexões sobre a música no teatro.

UBERLÂNDIA

2019

TATIANE OLIVEIRA DA SILVA

Sons encenam: reflexões sobre a música no teatro.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas - poéticas e linguagens da cena.

Tema: O espaço da música na composição cênica

Orientadora: Maria do P. Socorro Calixto Marques

UBERLÂNDIA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586s Silva, Tatiane Oliveira da, 1992-
2019 Sons encenam [recurso eletrônico]: reflexões sobre a música no
teatro / Tatiane Oliveira da Silva. - 2019.

Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.41>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. 2. Artes Cênicas. 3. Poética. 4. Movimento (Encenação).
5. Dramaturgia. 6. Música dramática. I. Marques, Maria do Perpétuo
Socorro Calixto, 1966-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
	30 de maio de 2019	Hora de início:	9h30	Hora de encerramento:	12:32
Matrícula do Discente:	11712ARC010				
Nome do Discente:	Tatiane Oliveira da Silva				
Título do Trabalho:	Sons encenam: reflexões sobre música no teatro contemporâneo				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Linha 1: Estudos em artes cênicas: Poéticas da linguagem da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Corpo e espaço em textos e cenas da história do espetáculo: o espaço geométrico e o espaço vivenciado.				

Reuniu-se no Auditório 50 - B, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: [Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques](#), orientadora da candidata; José Eduardo de Paula (UFU); Ernani de Castro Maletta (UFMG). Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Perpetuo Socorro Calixto Marques, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/05/2019, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Eduardo de Paula, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/05/2019, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ernani de Castro Maletta, Usuário Externo**, em 30/05/2019, às 12:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1279463** e o código CRC **BB0CAEF6**.

*Dedico essa dissertação a Jonas,
que com seu amor me deu o tom
em som e silêncio; pausa e poesia.
E que compõe ao meu lado a mais linda melodia...*

*...e aos meus pais
meus ancestrais
que com suor e sangue
prepararam o solo para que eu pudesse
crescer e florescer.*

Agradecimentos

Agradeço ao meu companheiro Jonas, por ter sido a base que me sustentou ao longo desses dois anos de pesquisa. Por estar sempre ao meu lado e por acreditar mesmo quando eu duvidei.

À minha orientadora, Maria, pelos anos de pesquisas, ensinamentos, parcerias e desabafos e por me orientar e desorientar, quando preciso.

À minha família, nas figuras de meus pais, Silvânia e José Eustáquio, meu irmão, Zé e meu avô, João Batista, por entenderem a ausência e por saber que, mesmo distante, vocês torceram e continuam torcendo por mim.

À Rose (Farofina) pelas vivências compartilhadas dentro e fora da pesquisa, pelo amparo mútuo e por termos encontrado o respiro na parceria, na palhaçaria.

À Rafael Michalichem por me ensinar a procurar saídas “chamegosas” para os labirintos que se apresentam.

Agradeço aos meus sogros, Izabela e Nelson pelo saber compartilhado na forma de livros e conversas.

À Tomaz Vital, pela disponibilidade e pela troca.

À Dione Pizarro, pelo olhar dedicado, cuidadoso e certo.

Agradeço à Tobias, por ser o companheiro fiel, ao meu lado nas jornadas de escrita.

À FAPEMIG pelo fomento à pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia.

Agradeço, por fim, à arte. À música e ao teatro, por se constituírem, a um só tempo, minha paixão, minha busca e minha realização.

Acredito que o som é o primeiro dos sentidos humanos para o teatro, e não a visão. Penso que o primeiro teatro foi uma estória contada por um contador. E de alguma forma a voz determina as imagens. (Orson Welles).

RESUMO

Esta dissertação pauta-se em apresentar uma reflexão sobre como os sons musicais podem construir e/ou alterar os sentidos e significados na encenação teatral e, conseqüentemente, na recepção do espectador, especialmente na cena teatral contemporânea. Entendendo que as duas artes – teatral e musical – possuem uma relação histórica de compartilhamento mútuo de princípios, retomo partes do entrelaçamento histórico entre as duas linguagens, elencando dois eventos que considero primordiais para uma presença mais autônoma dos elementos musicais inseridos no material espetacular. São eles o surgimento do encenador e o alargamento da noção de dramaturgia. Para tanto, menciono os avanços propostos nos trabalhos de compositores como Wagner (1813 – 1883) e de encenadores como Meyerhold (1874 – 1940), Stanislavski (1863- 1938), Brecht (1898 – 1956), Artaud (1896 – 1948) e Bob Wilson (1941) quando do tratamento com a camada musical. À luz dos processos ocorridos após a crise do drama – durante o século XX - e dos rumos que as duas artes percorreram em direção à contemporaneidade – como o surgimento de novas formas teatrais e musicais em relação às artes performativas – elenco algumas das possibilidades que os sons possuem para operar na cena teatral contemporânea, tais como os efeitos do som na temporalidade cênica, o trato do som musical como objeto, o som enquanto perspectiva de espaço e do som enquanto imagem. São chamados para o diálogo estudiosos como Tragtenberg (1999), Piccon-Vallin (2013), Bernard Dort (1977), Lehmann (2007), e Caznok (2008), cujos conhecimentos das duas linguagens traçam um percurso dialógico que deixa pistas para o desenvolvimento de formas híbridas de encenação, nas quais o som se faz enquanto presença cada vez mais significativa.

Palavras-chave: Artes híbridas; Dramaturgia; Encenação; Imagens musicais; Som objetificado; Teatro pós-dramático.

ABSTRACT

This master thesis presents a reflection about how musical sounds may build and/or alter the meanings and senses at the theatrical scene and, consequently, in the audience reception, especially in the contemporary theater scene. By understanding that the two arts – theatre and music – have a historical relationship of shared principles, I recall parts of the historical intertwining between the two artistic languages, citing two events which I consider fundamental for allowing the development of an autonomous presence of musical elements in the scene. They are the appearance of the figure of the director and the broadening of the concept of dramaturgy. For that I work upon the advancements proposed in the works of composers such as Wagner (1813 – 1883) and directors such as Meyerhold (1874 – 1940), Stanislavski (1863- 1938), Brecht (1898 – 1956), Artaud (1896 – 1948) and Bob Wilson (1941) when relating to the treatment given to the musical layer. After the events following the drama crisis – in the 20th century – and the course that both arts wondered towards contemporaneity – such as the appearance of new theatrical and musical forms related to performative acts – I cite a few possibilities in which the sounds may operate in the contemporary theatrical scene, such as the effects of sound in the temporal aspects of the scene, the use musical sounds as objects, the perspective of sounds as a spatial aspect of the scene and the sound as image. I bring authors such as Tragtenberg (1999), Piccon-Vallin (2013), Bernard Dort (1977), Lehmann (2007) and Caznok (2008), whose knowledge regarding the musical and theatrical languages stablish a dialogue which leads tips to the development of hybrid forms of scenic creation, in which musical sounds have a growing presence.

Key-words: Dramaturgy; Hybrid arts; Musical images; Objectified sound; Post dramatic theatre; Scene direction.

Lista de Figuras

Figura 1 – Terno Moçambique de Belém. Terno às portas da casa do rei e da rainha da Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em 2012.....	16
Figura 2 – Cena do espetáculo <i>Galanga, Chico Rei</i>	18
Figura 3 - A cor sem lugar algum. Em cena: Kainã Bragiola, Felipe Bracciali, Tatiane Oliveira e Felipe Casati. Universidade Federal de Uberlândia, 2015. Foto: Jonas Maravalhas.....	22
Figura 4 - Athena tocando Aulos. Vaso. 375-350 BC. National Archaeological Museum. Arezzo, Italy.	27
Figura 5 – Cantores e Músicos do Teatro de Revista. Na ordem de aparição vemos os músicos Vicente Celestino, Araci Cortes, Francisco Alves, Carmem Miranda, Silvio Caldas e Chiquinha Gonzaga.....	32
Figura 6 - Bayreuth Festspielhaus	37
Figura 7 – Montagem de O inspetor de Gogol, Meyerhold, 1926.	43
Figura 8 – Cena do trem em Einstein on the Beach.	46
Figura 9 - Escala de dó maior em movimento ascendente e descendente.....	85

1 Sumário

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	ANDANTE	14
2	LIGADURAS E CONTRAPONTO	26
2.1	DAS TRANSFORMAÇÕES: O ENCENADOR	34
2.2	DAS DRAMATURGIAS	48
3	DOS AFETOS.....	63
3.1	TEMPORALIDADE	76
3.2	ESPACIALIDADE	78
3.3	OBJETIFICAÇÃO	81
3.4	IMAGENS SONORAS: EVOCATIVAS, PERCEPTIVAS E VISUAIS	82
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

No começo tudo era dúvida, perguntaria, confusão
 Um não querer, que era alheio, não permitia a fruição
 E por falar nessa palavra, por um tempo, tudo era NÃO.
 Precisei de certo tempo, pra dar lugar ao permitir.
 Meu corpo que gritava, queria se fazer ouvir.
 AUDIÇÃO?
 ESCUTA!
 Que som é esse?
 (Tatiane Oliveira)

Sabemos, através de estudos sobre a história do espetáculo, como o de Margot Berthold (2001), que a presença de sons musicais no teatro remonta aos primórdios da linguagem teatral, sendo esta última marcada pelo seu caráter polifônico e polissêmico. Mais ainda, teatro e música compartilham de um histórico comum ao se fazerem presentes nos primeiros rituais do homem primitivo e, uma vez que a linguagem teatral se estabeleceu, a música se fez presente desde suas primeiras manifestações, exercendo um papel crucial enquanto mecanismo de expressão.

Nos últimos tempos, tem sido cada vez maior o número de estudos desenvolvidos em torno da interface da música e do teatro focados nos mais diversos aspectos dessa relação. Daqueles que se consolidam enquanto referências primordiais para a grande área destaca o desenvolvido por Lívio Tragtenberg (1999), no livro *Música de cena*, no qual o autor apresenta procedimentos práticos e teóricos que orientam a criação e a análise da música de cena. Outras tantas produções também se demonstram fundamentais como as de Ernani Maletta (2014) que, em diversos escritos, nos fala dos princípios e práticas criados por ele e por outros profissionais em busca de uma atuação polifônica; Fábio Cintra (2006), que propõe um estudo da temporalidade como arcabouço da cena, dentre outros, que poderão ser encontrados ao longo do estudo.

Muitas são as formas de se abordar um tema de pesquisa que trate da intrínseca relação existente entre o teatro e a música e essa condição exige que a ideia a ser apresentada e desenvolvida amadureça por certo período. Assim aconteceu com essa investigação, na qual muitas ideias foram suscitadas durante o período da pesquisa. Foi assim, a partir de várias etapas de reflexão e leituras sobre o tema, que consegui chegar

à estrutura atual, na qual busco compreender como os sons musicais constroem sentidos no/pelo espectador no teatro. Busco elencar práticas e teorias a fim de propor um aprofundamento sobre a questão de como a música se faz presente na percepção de quem assiste a uma obra teatral.

Na intenção de compreender como a camada musical cria significados optei por tratar desse processo a partir de práticas nas quais houvesse, desde já, uma compreensão dos sons musicais enquanto portadores de um discurso e não somente enquanto camada de reforço, preenchimento de lacunas entre uma cena e outra ou ilustração daquilo que já é mostrado em cena, ou seja, pela via da complementação. Ao longo dos estudos, percebi que tais entendimentos começam a ser desdobrados, e melhor compreendidos, a partir do surgimento do encenador, momento em que o teatro começa a ser entendido como uma arte autônoma – principalmente em relação ao texto escrito – e os signos que o compõem começam a ser melhor explorados a nível mais autônomo no ato da criação.

Os processos efervescentes vivenciados pelas artes no final do século XIX e início do século XX permitiram mudanças significativas nas formas teatrais e musicais, oriundos de um processo de mudança do olhar do homem sobre si mesmo e da sua relação com as artes e a sociedade. Desse modo, o presente trabalho delineia alguns dos processos ocorridos entre as artes nesses períodos a fim de preparar o território para a reflexão em torno do espectador que, após esses processos, também se vê em novos lugares.

A pesquisa em arte, entendida como um encadeamento e articulação de saberes (Sanchez, 2015) permite que, embora sem um trabalho espetacular específico como objeto – um estudo de caso basicamente –, possamos inferir ideias a partir da junção das percepções de quem escreve sobre algo que não é necessariamente novo, mas que, por meio de suas reflexões, possibilita um olhar palpitante diante de si e do tema escolhido. Por isso, este trabalho se constitui em um delineamento de possibilidades de respostas às quais eu tive acesso, relacionando-as com experiências presentes em meu repertório como atriz e musicista.

Cabe destacar que o que segue a partir daqui, adquiriu traços de uma pesquisa quase cartográfica¹, em que o caminho foi se fazendo ao longo de minhas descobertas. Falo desse percurso enquanto ainda estou em movimento. Ao passo em que noções e

¹ Esse estudo não adotou a cartografia enquanto metodologia do trabalho, sendo assim, o termo é usado aqui no sentido de explicitar que a pesquisa se desenvolveu a partir de um estudo em movimento.

vontades se manifestavam, dava-se início a um processo de abertura de inúmeras janelas que me convidavam – cada vez com mais afincos – a olhar (ou ouvir) para o outro lado.

Na primeira janela me apresento ao leitor e trago algumas considerações a respeito do meu processo, como pesquisadora, na interface entre teatro e música. Relaciono as indagações que me acompanham na minha trajetória em produções artísticas e acadêmicas – de modo a explicitar o percurso que me trouxe até aqui e seus inúmeros porquês. Meu repertório é trazido como fundamentação para a linha de pensamento que permeia o trabalho, de forma a não descolar a presente pesquisa de minha bagagem artística e acadêmica.

Na segunda janela me dedico a falar, primeiramente, da relação entre música e teatro, a partir de um ponto de vista histórico, mas não cronológico. Viso apresentar e comentar diferentes formas teatrais e períodos em que a música e o teatro se relacionaram, tendo em vista as várias mudanças acontecidas nesse período – final do século XIX e começo do XX – nas duas linguagens e no contexto social da Europa, fonte de onde o teatro Brasileiro bebeu e constantemente ainda bebe. Nesse movimento, a reflexão vem amparada na noção de que, dentre os principais acontecimentos responsáveis pela ocupação de um novo lugar por parte das sonoridades em cena, dois episódios podem ser considerados fundamentais: o surgimento da figura do encenador e a ampliação do conceito de dramaturgia, entendendo que estes acontecimentos direcionaram a prática teatral para uma noção mais voltada para a ideia de composição.

Com a crise do drama, ainda no século XIX, quando o diálogo perde sua característica chave – a atitude do personagem – vieram também à tona a crise da ação e da representação teatral. O teatro, através de diferentes movimentos de rupturas nos quais se viu inserido – juntamente com outras linguagens artísticas – busca formas de se reconstruir e a música vem enquanto uma forte aliada para auxiliar na conquista de novos paradigmas.

Aponto ainda, enquanto referências teóricas e práticas, trabalhos de encenadores que exerceram estéticas diferentes entre si, mas que dedicam parte do seu trabalho a criar uma base conceitual e metodológica acerca da relação entre música e cena a partir de uma perspectiva fronteiriça. Dentre os citados estão Richard Wagner (1813 – 1883), que através da noção de uma *obra de arte completa* – surgida a partir da junção de diferentes linguagens artísticas – propôs uma revolução no modo de organização das óperas de seu tempo, ainda que não tivesse condições técnicas de realizá-las; Meyerhold (1874 – 1940) e a noção de uma orquestração cênica, que colocava a música como uma

das estruturas fundamentais no trabalho do ator; Stanislavski (1863-1938) com o conceito de tempo ritmo; Brecht (1898 – 1956) e o uso da música como elemento de distanciamento, ou seja, um rompimento no processo da ilusão do espectador, bem como da inserção de outras qualidades sonoras em suas obras; e Artaud (1896 – 1948) e a desconstrução da palavra, entendida por ele, enquanto um material sonoro que pode ser tratado musicalmente, bem como da superabundância sonora e o uso de instrumentos não convencionais (1984) e, por fim, Robert Wilson (1986) que, através da parceria com Philip Glass (1937) e Peter Kuhn, trabalhou com em suas óperas com a música enquanto base para seu teatro das imagens e formas. As considerações sobre o trabalho desenvolvido por esses encenadores em relação à arte musical, bem como das questões intrínsecas do surgimento da função do encenador são tratados à luz do trabalho de teóricos como Picon-Vallin (1989), Bernard Dort (1977), Anatol Rosenfeld (1985), Marvin Carlson (1997) entre outros.

Somando as experiências relacionadas à composição cênica desses diretores, menciono também outras laborações de músicos, compositores e pesquisadores. São levados para o debate aqueles que se desenvolvem no campo dos estudos teóricos como Wisnik (1989) e Griffiths (1998). Buscamos também trazer estudiosos das novas formas de relacionar os universos do teatro e os da música por meio da preocupação com fatores como o posicionamento do músico no palco, a narrativa espacial e a relação do intérprete e seu instrumento, quando foi o caso. Os exemplos dessa abordagem vêm contidos na obra de estudiosos como Serale (2010) e Oliveira (2015) que tratam do conceito de música-teatro e citam nomes de grande relevância na música moderna, como John Cage (1912-1992). Por falar nesse último, são também tratadas questões em torno dos rumos às formas performativas como o *happening*, pelo ponto de vista de Glusberg (1987).

Na terceira janela deste estudo, procuro estabelecer um breve delineamento sobre as principais formas como as sonoridades musicais, enquanto entidades mais ou menos autônomas na encenação, se apresentam diante do espectador no teatro contemporâneo e indicam caminhos de percepção. Valho-me de teorias e conceitos oriundos do teatro e da música, alimentando a reflexão também a partir de campos como a fenomenologia da recepção e a neurociência.

Inicialmente pode, em alguns casos, parecer estranho trazer para o debate uma área do conhecimento, a um primeiro olhar, tão diversa do campo artístico. No entanto, estudos artísticos e teatrais, a partir desse viés científico, não são exclusividade da

contemporaneidade – apesar desse diálogo ter passado por alguns anos de silêncio e ter retornado nos últimos anos. Sofia (2014), em seu texto de apresentação da seção temática *Teatro e Neurociências* para a *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, reafirma a ideia de que esse diálogo não é nada novo. No entanto, o autor considera que ocorreram mudanças nesse contato, tendo em vista o fato de que as neurociências começam a levar em consideração o ponto de vista intersubjetivo e relacional do ser humano no desenvolvimento de seus estudos.

Em trabalhos como o de Calvert (2014) também encontramos indícios de que os avanços propostos por encenadores como Meyerhold e Stanislavski – em sua primeira fase – não se deram de forma desconectada dos estudos psicológicos e neurocientíficos desenvolvidos em sua época. Pelo contrário, ambos os diretores trabalharam diretamente com estudiosos do cérebro e da mente para desenvolverem suas teorias.

Não ousaria, de todo modo, tecer diálogos aprofundados com campos de outras ciências a partir de uma abordagem não mediada. Ciente de minhas limitações nesses campos, teço diálogos a partir de meu ponto de vista enquanto artista, além de pautar minhas reflexões em obras de cientistas que tratam desses assuntos em uma linguagem mais clara e acessível àqueles que são de outras áreas. Um deles é Antonio Damásio (1996), neurocientista português, que aborda a questão das ações cerebrais e a criação de imagens mentais no ser humano a partir de princípios perceptivos e evocativos. Tendo em vista esse aspecto, me limito a considerações tecidas justamente nesse diálogo entre a ciência das artes e as ciências da mente, buscando, assim, não me ater a termos técnicos desses últimos campos mencionados.

Nessa última seção se encontram pistas para estudos posteriores, pois percebemos que o desenvolvimento de práticas artísticas cada vez mais inovadoras envolvendo o teatro e a música continua em voga. Diversos estudos vão nos falar do trabalho de artistas teatrais e compositores contemporâneos que têm se direcionado a uma exploração cada vez mais significativa dos sons no teatro. Lehmann (2007) nos cita, por exemplo, o trabalho de Helene Varolpoulou (1998), quando ela fala de um teatro *como* música; podemos observar também em Patrice Pavis (2017), que ao tratar dessa questão nos direciona aos escritos de Ovadija (2013) “que propõe a tese da centralidade do som como um elemento constituinte ao mesmo tempo performativo e arquitetural do teatro contemporâneo. (OVADIJA *apud* PAVIS, 2017, p. 305).

Essa dissertação se organiza quase como uma partitura. Não por acaso o nome dos capítulos remetem a analogias feitas entre elementos musicais e o movimento

interno ao qual me dediquei na estruturação do mesmo e de sua relação com os demais. O primeiro se chama *Andante* devido ao jogo que podemos fazer entre essa subdivisão do andamento musical e a forma como esse capítulo remete aos passos anteriormente dados em direção a essa pesquisa. O segundo, *Ligaduras e contrapontos*, devido à percepção do elo histórico que envolve a duas linguagens, ora se encontram, ora se separam. O terceiro se chama *Dos afetos* devido à associação com os *Affecten* que, na música, partem de uma noção muito consolidada nos séculos XVII e XVIII de que cada tonalidade desencadearia um sentimento, um afeto. O jogo no nome desse último capítulo vem do fato de que este se trata da percepção sensível e é também, confesso, um tema que me é muito caro. Por fim, as considerações finais, chamadas de *Coda*, por essa se constituir enquanto a seção com que se termina uma música, aqui o jogo se encontra implícito.

Certamente não pretendo ao longo do que será desenvolvido aqui, inferir verdades absolutas sobre o papel da música na composição cênica, nem tampouco determinar modos fechados de manifestação dos sons na nossa percepção. Desejo trazer meu olhar sobre esse assunto que tanto me interessa, tendo como norteadores os estudos daqueles que se debruçaram sobre essa proposição, antes de mim e cujos trabalhos vão ao encontro de ideias que alimento e defendo quando do processo de criação cênica.

1.1 ANDANTE²

Desde o início de minha vida artística, caminhei naturalmente pelo universo do teatro e da música, com suas diferenças e semelhanças, individualidades e interações. Nascida em família de músicos, fui estimulada, ainda na infância, a perceber e desenvolver minha musicalidade com a mesma naturalidade com que brincava em meu quintal. Diversos estudos apontam para a importância de práticas artísticas na infância e seu papel no desenvolvimento cognitivo e sensível da criança, a exemplo do desenvolvido por Beatriz Ilari (2003), que nos aponta a importância do estudo de música na educação infantil. O aprendizado precoce da música possui implicações no neurodesenvolvimento, tais como aqueles oriundos da prática com um instrumento musical, que, segundo Ilari (2003), propicia “o desenvolvimento dos sistemas de controle de atenção, de memória, de orientação espacial, de ordenação sequencial [sic], motor e de pensamento superior.” (*Ibidem*, p.15). Assim meus pais o fizeram, possibilitando meu estudo e minha prática no teatro e na música. Hoje penso que tais experiências – além da herança genética e de criação – foram fundamentais para aguçar minha percepção e despertar um desejo de ir mais a fundo nos estudos artísticos e querer, por fim, me enveredar nos caminhos da pesquisa a respeito da linguagem musical e teatral.

Iniciei, ainda no começo da adolescência, minha formação educacional em teatro e música no conservatório de minha cidade – Araguari - MG. Lá pude conhecer mais desses universos e firmar minhas bases como musicista – pela habilitação técnica em clarinete – e a iniciação em teatro. Foi lá também que tive minhas primeiras experiências com o trabalho teatral, integrando o *Grupo de Teatro Korczak*, administrado pela então professora Lenora Accioly. Hoje me sinto em condições de afirmar que, de certa forma, o estudo da música me levou a querer fazer e estudar teatro. Desde o início, percebi que a arte teatral permitia a presença e a fruição da música em um nível diferente, ampliando possibilidades de composição e percepção. Já no Grupo Korczak tive a oportunidade de participar da montagem e circulação de espetáculos

² Na música, *andante* é uma das indicações do andamento musical, ou seja, um indicativo da velocidade em que a peça deve ser executada. É definido de acordo com Sadie (1994, p.453) como “moderadamente lento; um movimento nesse andamento.” Também pode ser entendido como um andamento simbolizado pelo ritmo de uma caminhada, do andar natural. Ao utilizar nomenclatura como título do capítulo faço uma metáfora com o meu processo de pesquisa do qual essa dissertação é parte.

teatrais como *Peter Pan* (2005) e o *Mágico de Oz* (2006), apresentados em escolas da cidade e, também, participando de festivais e mostras de teatro.

O acesso e a consequente paixão pelas duas linguagens me colocaram diante da real dificuldade em ter que escolher qual das duas linhas eu seguiria em minha formação superior. Sentindo-me um espírito dividido busquei, por vezes, caminhos que me permitissem conciliá-las. E foi justamente por compreender o caráter polifônico³ da arte teatral que me resolvi por uma graduação em teatro. Certamente essas não foram as únicas razões a pesarem em minha decisão, uma vez que não vejo uma graduação como único caminho possível para uma formação artística. Portanto, minha escolha foi dada levando em consideração tanto o gosto pelo trabalho de atriz como também pela escrita e reflexão em torno desses temas.

Posteriormente, já ingressada no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, me formei atriz e professora de teatro. Na UFU, minhas primeiras experiências em disciplinas já mostraram que a música continuaria se fazendo elemento presente em minha trajetória artística e acadêmica. Apesar de ter deixado os estudos musicais pausados com a entrada na Universidade, resolvi me dedicar, desde o início das pesquisas, à reflexão dos processos cênico-teatrais e sua relação com a musicalidade. Já tendo cumprido boa parte da carga horária do curso de teatro, também cursei disciplinas optativas do curso de Música da UFU, buscando assim manter viva a chama do meu lado musical.

Em minha primeira iniciação científica⁴, aventurei-me no estudo da musicalidade e dos aspectos teatrais do congado moçambiqueiro na cidade de Uberlândia–MG. No material que surgiu dessa pesquisa⁵ em torno da congada teci observações e reflexões oriundas do acompanhamento de alguns ensaios e da saída do terno⁶ *Moçambique de Belém* para a festa tradicional local. Segue abaixo uma fotografia do terno Moçambique de Belém na festa da congada de Uberlândia:

³ O termo polifonia, comumente utilizado no campo musical é trazido aqui de modo semelhante ao que Maletta (2016) utiliza em seus trabalhos ao compreender o teatro enquanto uma arte que se manifesta através da coexistência de diversas vozes e discursos. Sendo tais instâncias muitas vezes convidadas de outros campos com os quais o teatro compartilha fundamentos, como a música, por exemplo.

⁴ Pesquisa com bolsa fomentada pela FAPEMIG. Ano: 2012

⁵ Estudo publicado na Revista Sala Preta. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/114531>

⁶ Termo usado para se referir aos grupos de congada.

Figura 1 – Terno Moçambique de Belém. Terno às portas da casa do rei e da rainha da Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, em 2012.



Fonte: Arquivo pessoal.

Nessa investigação falei sobre a questão da musicalidade do rito festivo – principalmente de seu caráter polifônico – e da relação entre os corpos dos brincantes e as sonoridades e movimentos acionados. Foram abordadas também questões como a ancestralidade e o poder conectivo e transcendental dos cantos em manifestações religiosas de base afro-brasileira, bem como do processo de espetacularização pelo qual algumas manifestações culturais tradicionais têm passado nas últimas décadas.

Será possível ver mais adiante que a perspectiva da música enquanto elemento de conexão e de acesso a outros níveis da consciência retornarão aqui, em parte, como argumento para a dissertação. No entanto, esta visão será retomada objetivando perceber as construções de sentido dos sons em conjunto com as ações e o todo cênico a partir do ponto de vista do espectador e, também, levando em consideração aspectos para além da sensibilidade rítmica e ritualística.

No ano seguinte à apresentação da pesquisa de iniciação científica, dei continuidade aos trabalhos como pesquisadora e, alimentada pelas questões ainda não tratadas no projeto anterior, resolvi me dedicar ao estudo e compreensão de um espetáculo musical.

O objetivo era tratar de aspectos relacionados à música e o teatro no âmbito espetacular e não somente das tradições culturais. Optei por selecionar um dos trabalhos do diretor e encenador brasileiro João das Neves (1934-2018). Como podemos encontrar no estudo de Maria Marques (2016), João das Neves trabalhou de forma marcante com a presença da música em seus trabalhos teatrais. João das Neves dirigiu algumas óperas, bem como apresentações e *shows* com nomes como Chico Buarque, Milton Nascimento e Baden Powell. Em seu trabalho com o *gestus* brechtiano, João das Neves estabeleceu parcerias com compositores e diretores musicais de renome, como Rufo Herrera, Titane e Paulo César Pinheiro.

Nessa ocasião a peça escolhida foi *Galanga, Chico Rei!* (Figura 2), de Paulo César Pinheiro, com direção teatral de João das Neves e direção musical da cantora Titane. O texto desse espetáculo conta o mito do surgimento da festa da Congada, atribuindo a sua criação à figura de Chico Rei – soberano africano que foi capturado e escravizado em terras brasileiras, mas que, após longo sofrimento, conseguiu libertar a si e seus companheiros cativos.

A escolha por esse espetáculo se deu em consequência da relação direta com o tema da pesquisa anterior – a Congada – e por isso, permitiu uma continuidade dos pensamentos levantados na pesquisa. Através da prática de João das Neves, pude contemplar a sensibilidade e a responsabilidade no trabalho com a transposição de rituais para a cena, sem que estes perdessem suas características de sacralidade, ao mesmo tempo em que se construía enquanto espetáculo diante do público.

Pude versar, em um artigo⁷ produzido e publicado a partir dessa pesquisa, sobre o trabalho com o ritmo e com a ressignificação de objetos e instrumentos musicais. Analisei também a forma em que a sonoridade interfere na atuação dos atores em parceria com a iluminação, o figurino e demais elementos cênicos, além de discutir fatores relacionados ao rito e suas possibilidades de colocação em cena. Em especial, busquei compreender como a música, na perspectiva de Brecht, foi trabalhada – não somente nessa peça, mas também em várias dirigidas por João das Neves. Posso citar o famoso musical *Arena conta Zumbi*, com músicas compostas por Edu Lobo e que, conforme aponta Maria Marques (1998), “sob o olhar de Gianfrancesco Guarnieri e

⁷ Material publicado na Revista Rascunhos. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36802>

Augusto Boal, valia-se do samba, da bossa nova e da capoeira, para levar ao palco a realidade vivida pelos negros refugiados em Quilombos.” (MARQUES, 1998, p.79).

Figura 2 – Cena do espetáculo *Galanga*, Chico Rei



Fonte: Imagem cedida pelo grupo.

Passado esse segundo processo, um dos últimos trabalhos de pesquisa sobre a interface entre musicalidade e teatralidade foi minha monografia de conclusão de curso (2015)⁸, durante a qual tive a oportunidade de discutir a interação entre as duas linguagens – música e teatro – a partir de dois trabalhos práticos. Tais exercícios consistiram na realização de dinâmicas com um pequeno grupo de atores/estudantes e na montagem de um espetáculo musical com o Grupo Galhofas – que serão abordados nos parágrafos seguintes.

Naquele período pude constatar, por meio dos desdobramentos oriundos das dinâmicas com os atores e da montagem do espetáculo, que a música não é um elemento inserido na encenação teatral por acaso ou por uma escolha aleatória. Ainda que de forma breve, foi possível observar que, além de operar enquanto recurso estético, a música tem um potencial estruturante e fundamental nas construções de sentido do espetáculo. Hoje vejo que essa constatação – calcada, naquele momento, mais na percepção do que na verdadeira compreensão – vem das bases compartilhadas pelas duas linguagens, sobre as quais nos dedicaremos mais à diante.

⁸ SILVA, TATIANE O. **A música e a cena**: dos laboratórios à cor sem lugar algum. 2015. Monografia (Curso de Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

Descrevendo de maneira mais aprofundada, o primeiro exercício de proposição e observação desenvolvido nesse trabalho⁹ foram os chamados *Laboratórios de Experimentação*. No curto, porém intenso, período de execução, conduzi exercícios nos quais os atores/estudantes participantes eram convidados à interação e à criação teatral a partir de estímulos musicais externos. Antes de iniciarmos as práticas conversamos sobre o que cada um entendia por música, se tiveram experiências anteriores com trabalhos musicais e o que esperavam do exercício. Somente uma atriz possuía formação musical formal, enquanto os outros dois atores diziam ter dificuldades com a linguagem musical. Os exercícios consistiam, primeiramente, na criação de dramaturgia textual a partir de sonoridades por mim escolhidas e tocadas para os participantes, em fones de ouvido, enquanto os mesmos escreviam um texto dramático; e, posteriormente, construíram partituras de movimento a partir de músicas por eles escolhidas. Tais atividades foram continuadas através da improvisação de cenas a partir dos textos criados na primeira proposta. Essas experiências foram orientadas sob a ótica do que chamei, na ocasião, de eixo “corpo>sentimento>música”.

Foi possível perceber que cada um dos integrantes lidou de forma única com as propriedades das músicas escolhidas, deixando-se permear por aspectos para além do ritmo e do andamento – propriedades que comumente conduzem nossos movimentos quase de maneira imperceptível. Os atores/estudantes trabalharam também com o contraponto ao andamento, se conectando com as linhas melódicas das músicas, acessando seus repertórios pessoais, construindo uma dinâmica interna de funcionamento, no qual as músicas, mais do que bases para os movimentos construídos, se constituíam enquanto elementos em jogo, isto é, parte dessa partitura que se formava.

Durante esses processos, creio ter chegado a algumas conclusões que, embora ainda incipientes, foram de importância singular para a continuidade das minhas inquietações. Evidencio especialmente as questões citadas pelos participantes nos relatórios produzidos, em que frequente era mencionada a alteração do estado de presença¹⁰ cênica dos atores quando do uso de músicas para a criação dramática ou a improvisação. Destaco também a necessidade de composição de um material sonoro específico ao trabalho teatral. Essa conclusão se deve ao fato de ter percebido a

⁹ Prática desenvolvida no ano de 2014 com duração de três meses. Participaram desse primeiro movimento, os alunos/atores: Bia Miranda, Felipe Casati e Joaquim Vital. Alunos do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

¹⁰ De acordo com Pavis (2008), ter presença é “saber cativar a atenção do público e impor-se”. (p. 305). Trata-se de um jargão muito conhecido no meio teatral, muitas vezes remetendo a um estado quase mágico, como um bem a ser possuído.

existência de outro esforço no sentido de efetuar a conexão entre a cena e o som escolhido, quando eram utilizadas músicas já existentes. Como exceção, posso citar os trabalhos que se constroem em cima de uma música, um álbum, ou mesmo em um referencial sonoro já conhecido, nos quais a ligação se estabelece desde o início das criações.

O que buscava nessas práticas era observar a forma como os atores lidariam com os estímulos musicais e os transformariam em material prático de suas composições. Ansiava por compreender como a música alimentaria o processo de construção de cada um dentro do eixo anteriormente citado. Fábio Cintra (2010) nos aponta questões que enriqueceram o diálogo nesse sentido da música enquanto dotada de propriedades enriquecedoras para o trabalho do ator. O autor apresenta ideias tais como a de que o trabalho com a musicalidade “estabelece aos poucos no ator a consciência de ‘estar no tempo’, em verdadeiro *estado de música*”. (Cintra, 2010, p. 412). E aprofunda esse pensamento, apontando que a música – enquanto arte do tempo – convoca os atores para um estado de “consciência do aqui-agora” (*Ibidem*). De maneira abstrata, pode-se dizer que o estado do aqui-agora, ao qual Cintra (2010) se refere, dialoga diretamente com o de “estado de presença”, anteriormente mencionado. Dessa forma, conclui que uma das grandes potências da música é esse convite a um estado de atenção diferenciado dos eventos, abrindo nossos campos de percepção ao que está à nossa volta ou diante de nós no teatro.

A segunda prática dessa mesma produção acadêmica está relacionada à montagem e circulação do espetáculo *A cor sem lugar algum* (Figura 3), assinada pelo Grupo Galhofas. Essa peça, que consistia em uma adaptação musicada do conto *Flicts*, de Ziraldo (1969), contou com composições exclusivas e criadas pelo músico Kainã Bragiola¹¹. Algumas músicas já faziam parte do repertório do artista, a exemplo da intitulada *Gosto de Infância*, canção que aparece quando da entrada do personagem principal, Flicts. Outras foram surgindo a partir das demandas da peça e do desejo do elenco, como, por exemplo, a busca por um modo de se contar parte da história em uma narrativa que não fosse necessariamente a da fala, o reconhecimento da música enquanto dispositivo lúdico, ou mesmo a experimentação de sonoridades que dialogassem com o ambiente descrito em nível dramaturgico e textual. Um exemplo disso é a canção *As cores da chuva*, composta durante um ensaio em parceria com

¹¹ Músico, compositor, artista visual e arte-educador.

Bragiola e o elenco da peça¹². Essa canção constituiu um importante exercício de criação coletiva, em que a musicalidade veio como um signo de composição concebido conjuntamente com o todo espetacular.

Minha participação nessa montagem se deu através da prática como atriz e cantora, além de poder auxiliar, ativamente, na preparação vocal e na proposição de exercícios que auxiliassem na percepção musical de meus colegas de cena. Realizei, junto com Kainã Bragiola, alguns exercícios de aquecimento vocal e afinação, além de jogos para aguçar a percepção do ritmo e das nuances das músicas que Bragiola compôs – a maioria em estilos populares brasileiros como o baião e o coco.

Durante os exercícios, uma das principais dificuldades residia no trabalho com a afinação das vozes dos outros dois atores. Diante do pouco tempo disponibilizado, não era possível aprofundarmos em práticas que pudessem resolver essa questão. Kainã e eu começamos a trabalhar então com propostas mais instintivas, nas quais os atores, a partir da escuta, buscavam modos de chegar o mais próximo possível da nota proposta, mas sem exigir aquilo que eles não poderiam oferecer no momento. Hoje, tendo amadurecido paulatinamente minha visão a respeito do trabalho com a afinação – principalmente a partir de leituras e apontamentos de estudiosos como Maletta (2014), percebo que a imprecisão na afinação foi um elemento enriquecedor para o resultado do trabalho, tendo em vista o universo de brincadeira e diversão proposto pelo espetáculo, onde não se faz necessário um canto tão apurado se levarmos em consideração as necessidades da cena.

¹²Tatiane Oliveira, Felipe Casati e Felipe Bracciali.

Figura 3 - A cor sem lugar algum. Em cena: Kainã Bragiola, Felipe Braccialli, Tatiane Oliveira e Felipe Casati. Universidade Federal de Uberlândia, 2015. Foto: Jonas Maravalhas.



Fonte: Arquivo pessoal.

Destaco na imagem acima o registro de uma das cenas onde realizamos uma partitura de ações criadas a partir da música composta por Bragiola, tendo como inspiração o ambiente escolar e as relações que se construíam nesse espaço, onde o personagem Flicts se via inserido e segregado. A música, executada em um andamento que se acentuava com o tempo, servia como base rítmica e melódica para a execução dos movimentos. Com nossos corpos criávamos a imagem de cadeiras, líamos, fazíamos fila e brincávamos, mas Flicts sempre se encontrava excluído das ações. O percurso de criação dessa partitura se constitui em um dos exemplos de procedimentos com os quais me identifico durante um processo criativo. Entendo que música e teatro podem se relacionar de forma intrínseca e homogênea, um impulsionando o outro, sem um viés hierárquico, mas intertextual, como as diferentes vozes de uma partitura. Havia ali um estímulo musical criado a partir das demandas do texto adaptado e, junto a isso, os movimentos executados com base no nosso entendimento das mensagens contidas no texto dramático e elaborados a partir das referências dos atores, sendo o todo regido pela musicalidade. Essa relação de profunda conexão não permite questionamentos da ordem de “quem veio antes do quê?”, criando então uma sensação de unidade, onde os dois elementos de composição não se separam.

Obviamente, não foi possível dar conta de todas as questões implicadas no trato e na presença da música nesse espetáculo, visto que este recorte pode ser abordado a partir de diversos pontos de vista, sendo impossível ser tratado em sua totalidade – ao menos não em uma monografia. Os dois processos desenvolvidos em meu trabalho de conclusão de curso foram conduzidos basicamente pela questão: como podemos entender a musicalidade e sua capacidade narrativa em cena? No espetáculo *A cor sem lugar algum* a musicalidade apareceu de forma mais presente, através das letras das canções do espetáculo, que vinham como uma forma musicada a dar continuidade ao texto. Por outro lado, no caso das músicas instrumentais, tivemos a oportunidade de contar a história através da narrativa majoritariamente musical e de suas nuances, aliada à visualidade do espetáculo que se manifestava por meio da manipulação de diversos objetos e da iluminação.

No caso dos *Laboratórios de Experimentação*, os sons estiveram mais presentes através de seu uso nos estímulos propostos aos atores durante a execução dos exercícios de escrita, nos quais foquei em sonoridades de caráter mais sóbrio e introspectivo. Destaco abaixo um resultado desse exercício feito pelo participante Felipe Cassati na época dos laboratórios. O ator escreveu a partir da escuta de canções da banda *Sigur Rós* (2012) o seguinte texto:

(Casati bebe vinho em taça de metal, de pé, no centro do proscênio. Há uma janela de madeira pintada de branco com vidros embaçados de sujeira, essa janela está pendurada em sua frente separando-o do público).

Casati: ...mas as coisas estão ali; livros, objetos, roupas; consigo ouvi-las cantar.

(silêncio)

Casati: Me jogar da beira. Queria ter a sensação de voar, e no final ter minha cabeça rachada pelo chão para que tudo o que penso se espatifasse, sumisse, assim eu teria sossego. Sossego. Seria melhor que o momento “agora”. Sem coragem. Droga, esse não era pra ser um espaço de desabafo. Ficarei um tempo sem registrar-me.

(Entra Bia escovando lentamente o cabelo, está vestida de vermelho, vários tons, saias rodadas, dança calçando um sapato cheio de pregos, e por fim, escova os dentes com bicarbonato e um copo d'água)

Casati: Repetia vinte e três vezes ao dia. Eu...

(CASATI, 2014)

No exercício do qual essa escrita foi fruto, a banda – autora das músicas utilizadas – é conhecida por sua exploração de sonoridades que alternam distorções e sequências melódicas, justapondo diferentes qualidades e texturas sonoras. É possível ver esse caráter sombrio refletido na escrita de Casati, que se deixou permear pelas propriedades musicais.

Já nos exercícios de criação de partituras de movimento, trabalhamos com sonoridades mais leves, utilizando músicas escolhidas pelos atores e dando espaço para a autoria dos envolvidos na criação de suas ações, sempre tendo a sonoridade como proposta norteadora. O interesse, nesse caso, era mais centrado nas qualidades de movimento e as formas corporais construídas.

Cabe mencionar que dificuldades foram enfrentadas ao longo da realização dos trabalhos práticos e da escrita. Talvez a maior delas tenha sido o curto prazo de realização dos laboratórios – que tiveram que ser encerrados devido a outras necessidades dos participantes. Outro entrave foi a não realização de registros em foto ou vídeo, o que dificultou o processo de análise e reflexão com base nas vivências realizadas, fazendo com que eu tivesse que recorrer constantemente aos atores participantes para coleta de relatos e demais questões levantadas.

Todo o caminho percorrido em torno desse tema permitiu-me ampliar o olhar e a escuta para aspectos da interação entre música e cena para além daqueles dos quais eu já tinha conhecimento. Foram processos de extrema importância na minha formação enquanto pesquisadora e me permitiram entrelaçamentos e conexões práticas e teóricas. No entanto, ainda estavam longe de esgotar o assunto e, mais ainda, as minhas percepções e anseios como estudiosa do teatro.

Nesse percurso de amadurecimento e transformações me deparei com questões que alimentaram ainda mais o meu interesse. Além do teatro e a música serem as áreas nas quais obtive uma formação profissional, a relação de constante intertextualidade existente entre elas, suas propriedades narrativas e as inúmeras possibilidades que elas podem propiciar quando juntas alimentam a minha fome de pesquisadora. Como fruto dessa percepção, e dos anos de pesquisa na graduação, a ânsia de escrever sobre o tema foi ganhando potência.

Diante da vontade de continuar minhas investigações em torno desse tema que tanto impulsionou o meu caminhar, optei por me aprofundar naqueles alimentados durante os laboratórios, que diziam respeito à música e a seu potencial perceptivo na

cena. A fim de compreender como os sons musicais criam – ou alteram – os sentidos do espetáculo naqueles que assistem a um espetáculo teatral.

Encontrei algumas pedras no caminho, caminho este que foi fazendo e refazendo o meu caminhar, exigindo pausas, reflexões amadurecimentos e mudanças de rumo, mas me trouxeram até o formato atual deste trabalho. Ao longo do trajeto percorrido até aqui, fui estimulada por considerações e apontamentos de estudiosos como Sánchez (2015), que destaca o caráter transdisciplinar da pesquisa em artes, devido a seu núcleo instável e da capacidade de romper com dispositivos existentes. Segundo ele, a pesquisa em artes pode ser caracterizada por “um modo específico de indagar e organizar, no qual se encontram diferentes modos de pensamento: sensível, radical, intuitivo, transcendente, “selvagem”, integrador, lúdico, criativo, afetivo.” (SANCHEZ, 2015, p. 326).

Quando assistia a um espetáculo, me via tomada por indagações como: O que fez com que essa sonoridade fosse escolhida para esse momento da encenação? Quais significados esses estímulos musicais criam na cena? Como esses sons operam na percepção dos espectadores? Eles alteram a percepção de quem assiste? Percebi então que, por trás desse processo imagético e de sensações, estavam sendo acionados mecanismos sinestésicos e imaginários.

Veio então, novamente, a necessidade de estruturar um estudo sobre esse tema, relacionando particularidades e desdobramentos do campo teatral e musical que pudessem me alimentar nesse percurso. Ao se indagar sobre o que leva uma pessoa a escrever, Sequeira (2002, p.9) afirma que o fazemos “Para intervir em si mesmo, para se infligir ideias, quase sempre improváveis, para se usar de vários modos, para se contrair e distender, para que os insights insistam e que com eles você possa compor algumas ações perceptíveis.”.

Quisera eu ser dotada da mesma potência de escrita que Sequeira desfrutava. No entanto, a inquietação se fez abrupta. Questões latentes, como a percepção sonora da cena batiam, como um vendaval incessante e intensamente, à minha porta (ou janela), e com tal força que contra elas eu não pude travar uma justa batalha. E rendida estou aqui, diante de você, leitor.

2 LIGADURAS¹³ E CONTRAPONTOS¹⁴

O que determina onde uma coisa começa ou termina é chamado de limite. E o que determina um limite, é chamado de que? (Tatiane Oliveira)

O primeiro exercício de reflexão ao qual me convidou essa janela se volta para o fato de que, certamente, muito aconteceu na história do teatro e da música para que as duas linguagens se relacionassem tão proximamente. Grosso modo, pode-se dizer que essa tradição remete aos primeiros rituais miméticos do homem primitivo. É possível encontrar desdobramentos dessas práticas históricas em Berthold (2001), ao se referir aos ritos tradicionais de tribos indígenas de diferentes localidades do mundo, aos movimentos realizados em ritos pré-históricos ou mesmo às cerimônias regidas pela figura do xamã antes e depois da caça – práticas essas que, segundo a autora, remontam “ao período Magdaleniano no sul da França, ou seja, aproximadamente entre 15.000 e 800 a.C.”. (*Ibidem*, p. 3). Berthold diz que tais eventos, marcados pelo uso de máscaras, acessórios, diversos adereços, músicas e até mesmo cenários, formam a base da expressão artística e teatral da humanidade.

O exposto acima permite trazer à reflexão o fato de que, embora se possa dizer que a Grécia é o berço do trato da relação “músico-teatral” como a conhecemos no ocidente, a presença dos sons musicais em cena não é exclusividade ocidental. Por se tratarem de expressões da natureza humana presentes desde as fases mais ancestrais do homem – conforme destacado por Berthold (2001), se faz possível encontrar diferentes abordagens dessa relação nas mais variadas formas tradicionais do teatro oriental tais como as celebrações dos festivais em honra ao rei-deus do Egito, repletas de *música, dança e diálogo dramático* (*Ibidem*, p. 7), por exemplo. Ou mesmo as peças musicais do período Ming, iniciada por Wei Liang-fu¹⁵, nas quais, *num palco nu, destituído de cenário ou elementos decorativos, o ator - que era ao mesmo tempo cantor, recitador e*

¹³ “Uma linha curva que se estende sobre um determinado número de notas para indicar sua conexão; o efeito assim obtido chama-se “legato”. Nos instrumentos de arco, significa que todas as notas devem ser tomadas dentro de uma mesma arcada; nos instrumentos de sopro, que devem ser em uma só respiração, sem articulações isoladas.” (Sadie, 1994, p. 537). Termo aqui utilizado enquanto metáfora para me referir aos processos de conexão existentes entre as duas linguagens, bem como forma de atrelar ideias de diferentes pensadores.

¹⁴ A arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim, *contrapunctum* “contra a nota”. (SADIE, 1994, p.218). Mais uma vez me utilizo do conceito musical como alegoria para trazer ao debate diferentes linhas de pensamento.

¹⁵ Músico e professor da dinastia Ming que desenvolveu novas formas musicais e dramáticas inspiradas nas músicas do norte e do sul da China. (*Ibidem*, p. 66)

dançarino - dava vida a um mundo mágico, perfumado por peônias, flores de pêssego e roseiras [...]. (Berthold, 2011, p. 66).

Retornando à perspectiva ocidental é possível encontrar traços da relação entre as linguagens musical e teatral em diferentes óticas e abordagens epistemológicas. A partir de um viés mítico, Schaffer (2001) cita na introdução de seu livro *A afinação do mundo*, dois mitos gregos que se dedicam a explicar a origem da música. O primeiro deles, contado por Píndaro, é relacionado à criação do *aulos* (instrumento de palheta dupla e antecessor do oboé) por parte de Palas-Atena em honra à morte de Medusa e do choro de suas irmãs (Figura 4).

Figura 4 - Athena tocando Aulos. Vaso. 375-350 BC. National Archaeological Museum. Arezzo, Italy.



Fonte: Imagem retirada do site Shiningjasmin¹⁶

O segundo mito, diz que a lira foi inventada por Hermes, ao se dar conta de que a carapaça de uma tartaruga poderia produzir som se fosse utilizada como caixa de ressonância. O autor afirma ainda que o *aulos* é um instrumento Dionisíaco, “da

¹⁶ Disponível em: <https://shiningjasmin.tumblr.com/post/99470760001/shiningjasmin-athena-playing-the-aulos-the>. Acessado em: 03/05/2019

tragédia, o instrumento do *ditirambo*¹⁷ e do drama” (*Ibidem*, p. 21). Não por acaso, os ditirambos e os ritos direcionados ao deus Dionísio são considerados parte importante da arte teatral, posto que está neles o surgimento da Tragédia Grega, o que permite observar que essa interação remonta a períodos e princípios anteriores à nossa compreensão de hoje. Embora haja muitos autores que respaldam a inclusão da música no surgimento da arte cênica destaque, aqui, a afirmação em Rosenfeld (1985, p.39) que diz: “a tragédia nasceu, segundo a expressão de Nietzsche, ‘do espírito da música’ (sacra), da combinação de cantos corais e danças rituais.”. Em continuidade a esse pensamento do filósofo, a autora aprofunda questões relacionadas a esse nascimento, mencionando o ato, atribuído a Téspis, em que um solista estabelece uma relação de resposta ao coro de um cerimonial. (*Ibidem*).

Outro registro dessa interligação remonta à noção histórica grega de *mousiké*. Em contato com a obra de Lia Tomás (2002) vemos que o conceito de *mousiké*, embora nos remeta diretamente à música como a conhecemos, diz respeito a um grande campo que compreendia modalidades como a ginástica, a matemática, a dança e outros. Consistindo no que seria, em poucas palavras, uma lógica de pensamento, um modo de estruturar e organizar diferentes formas e medidas – e dentre elas, o som – numa dinâmica temporal e espacial, percebida como uma forma de pensar e compreender uma estruturação. Para melhor entendermos, apresentamos a definição trazida por Tomás (2002):

[...] Lohmann afirma que, entre os gregos, o conceito de *mousiké* era compreendido como um tipo de entidade abstrato-matricial-lógica, pois não dependia de nenhum pressuposto anterior e era originária de todos os conceitos, por conter em si uma articulação coerente apta a sistematizar diferentes domínios, sejam eles música como fenômeno sonoro, números, letras do alfabeto, lógica do discurso, entre outros. (TOMÁS, 2002, p.52)

Dessa definição apresentada e a partir do que se pode encontrar no estudo de Tomás (2002), bem como outros que tratam da noção de *mousiké*, é possível seguir no entendimento de que existiu um grande campo do saber do qual a música (enquanto área de domínio sonoro), por fim, herdou o nome. Essa compreensão possibilita um

¹⁷ Sendo em sua origem um canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evoluiu, notadamente com SIMONIDE DE CÉOS (556-468) e LASOS D'HERMIONE, para um diálogo, resultando, segundo ARISTÓTELES, na tragédia. (Pavis, 2008, p. 107).

entrelaçamento das duas linguagens – teatro e música – de modo que ambas pertençam a uma mesma lógica, sendo que a noção de *mousiké* era dotada de características comuns às que podemos encontrar hoje não só na música, mas também na dança e no teatro.

Seguindo essa linha interpretativa, Ernani Maletta (2014) retorna ao conceito grego de *mousiké* para refletir sobre a ideia de um discurso musical próprio do teatro. Este discurso musical é parte constituidora de modo de estruturação e apresentação do teatro, uma vez que a música (arte sonora) é conhecida como portadora de conceitos e compreensões que, no entanto, não são de seu uso exclusivo. O autor fundamenta seu pensamento na afirmativa de que, ao utilizar-se de questões, conceitos e elementos inicialmente entendidos como propriedades da música – tais como a noção de andamento, ritmo, pulso, entre outros – o teatro não pega material emprestado da linguagem musical, mas sim reelabora essas noções, a partir de uma lógica que lhe é própria, o que confere a essa musicalidade status de teatralidade. Dessa forma, noções como a de harmonia, por exemplo, não são exclusivos da música, mas remontam a uma ideia ancestral – a da *mousiké* – que abarcava noções que hoje fazem parte de diferentes linguagens artísticas e campos de conhecimento distintos, como a matemática, por exemplo.

A partir das reflexões levantadas por ideias como as de Maletta (2014) e da compreensão desses processos de organização, cabe ressaltar que, neste trabalho, opto por fundamentar a minha linha de reflexão no entendimento de que a música utilizada em cena é uma matéria que reside em um campo híbrido. Ao mesmo tempo em que é música, passa também a ser teatro quando organizada ou composta de acordo com as regras da encenação, mas sem perder o *status* de arte musical. Desse modo, chamarei de música todo o material sonoro organizado com essa intenção e que se volta aos sentidos – ou ao sistema nervoso central – dos espectadores. Não farei distinções de grafia ao me referir ao termo “música” de modo que, quando houver necessidade de diferenciação a respeito do conceito, a mesma será trazida em nota de rodapé. Também estabeleço uma delimitação no campo da musicalidade não cantada em cena, por entender que essa modalidade me levaria a outros âmbitos, como o da palavra, do trabalho com a voz e seus desdobramentos.

Embora as linguagens artísticas do teatro e da música possuam um histórico de desenvolvimento e entrelaçamento intrínseco, no teatro, a presença da música se deve, em grande parte, ao potencial de acesso que essa possui em nosso corpo, mente e

emoções. O teatro, desde sempre, contou com conceitos e noções ditas musicais enquanto recurso para influenciar a percepção da obra cênica. Veja-se, por exemplo, que a música é citada na filosofia enquanto um elemento correspondente a alterações do estado psicológico ou como responsável por um conjunto de hábitos – sendo mencionada por suas propriedades matemáticas e até mesmo transcendentais e utópicas (Schaffer, 2001, p.21). Uma série de mitos, de diferentes origens, anseiam explicar a história da criação da música, sendo dois deles mencionados anteriormente. Em quase todos eles há um ar de sacralidade e um percurso situado entre uma noção subjetiva de vida e morte.

Pode-se concluir assim que, enquanto linguagens, música e teatro compartilham uma mesma base histórica no contexto ocidental, a qual se reporta a um período anterior ao dos dramas gregos, quando temas do Antigo Testamento eram dramatizados (Tragtenberg, 1999, p.17). Como podemos observar na obra de Tragtenberg (1999), restaram poucos documentos que tratam, com exatidão, sobre a prática musical dramática no teatro grego e que trazem conteúdos que não estejam voltados somente à questão do coro, ficando esse último como símbolo maior da música neste teatro.

Ao longo da história e do desenvolvimento das diversas manifestações artísticas envolvendo a música e o teatro, muitas mudanças ocorreram, tanto do ponto de vista dos atores quanto do ponto de vista da recepção. Ao tomar a música enquanto elemento central para o estudo, posso citar o surgimento de alguns gêneros e abordagens teatrais que se desenvolveram tendo a música como componente de grande relevância, bem como aquelas consideradas obras dramático-musicais. Como exemplo desta última classificação posso citar as chamadas *Sacre Rappresentazioni*, que eram apresentações de cunho religioso com músicas, que aconteciam, inicialmente, nas igrejas e posteriormente passaram a acontecer nas praças em frente às igrejas. Ainda em diálogo com as ideias de Tragtenberg (1999) este nos aponta que essas produções, ocorridas na Itália durante a Idade Média (séculos XIII e XIV) são considerados os precursores do oratório e da ópera.

Os frutos desses contatos permitiram a criação e a estruturação de gêneros teatrais inteiros, nos quais a presença da música em cena é fundamental e, em cada um deles, assume funções diferentes. *Teatro Musical* e *Teatro Musicado* são alguns dos nomes dados a essas formas artísticas em que as duas linguagens coexistem de forma imbricada. Um exemplo significativo nessa interface dos gêneros de teatro e musical é a ópera. Acredito que a ópera remonta a um tipo de relação profunda entre som e cena,

por se constituir um objeto amplo e consideravelmente discutido nas duas linguagens. A ópera é um cânone da interface entre a música e a cena, embora ela conceda um lugar privilegiado à música. Mota (2016), que possui um vasto número de estudos sobre a questão da musicalidade teatral, nos diz que

O desenvolvimento da Ópera foi uma interpretação compensatória desses fósseis: transformou o silêncio do texto escrito em superabundância musical. Assim, a partir da transmissão e recepção dos fósseis da Cultura Performativa da Antiguidade (Mousiké), nos deparamos com situações opostas e complementares: a centralidade da palavra, tendo como margens o silêncio e a música; e a superabundância da música, tendo como margens o gesto e o controle rítmico-tonal da fala. (MOTA, 2016, p. 3)

A ópera foi um gênero teatral que se subdividiu em muitos outros nos quais a forma de estruturar seus atos e temas variaram de acordo com a localidade, o contexto social e com o período histórico em questão. É prudente considerarmos que seu surgimento vem referenciado por todo o histórico cênico-musical, não se constituindo enquanto um momento inusitado, mas como uma consequência daquilo que vimos se desdobrar no coro grego e nas demais formas teatrais e musicais em que misturaram o canto e a dramatização.

À ópera podemos também associar o surgimento do melodrama clássico, no qual a música dava o tom do conjunto da obra ao se fazer presente na abertura. No melodrama a música tinha uma função emocional, sustentando os efeitos dramáticos e acompanhando a entrada e a saída de personagens. (TOMASSEAU, 2005, p. 131).

A respeito de teatro musical, no âmbito das produções populares, não podemos deixar de falar do chamado *Teatro Ligeiro* ou *Gêneros Ligeiros*. Trago para esse panorama o estudo de Chiaradia (2003, p.01) onde ela nos diz que “a expressão ‘teatro ligeiro’, ou gêneros ligeiros, começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se a espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas”. Esses gêneros, assim como ópera, o melodrama, a opereta, a burleta, o café-concerto e as várias outras formas do teatro musicado, constituem temas passíveis de serem discutidos em longas páginas de reflexão, não sendo este, no entanto, o foco do trabalho que aqui se desenrola.

Para fins de elucidação – e ciente da ruptura do fluxo de linearidade na exposição dos eventos – trago como um breve exemplo o caso do teatro de revista no Brasil. Neste gênero a relação teatro-música foi sempre vantajosa, tanto do ponto de

vista artístico como do ponto de vista socioeconômico. O teatro de revista, em geral, se destinava a um público mais numeroso, o qual, embora se espelhasse nas produções europeias, possuía um gosto particular pelas formas de estilo popular, acrescido ao fato de que mais pessoas tinham acesso financeiro a esse tipo de teatro. O gênero ligeiro também foi um dos responsáveis pela aproximação do público aos músicos e cantores, caráter esse que foi se perdendo à medida que as rádios começaram a fazer seus próprios *shows* de auditório (TINHORÃO, 1972, p.33). Um exemplo disso são os vários cantores e instrumentistas que ganharam visibilidade através do gênero revisteiro, como Vicente Celestino, Araci Cortes, Francisco Alves, Silvio Caldas, Carmem Miranda e a célebre Chiquinha Gonzaga (Figura 5).

Figura 5 – Cantores e Músicos do Teatro de Revista. Na ordem de aparição vemos os músicos Vicente Celestino, Araci Cortes, Francisco Alves, Carmem Miranda, Silvio Caldas e Chiquinha Gonzaga



Fonte: Adaptado de Google Imagens

Ainda sobre o teatro ligeiro, estudos como o de Chiaradia (2003) demonstraram que um novo momento no mercado da impressão de partituras no Brasil se deu após o lançamento e sucesso de várias músicas compostas para esse gênero teatral. O público ansiava por ter e tocar – em casa – as partituras impressas das músicas que estouravam nos teatros. Além disso, após o lançamento de seus sucessos em cena, músicos que

compunham para o teatro ligeiro começaram a ter preferência em contratos para aulas particulares de instrumentos, fazendo girar o capital de influência, muitas vezes, em torno de um mesmo grupo de músicos (SOUZA, 2013).

Sobre os gêneros tradicionais, oriundos da profunda relação existente entre som e cena apresentados até aqui – ópera, melodrama, o teatro ligeiro – haveria muito que se falar. A música ocupava, neles, um lugar que ia desde instrumento de crítica social ao entretenimento e outras formas de fruição estética. O percurso de desenvolvimento dessas duas linguagens e suas interseções desemboca em um imenso número de estruturas dramático-musicais, principalmente no eixo entre o texto poético teatral e sua recitação – ou declamação – e a escrita musical. O exposto até aqui vem enquanto uma contextualização histórica das linguagens teatrais que se desdobraram na tradição e tiveram em sua base a presença forte da música.

Para fins de recorte e de proximidade histórica, tendo em vista a impossibilidade de englobar todas as formas teatrais de cunho dramático-musical, bem como as limitações desse trabalho, aponto algumas mudanças pelas quais o teatro passou. Dessas transformações, dou enfoque àquelas ocorridas nos séculos XIX e XX – focando no período posterior ao surgimento do drama moderno – e que podem ser consideradas fundamentais na modificação da forma como as linguagens cênicas e musicais se relacionam na arte de nossos dias. Levo também em consideração a forma como a preocupação em torno do lugar do público é manifestada nessas novas formas que se apresentam.

Vale ressaltar que os acontecimentos abaixo expostos se deram em um fluxo de simultaneidade e continuidade, ou mesmo de causa e efeito. Por esse motivo me esforçarei para expô-los de maneira que os processos e as reflexões trazidas estejam de acordo com sua pertinência e necessidade ao longo do texto. Sendo assim não há um extremo rigor em organizá-los em uma ordem cronológica, visto que mesmo algumas considerações podem divergir de períodos dependendo do referencial teórico.

2.1 DAS TRANSFORMAÇÕES: O ENCENADOR

É evidente que antes da aparição do encenador, o espetáculo não é um mero produto do acaso. Está regido, por certa ordem. Esta ordem preexiste à representação teatral, se não ao próprio texto. A forma existe anteriormente, intangível. Cada representação não é senão uma manifestação, uma encarnação a mais perfeita possível, desta forma que constitui em si mesma todo o sentido do espetáculo. Isto é verdade para o teatro ritual, tal como ainda é encontrado na África ou na Ásia. (Bernard Dort)

Dentre as muitas transformações ocorridas ao longo da história do teatro e da música, olho com especial atenção aquelas de grande relevância para o processo de inserção dos sons musicais na cena os entendendo enquanto camada dramatúrgica e condutora de sentidos. Como visto no final da exposição deste mesmo capítulo, esse atrelamento não foi criado da noite para o dia. Trata-se de questões que foram se construindo em um movimento constante de modificações que não se deram somente no campo das artes teatral e musical, mas também nas demais linguagens artísticas, ocorridas nos finais do século XIX e início do século XX.

Desde já adianto que a intenção não é fazer julgamentos de valor a respeito das formas em que a música era inserida nas correntes teatrais anteriores. Partindo do ponto de vista de que nada se cria sozinho, movimentos precursores como a *Comédia dell'arte*, a ópera e o melodrama abriram inúmeras portas, não só sob a ótica da relação entre a música e a cena, mas de todo o desenvolvimento teatral rumo à encenação.

Tendo em vista o recorte estabelecido, o primeiro dos acontecimentos aos quais nos referimos diz respeito ao surgimento do encenador. Ainda no tempo do advento da categoria no campo teatral, o termo encenação não se constituía enquanto conceito novo. Embora já fosse utilizada anteriormente, essa expressão era dotada de um significado diferente em que “encenar significava apenas adaptar uma obra literária, tendo em vista levá-la ao teatro: encenar um romance era extrair do mesmo um texto dramático”. (DORT, 1977, p. 65).

Pode-se afirmar que vários dos passos dados ao longo da história prenunciavam, de certa forma, o surgimento do encenador, principalmente nos séculos XVI e XVII. Um desses movimentos pode ser observado, mais tarde, na centralidade conferida à figura do cenógrafo ainda no século XVIII, fruto da preocupação com “a verdade histórica” do espetáculo. (DORT, 1977, P. 87).

De certo modo a revisão da arte teatral rumo à encenação foi um movimento que se deu, ao mesmo tempo, enquanto causa e consequência da chegada do encenador. Dessa forma, podemos observar que a ascensão do encenador se insere em um quadro maior, de inúmeras modificações de ordem técnica e tecnológica. A exemplo, posso citar a reformulação do espaço cênico e a ampliação do repertório das peças montadas e apresentadas nos grandes teatros onde, na cenografia, começa-se a explorar cada vez mais a tridimensionalidade, rompendo com a tradição dos telões pintados.

Dentre as principais motivações para tais acontecimentos reside o fato de que, até finais do século XVIII, a prática, bem como os estudos teatrais se deram com base no texto escrito – o texto dramático. O dramaturgo foi considerado, por muito tempo, o centro das produções teatrais, algumas vezes alternando seu lugar de destaque com atores ou atrizes renomados. Dessa forma, um dos impulsionadores do despontar do encenador foi o fato de o teatro começar a reivindicar o seu lugar enquanto arte autônoma, não mais subjugada às necessidades únicas e exclusivas do texto escrito. A partir da obra de Dort (1977) podemos afirmar, no entanto, que antes ainda de questionar as produções teatrais fundamentadas no texto, o encenador surge como a personalidade que busca romper com a simples organização objetiva dos acontecimentos cênicos que se esperava anteriormente do diretor.

O advento do encenador provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão: a reflexão sobre a obra. Entre esta obra e o público, entre um texto eterno e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas, existe agora uma mediação. (DORT, 1977, p.68)

O despontar dessa potência mediadora surge de uma relação de “causa e efeito” a partir de demandas da própria arte teatral, bem como dos processos vividos pelo homem na sociedade, tendo em vista que o teatro – e as artes em geral – não se desenvolvem de maneira desconectada da natureza humana. Do ponto de vista social, esse surgimento se dá no fluxo da passagem de diferentes correntes artísticas.

A encenação se torna a arte de um *visionário* que transcreve o texto de teatro em texto cênico, criando imagens – ilusionistas (teatro naturalista) ou sugestivas (teatro simbolista), e desenhos plásticos e musicais, melódicos e rítmicos, no espaço e no tempo cênicos (...). (Picon-Vallin, 2008, p. 6).

Nessa esteira podemos mencionar o trabalho de inúmeros profissionais que se dedicaram a essa função, no entanto alguns deles trouxeram em seus trabalhos a presença da música, inserindo-a em seus trabalhos de diferentes formas. Da mesma maneira, compreendendo os momentos similares vivenciados entre as duas artes, de acordo com seus contextos sociais e históricos, podemos incluir as práticas desenvolvidas por músicos e compositores que também se dedicaram a criar e mesmo revolucionar os modos de interação entre as duas artes, tenham eles desenvolvido seus trabalhos separadamente ou em parceria com encenadores e dramaturgos.

O que nos interessa no trabalho desses *visionários* encenadores e músicos – aos quais nos dedicaremos nas linhas abaixo – é exclusivamente a forma como eles fizeram a música presente em seus trabalhos, de modo que não nos delongaremos muito em seus feitos que caminham para outras camadas da encenação. É evidente que não vemos o elemento musical empregado de forma descolada do todo teatral, no entanto nos limitaremos a tratar das questões que girem em torno desse universo exclusivamente. Podemos mencionar, desse modo, o trabalho de Richard Wagner¹⁸, um nome praticamente obrigatório ao se falar sobre o assunto. A relevância do trabalho de Wagner reside no fato de que o mesmo sua especialidade estando mais direcionada à música, podemos observar, conforme referenciado por Dort (1977), que o compositor tinha especial atenção ao aspecto cênico de suas produções dramático musicais. Dessa forma, seus esforços se fazem importantes para o processo de revisão pelo qual o teatro passou na segunda metade do século XIX na Alemanha.

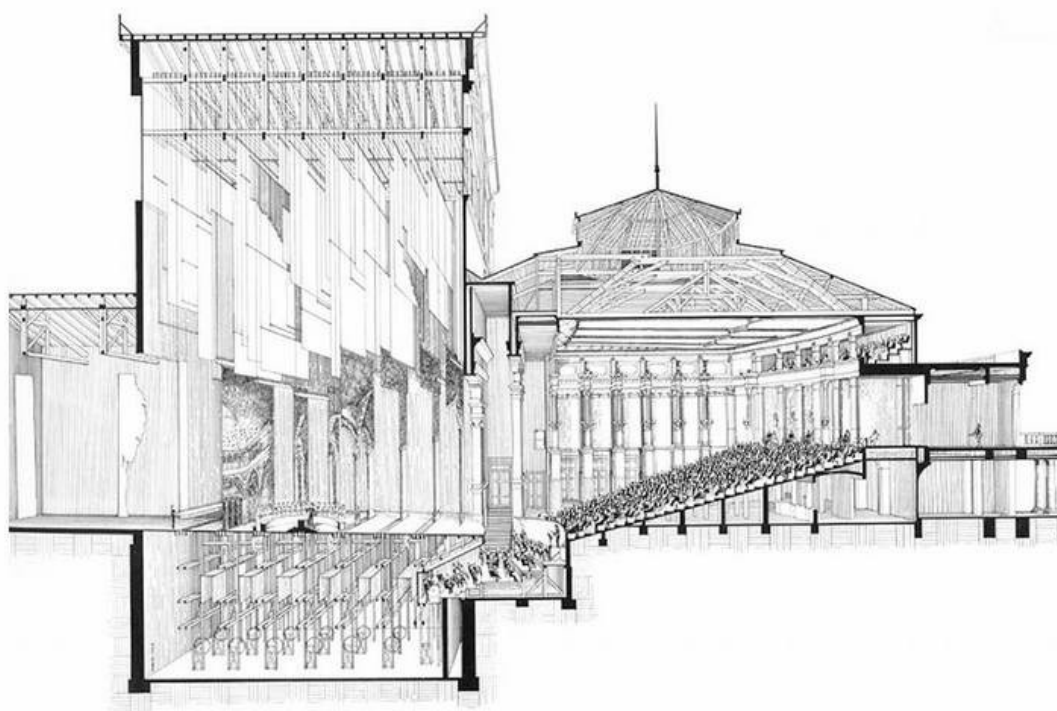
Inspirado em uma concepção de *gesamtkunstwerk* (termo frequentemente traduzido como *obra de arte total* ou *obra de arte comum*), enquanto uma síntese “de todas as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas” (AMALFI, 2015, p. 31), Wagner trabalhou na criação de grandes óperas nas quais estavam presentes diferentes linguagens artísticas e, dentre elas, a música e o teatro. Wagner acreditava que somente através da junção do teatro, da música, da poesia e da dança é que se poderia construir um trabalho significativo com o intuito de alcançar o público de maneira mais intensa e significativa. O músico e compositor de óperas foi o primeiro de seu tempo a ser autor de seus próprios libretos e propor novos problemas dramáticos em seus trabalhos,

¹⁸ Richard Wagner foi um compositor alemão que se dedicou a produções de óperas e obras dramáticas musicais. Seu nome consta entre os principais expoentes do Romantismo, responsável por modificações significativas na tradição da ópera de números, operando na criação de atmosferas sobrenaturais através da conjunção que ele propunha entre as artes. Sua prática culminou na publicação de livros como *Ópera e drama* (1851) e *A obra de arte do futuro* (1849).

rompendo com a tradição romântica das óperas. Além de trazer novas temáticas, Wagner também estruturou a composição de suas peças iniciando o processo a partir da escrita dos *libretos* em prosa, depois os transformava em versos e, por fim elaborava a partitura musical. (AMALFI, 2015, p. 32).

O trabalho de Wagner, para além de sua compreensão da ópera enquanto resultado da junção de elementos que caminham em direção a uma unidade, trouxe contribuições de enorme relevância, a exemplo da construção do Teatro do *Bayreuth Festspielhaus* – Festival de Bayreuth – (Figura 6) em 1876, um teatro sem camarotes e feito sob medida para receber as óperas do compositor.

Figura 6 - Bayreuth Festspielhaus



Fonte: Site Wagner&Heavy Metal¹⁹

De acordo com Amalfi (2015), uma série de inovações foi realizada na construção deste teatro, como a colocação da plateia no escuro durante a apresentação de um espetáculo, a construção do fosso para a orquestra, bem como da adoção de um traço arquitetônico localizado abaixo do palco, o qual privilegiava a projeção do som

¹⁹ Disponível em: <https://www.wagner-heavymetal.com/ein-hollaumlander-in-bayreuth-2017---meistersinger.html>. Acesso em: 22/04/2019

em direção à plateia. Além disso, Wagner foi dotado de um pioneirismo ao trabalhar com o *leitmotiv* (motivo condutor), ou seja, a vinculação de uma determinada música ou trecho a um personagem, lugar ou ideias e que se repetem sempre quando esse elemento é invocado na encenação.

Nas composições dramático-musicais do compositor a sua estética opera de modo a transmitir as nuances de suas narrativas, inicialmente inspiradas por contos de temática sobrenatural e fantasiosa, mas que, posteriormente passa a refletir a humanidade de suas personagens. Essa preocupação com a transmissão do sentido da obra nos retorna ao que expusemos acima a respeito da função do encenador. Desse modo podemos dizer que Wagner, embora compositor musical, muitas vezes operou como encenador de suas óperas, vindo a inspirar uma série de outros nomes e trabalhos significativos que sucedem ao longo da historiografia teatral e musical.

No entanto, os esforços movidos por Wagner, embora representassem o impulso de modificações significativas no exercício do espectador, mantiveram a estrutura de recepção baseada exclusivamente na ideia da identificação, na qual todos os elementos convergem para o reforço da imersão e ilusão do espectador. Assim sendo, podemos observar que seu pioneirismo se volta, no caso desse estudo, para a sua preocupação com o todo em suas óperas, através do cuidado com todos os processos, o encadeamento das linguagens artísticas em conjunto e a mudança do *modus operandi*, indo ao confronto dos procedimentos em voga no período romântico.

Dando continuidade ao levantamento de nomes significativos a respeito do tema dessa dissertação e na tentativa de estabelecer uma linha interpretativa da construção de sentidos no trabalho com música na cena no século XX – que será desdobrada no capítulo seguinte – trago à baila o nome de Constantin Stanislavski (1863-1938). Esse encenador – um dos fundadores do TAM (Teatro de Arte de Moscou) trabalhou com alguns aspectos das propriedades musicais em cena, das quais é possível destacar o trabalho aprofundado com a noção comumente traduzida como *tempo-ritmo* – embora estudos mais recentes como o de que estudos na esfera corporal e também da palavra, de modo a criar imagens internas que guiassem as ações de seus atores, bem como o fluxo do espetáculo como um todo (CINTRA, 2006). Segundo Mota (2010) outra característica da musicalidade de Stanislavski se direciona para a sua parceria realizada com o Teatro Ópera de Moscou (Teatro Bolshoi) que veio a dar mais espaço para a realização de workshops e oficinas para cantores. O teatro stanislavskiano, desenvolvido no período realista, era inicialmente voltado para a esfera interna e psicológica dos

atores e do público, operando ainda na esfera da identificação e do sentimento. Posteriormente seus estudos se voltam para o trabalho com as ações físicas, onde a esfera psicológica abre espaço para a pedagogia do corpo.

Para fins de contraponto, em direção antagônica à do romantismo wagneriano e do realismo stanislavskiano, lanço mão da estética musical desenvolvida na prática de Bertold Brecht (1898 - 1956) para o Teatro Épico²⁰, gênero do qual é considerado um dos principais representantes. O teatro desenvolvido por Brecht – o qual ele inicialmente se refere como drama épico e, logo mais tarde abandona o termo – se dá no uso de elementos narrativos que tratam de questões para além da esfera interna e pessoal do homem. Pelo contrário, Brecht trata de colocar em seu palco a verdade social do homem e as questões que o cercam a nível social e coletivo. Inserido em um quadro social e cultural, no qual as artes, a literatura e a própria visão do homem a respeito de si mesmo estava se modificando, a dramaturgia épica brechtiana tinha como característica principal a ruptura com a criação da ilusão e da identificação irrefletida por parte do público.

O teatro de Brecht originou-se ao mesmo tempo do naturalismo e do expressionismo – do naturalismo do qual Gerhard Hauptmann foi o dramaturgo mais representativo (em seguida “converteu-se” ao simbolismo) e do expressionismo que, de 1910 a 1920, predominou no teatro alemão com Wedekind, Kaiser e Hasenclever. (DORT, 1977, p. 282)

Rompendo com as correntes dramáticas, bem como os princípios da dramaturgia aristotélica, o encenador, cujo teatro almejava, dentre outras questões, “a ascensão do proletariado à cena histórica” (Costa, 2010, p. 214), concedeu à música um lugar sob o qual ele poderia utilizar como umas das ferramentas para propor o seu chamado *efeito de distanciamento*, tanto para o ator, como para o espectador.

Em uma obra dedicada ao estudo da estética brechtiana, Gerd Bornheim (1992, p.243) apresenta algumas noções do que seria o distanciamento. Dentre as mencionadas ressalta uma que diz: “A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos”. O

²⁰ Presente na Teoria dos Gêneros proposta por Aristóteles, o termo *épico* se refere a um estilo dramático marcado por determinadas características, dentre elas a presença do narrador. Este último, por sinal, tendo a função de apresentar e contar o mundo acontecido. (Rosenfeld, 1985).

teatro de Brecht, situado em um contexto após a Primeira Guerra Mundial, era engajado política e socialmente.

A teatralidade brechtiana possui a marca da separação e da ruptura dos elementos e a quebra com a ideia de uma unidade, de modo que, conforme pontua Bornheim (1992, p. 176) “O teatro épico, portanto, encontraria o seu princípio, seu fundamento, no gesto, e não mais no texto literário.”. Caminhando nessa direção encontramos em escritos do próprio autor que, para ele, o gesto trata-se de uma atitude global e em seu trabalho a música ocupa um lugar de *gestus*. A música, no teatro de Brecht, seja através de suas *songs* já existentes, ou mesmo das baladas sedutoras e narcotizantes, tinham o papel de fazer o ator e o público refletirem sobre o que assistiam, e assim, distanciar-se.

Trabalhando diretamente com músicos como Kurt Weill²¹, Brecht reconstruiu a ópera a partir da estética do teatro épico. Um exemplo disso é o trabalho desenvolvido na *Ópera de Três Vinténs*, em que a música executa, entre outras funções, a de questionar a personagem, criticando suas ações e operando de maneira contraditória à subjetividade da personagem, uma abordagem contrária à da estética dramática.

Também devemos levar em consideração que, juntamente com o movimento de transformação da arte teatral – ao menos no cenário alemão – já se havia iniciado, também na música, o movimento de ruptura com o sistema tonal²² e suas tradições composicionais. O que levou encenadores como Brecht, e os músicos profissionais com os quais trabalhava, a explorar sonoridades diferenciadas, a fim de aplicar seus efeitos “despsicologizantes”, contrapondo a noção de ilusão e conexão, propostos pela dramaturgia tradicional, bem como das formas de encenação que despontaram no realismo. Por conseguinte, faz-se importante observar que o estranhamento buscado pelo uso da música em sua obra não se faz somente através das letras empregadas, mas também pela qualidade dos sons utilizados.

Dando continuidade à proposta, podemos encontrar importantes observações sobre a relação do teatro com a música também na teoria e prática de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que acreditava na possibilidade de composição no teatro a

²¹ Músico e compositor alemão que fez parcerias também com dramaturgos expressionistas. Em suas colaborações com Brecht o compositor se valia das estruturas estéticas da música comercial enquanto recurso de crítica social. Em 1935 foi para os Estados Unidos onde se dedicou a compor para espetáculos musicais da Broadway. (SADIE, 1994, p. 1020)

²² “Sistema musical baseado na tonalidade; consiste em um princípio de estruturação musical que relaciona os signos musicais com um centro de convergência denominado centro tonal ou tônica.” (KOELLREUTTER, 1990 apud FERNANDINO, 2008, p. 8).

partir de propriedades musicais. Beatrice Picon-Vallin (1989), em “A música no jogo do ator Meyerholdiano”, reflete sobre a importância da música no trabalho do encenador, afirmando que:

Nas encenações "clássicas" de Meyerhold, *O Inspetor Geral*, *A desgraça de ter espírito*, *A Dama das camélias*, a música - seus ritmos, seu fluxo e seus silêncios, suas pausas - penetra o teatro tanto como material organizado quanto como princípio organizador da ação cênica, do jogo do ator, do conjunto da composição meyerholdiana e de um modo de percepção dinâmica do público. Mas já em 1914, quando expõe para Tchekhov a concepção que tem de seu Jardim das cerejeiras, "abstrata como uma sinfonia de Tchaikovski", a música é para ele, não um fundo, mas a grade de interpretação de uma dramaturgia, um ponto de apoio para a composição cênica, um meio de triunfar sobre o naturalismo, uma vez que ela coloca em cena um ritmo que rompe com o mundo do cotidiano. (Meyerhold *apud* Picon-Vallin, 1989, p.35).

Nesse sentido, o trabalho de Meyerhold tinha como foco a base rítmica que a música carrega em si, utilizando-a para a movimentação de seus atores, bem como para a composição da cena. Nessa abordagem, de acordo com Fábio Cintra (2006) “o espectador é convidado a criar novas associações, através de uma percepção não cotidiana, suscitada por esse uso diferenciado da música na cena”. (*Ibidem*, p.35)

Na obra de Piccon-Vallin (2013), ávida pesquisadora do legado de Meyerhold – e também do emprego da música no trabalho de alguns encenadores do século XX – vemos que o encenador enxergava a música como a maior das artes, utilizando-a em seu trabalho das mais diversas formas. A música era, para Meyerhold, a base na qual deveria se espelhar e se estruturar o trabalho do ator que, de seu ponto de vista, deveria ser reelaborado. Seu trabalho com a biomecânica²³ era, grosso modo, focado na questão da expressão através da forma, em um movimento do exterior para o interior, chegando a confiar o “futuro dessa arte apenas ao trio ator-música-luz, num imenso espaço nu, livre de qualquer caixa cênica.” (Piccon-Vallin, 2013, p.33).

É importante observarmos que o trabalho desenvolvido por Meyerhold, bem como dos outros encenadores citados posteriormente a Wagner, se deu em direta relação com os pensamentos propostos por Gordon Craig (1872 – 1966). Definindo-se como *alguém que procura organizar as coisas* (Craig *apud* Picon-Vallin, 2013, p.95) já havia

²³ Para fins de esclarecimento a respeito da técnica desenvolvida por Meyerhold, trago a definição de Pavis (2008, p. 33) que diz: Estudo da mecânica aplicada ao corpo humano. [...] O ator aborda seu papel a partir do exterior, antes de apreendê-lo intuitivamente. Os exercícios biomecânicos preparam-no para fixar seus gestos em posições-poses que concentram ao máximo a ilusão do movimento, a expressão do gestus e os três estádios do ciclo do jogo (intenção, realização, reação).

adiantado, ainda em 1905, que o teatro alcançaria seu status de arte autônoma e que seus rumos em direção à encenação levariam essa arte a modificar a sua relação com os elementos colocados em cena, principalmente aqueles que dizem respeito a questões consideradas pertencentes a outras linguagens, como a pintura e a música.

O que Meyerhold propõe de novo para o espectador, através da música, diz respeito primeiramente à sua singular importância na formação do ator, o qual deveria guiar seus movimentos de modo semelhante à leitura de uma partitura musical. Desde seus primeiros testes na peça de Maurice Maeterlinck (1862 - 1949), *A Morte de Tintagiles* (1905), o encenador começa a trabalhar com uma noção de composição plástica e rítmica. Nesta concepção, a música é experimentada não como elemento direcionado à verossimilhança, mas é “ao mesmo tempo, cenário sonoro – permitindo à imaginação do espectador precisar, aprofundar as sugestões de lugar dadas pelo cenário – e personagem coletivo, na medida em que ela exala o rumor das vozes humanas, o gemido das almas [...]”. (PICCON-VALLIN, 2013, p. 21)

A importância que Meyerhold conferia a música em seus trabalhos – assim como fora deles – é considerável. Considerada por ele como uma arte dotada de perfeição, o encenador cercava seu trabalho de música, estimulando seus atores a irem a concertos e a se lembrarem do teatro ao ouvirem uma sinfonia e se atentarem à sua estrutura. Ainda em diálogo com Picon-Vallin (2008), ela nos expõe que já em 1926, na montagem de *O Inspetor Geral* de Gógol (Figura 7), o papel da música era determinante na composição, estruturando-a e propondo deslocamentos. Segundo as palavras da autora: “Ela substitui os elos lógicos da continuidade da intriga pelos elos associativos, encobre os choques inerentes à técnica de montagem, mas sem apagá-los, cria outros, insere ênfases. Ela sustenta o trabalho do ator.” (PICCON-VALLIN, 2008, p. 22).

Figura 7 – Montagem de O inspetor de Gogol, Meyerhold, 1926.



Fonte: GloPAD – Global Performing Arts Database²⁴.

Ainda no sentido da preocupação com o nível de entendimento e engajamento do espectador, trago para o diálogo o trabalho de Antonin Artaud (1896-1948). Alimentado pela busca de um teatro que despertasse o público e o livrasse do compromisso com o pensamento teatral lógico e discursivo (Pavis, 2008), Artaud desenvolveu o seu chamado *Teatro da Crueldade* – que apesar do nome não diz respeito à violência física. Ávido defensor da autonomia do teatro, este encenador propunha uma libertação psicológica do público através da criação de um teatro imersivo, onde o público não fosse só para ver e refletir – conforme proposto por Brecht – mas para promover uma mudança interior através do espírito. (CARLSON, 1997).

Inicialmente conectado às inquietações do simbolismo e do surrealismo, como bem nos informa Carlson (1997), o encenador posteriormente se desvincula dessas ideias. Das propostas de Artaud, sublinho a rejeição à predominância do texto falado na encenação. Essa ruptura com a palavra, além de representar um movimento de grande relevância no cenário histórico e teórico do teatro – ao qual nos dedicaremos mais à diante – indica um trato diferente dos elementos que compõem o trabalho cênico.

Ao se referir a esses componentes expressivos dos quais dispomos para compor a encenação – dentre eles a música, a pantomima, a gesticulação, as artes plásticas,

²⁴ Disponível em: <http://www.glopad.org/pi/de/record/digdoc/2610>. Data do acesso: 28/04/2019

dentre outros – o encenador pondera que “cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combina com os outros meios de expressão” (ARTAUD, 1984, p. 38). Essa assertiva vem quando Artaud (1984) nos fala sobre a linguagem física e material que torna o teatro independente da palavra. No entanto, para constituir o teatro planejado por ele, era preciso que esses elementos tivessem uma presença *ativa* na elaboração da poesia teatral. Como exemplo que se volta a arte sonora, Artaud cita a utilização do som no Teatro de Bali em que os som não tem papel de acompanhamento, mas equivale a um gesto.

O teatro de Artaud é caracterizado por suas percepções rituais e metafísicas, a fim de acessar o público em suas camadas perceptivas mais profundas. Seu trato com a palavra desligada de seu sentido discursivo entendia o aparato vocal enquanto “fonte de energia sonora” (ROUBINE, 1982, p. 138). Além disso, o trabalho com a música se dava através da exploração das dissonâncias, ruídos, ampliação de ruídos e produção sonora por meio de instrumentos antigos ou por meio da criação de novos instrumentos e aparatos tecnológicos. (FERNANDINO, 2008, p. 48). Havia a preocupação de não cumprir com o rigor harmônico musical, focando apenas na produção sonora.

Outra particularidade no trato com a sonorização no teatro de Artaud, diz respeito à exploração da teatralidade dos eventos sonoros, aliando essa partitura sonora à partitura visual, bem como nos esclarece Roubine (1982). Nessa perspectiva, a música não possui uma função de imitar ou ambientar a cena, “pelo contrário, considera que a utilização do material sonoro só atingirá a sua plena eficiência dentro do espetáculo se a sua teatralidade latente for completamente assumida, exibida, multiplicada.” (*Ibidem*, 1982, p. 139). Todo esse trabalho buscava atingir o espectador através da constante presença sonora, a fim de promover a sua tão sonhada mudança interior.

Entendendo os caminhos abertos pelos encenadores anteriores e suas propostas, permito-me dar um salto rumo ao século XX e mencionar o trabalho do encenador norte americano Robert Wilson (1941). Seu trabalho é conhecido pelo apuro estético, no qual luz, cenário, figurino e música ocupam lugar de destaque em uma obra de arte múltipla e repleta de elementos visuais e sonoros.

Nessa perspectiva, de como as tendências anteriores deixam seu legado na contemporaneidade, Galizia (1986) afirma que o trabalho de Wilson estruturou um teatro híbrido, plural e polissêmico, o qual se encontra, de certa forma, na esteira de princípios da *gesamtkunstwerk* – obra de arte total. O autor vai além e traça uma linha

comparativa entre a forma como a *gesamtkunstwerk* de Wilson dialoga com as propostas anteriormente realizadas por Richard Wagner (1813-1833). Em um primeiro olhar essa comparação pode parecer sem fundamento e até mesmo carregada de certa injustiça. No entanto, é possível perceber que o autor, mais do que comparar, propõe um diálogo entre as percepções sob a ótica de como as técnicas de encenação vão se aprimorando em um fluxo contínuo de transmissões. Além disso, através do cotejo proposto por Galízia (1986), é possível dar conta de como o trabalho dos dois se dão em diálogo com os contextos históricos em que estão localizados.

Do ponto de vista adotado por Galízia (1986) a concepção cênica dos dois encenadores representa, de certa maneira, duas faces de uma mesma questão, posto que haja em comum entre os dois encenadores, apesar do largo tempo que os separam, a compreensão da relação entre diferentes linguagens artísticas na composição de uma obra completa, bem como do compartilhamento de princípios entre elas. No entanto, o longo percurso histórico existente entre estes encenadores, os largos avanços tecnológicos, os quais a contemporaneidade nos permitiu acessar, e os pontos de vista escolhidos por cada um afetou diretamente a execução e o entendimento da prática teatral em suas camadas mais profundas. Enquanto Wagner acreditava em um objeto uno, impulsionado pelo movimento já iniciado pelas óperas de Jacopo Peri²⁵ e Ottavio Rinucci²⁶ (AMALFI, 2015, p.31); Wilson, já situado em outro momento da história contemporânea, trabalhou com uma justaposição de elementos que não se anulam, mas que operam através da multiplicidade de significados criados a partir de cada modalidade.

Sobre a estética de Wilson e a forma de trabalhar a música em cena, destaco especialmente seu espetáculo de grande renome *Einstein on the Beach* (Figura 8), que conta com a presença da música do início ao fim do espetáculo, cuja composição foi assinada por Phillip Glass²⁷ (1937), que, por sua vez, partilhou de alguns princípios de

²⁵ Compositor de óperas do século XVI e início do século XVII cujo trabalho em busca de uma arte ideal abriu caminho para as propostas de Wagner. Segundo Sadie (1994, p. 713) “Nos anos 1590 (...) começou a compor no novo estilo recitativo, que pretendia igualar a força expressiva da música da Grécia antiga. [...] A partitura de Peri enfatiza tanto a estrutura do libreto (um prólogo e cinco cenas) quanto suas emoções variadas, e inclui números corais, canções estróficas e contínuos recitativos expressivos.”

²⁶ Na definição apresentada por Sadie (1994) Rinucci foi um “poeta e libretista italiano. [...] Em seus libretos, entre os quais incluem-se os de Dafne (1598) de Peri primeira ópera totalmente cantada, e a Arianna (1608), de Monteverdi, adaptou com sucesso as convenções líricas ao novo estilo recitativo dos primeiros compositores dramáticos.” (p. 787).

²⁷ Compositor norte americano, cujo trabalho desenvolvido a partir do início dos anos 1968 é marcado pelas sonoridades eruditas, sendo um dos principais compositores do movimento da música minimalista, constituindo-se um grande nome da música do século XX.

criação adotados por Wilson. As músicas foram concebidas a partir dos desenhos do encenador para a peça e que, posteriormente, tornaram-se o cenário do espetáculo (GALIZIA, 1986). Robert Wilson também é conhecido pelo aspecto visual de suas obras e, dessa forma, estendo também a reflexão para o campo das imagens visuais e sensoriais. No caso de *Einstein on the Beach*, as músicas de Glass têm uma correspondência direta com as “três imagens principais recorrentes no trabalho – um trem, um julgamento e uma nave espacial” (Galizia, 1986, p.44).

Figura 8 – Cena do trem em *Einstein on the Beach*.



Fonte: Site de Robert Wilson.

Outro ponto a ser observado no trabalho de Robert Wilson diz respeito a uma das grandes bases do trabalho do teatro e da música, que é a questão da temporalidade. O encenador traz, de maneira clara, a questão do tempo e sua preocupação reside na “construção de uma totalidade temporal fluida e original a partir de fragmentações, ciclos e repetições não lineares” (TRAGTENBERG, 1999, p.53). Além disso, Bob Wilson também trabalhou de forma significativa com o texto falado, desconstruindo a palavra a ponto de torná-la objeto sonoro, descolando-a da lógica da linguagem falada como a entendemos.

As modificações propostas por esses encenadores estavam inseridas em grandes contextos de reestruturação da arte teatral – e mesmo renovação do contexto social em que estavam inseridos. As ideias levantadas por eles se deram em um fluxo de muitas

mudanças, de modo que em dado momento havia o entendimento da encenação enquanto arte teatral que, numa perspectiva heterogênea, convida para o palco outras artes reunidas em torno de uma criação comum. Conforme ressalta Piccon-Vallin (2013, p.68) “a encenação, arte nova que marca o século XX, é a atividade artística que regula as transações entre a literatura dramática, atuação, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto, etc.”. A esses movimentos e pensamentos foram se somando esforços, para que o teatro passasse, enfim, a ser compreendido enquanto arte independente, não mais somente como uma união de outras linguagens, mas como uma manifestação autônoma como a pintura e mesmo a música.

Da prática desses encenadores, para além da forma como estes resignificaram a presença da música na cena enquanto elemento de composição – bem como dos outros elementos que constituem a encenação teatral – o que nos interessa também aqui, é a forma como eles recolocaram a camada musical na percepção do espectador. Wagner, para além de operar mudanças na forma de se fazer ópera e de conceder um lugar privilegiado para a recepção sonora no teatro que construiu, foi de um pioneirismo considerável ao inserir, ainda que de maneira tímida, novas qualidades sonoras em suas óperas. (COSTA, 2010, p. 244).

Essas diversas formas de utilização da música representam uma compreensão do trabalho sonoro enquanto elemento dotado de capacidades de comunicativas e de um grande poder de acesso ao ser humano – seja este ator ou espectador – e que foi de extrema importância para a estruturação e organização do trabalho teatral em diferentes abordagens. O que vemos despontar através do trabalho dos encenadores é o uso da camada sonora que faz o espectador construir seus sentidos internos.

Nas linhas que se seguem iremos tratar de como o emprego da música no trabalho desses encenadores culminaram para uma nova percepção da dramaturgia musical, desenvolvida no século XX, a qual se difere, em certa medida, naquela proposta pelas formas dramático-musicais, desenvolvidas nos séculos anteriores a exemplo da ópera.

2.2 DAS DRAMATURGIAS

Dos inúmeros processos e modificações pelos quais passou (e ainda passa) o teatro – incluindo aqueles oriundos do próprio surgimento do encenador, mencionados no panorama acima exposto – podemos falar também daqueles direcionados às questões em torno da transformação ou mesmo da abertura a novas formas de dramaturgia.

Durante parte da tradição teatral o texto escrito possuiu espaço privilegiado, sendo considerado a instância primeira das produções teatrais de diversos períodos. Roubine (1982, p. 43) é revelador ao expor que, para além das razões estéticas, há nesse “entronamento” do texto uma postura ideológica e de jogo de poder. Ainda na linha interpretativa desse autor, as formas mais populares de teatro são consideradas inferiores também em consequência da relação que essas estéticas estabelecem com o texto escrito. Roubine (1982) nos aponta que em formas teatrais como a *commedia dell’arte*, a farsa e a comédia-balé, o texto surge a partir de um roteiro feito pelo chefe da companhia, passando a ganhar estrutura através das consecutivas apresentações.

Respeitando o recorte escolhido para esse estudo, parto das transformações da noção de texto e de dramaturgia ocorridas nos períodos posteriores ao da crise do drama. Esta situação é apresentada por Peter Szondi (2001), quando de sua observação da crise do diálogo, enquanto ferramenta primordial do estilo consolidado no século XVIII. Mesmo durante o século XIX, quando a dramaturgia ainda se configura enquanto literatura dramática, há o despontar e a presença de uma nova autoria no contexto do texto encenado. Aos poucos não se proclama mais o autor, como se fazia em séculos anteriores, mas as propostas de encenadores que viam na cena um texto independente do da dramaturgia escrita, muito embora ainda partisse dela.

Pondero, a partir de reflexões como as apresentadas por Roubine (1982) e outros estudiosos do tema – como o próprio Peter Szondi (2001) – que muito acontece entre os processos de abertura ao qual o texto escrito se propõe – até mesmo enquanto alternativa para a sua sobrevivência e, por que não, dominância – e o momento em que o teatro o contesta e, por fim, propõe formas teatrais não mais baseadas em uma obra escrita. Pode-se dizer que esse processo de revisão da noção de dramaturgia, embora tenha se consolidado no final do século XIX, começou a dar seus passos ainda no século XVIII, conforme nos aponta Rosenfeld (1985, p. 63) ao pontuar que “A LUTA contra os cânones clássicos da dramaturgia rigorosa iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-

romantismo alemão. Ela travou-se sobretudo contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo.”

Quando me refiro aos novos formatos de dramaturgia me remeto àqueles oriundos do processo marcado pela escrita de dramaturgos como Tchekov, Ibsen e Strindberg no contexto da crise do drama – que alguns pesquisadores, como Szondi (2001), denominam como uma transição para o teatro épico. Entretanto, me remeto também a um novo olhar, em que os elementos cênicos passam a ser munidos de uma escritura particular e, não necessariamente, condicionada ao texto escrito, mas que também diz respeito às revisões propostas pelos encenadores. Costa (1998) assinala essas mudanças que se iniciam ainda no trato com o drama e que, posteriormente, resultarão na ruptura com as convenções textuais e de montagem espetacular. Ela afirma:

Datam do final do século XIX [...] as alterações que dramaturgos, por um lado, e encenadores/diretores, por outro, começam a imprimir ao drama. Em Tchekov não há propriamente ação dramática; em Hauptmann o teatro começa a *narrar*, Strindberg e Ibsen *recuam no tempo* e encenadores como Gordon Craig e Appia combatem a ilusão da “quarta parede” com palavras de ordem como antinaturalismo cênico. (COSTA, 1998, p.16)

Para tanto, faz-se importante associar essa ruptura da forma de perceber a escrita dramática ao trabalho desenvolvido pelo encenador e suas implicações. Esse despontar de uma nova personalidade no contexto teatral também abriu portas para novos processos no âmbito da cena. Picon-Vallin (2013) leva em consideração os processos causadores, bem como os oriundos da crise do texto ao pontuar que

A supressão do texto anunciada e desejada por Craig é a fase mais radical das transformações que o encenador pode impor ao texto. É esse ponto de utopia teatral que esclarece a história do teatro do século XX, que ela suscite reações irônicas como as de Antoine²⁸, quer seja levada a sério para refletir sobre os diferentes modos de criação cênica, quer seja realizada apenas em parte: como no “teatro de imagens” de Robert Wilson. (PICON-VALLIN, 2013, p. 92)

A fala da autora deixa evidente a marca e a importância do encenador no processo de emancipação do texto. No entanto é necessário ponderar que o movimento

²⁸ No caso a autora se refere a Anoin Vitez (1930 – 1990), poeta e diretor e poeta francês que se opunha ao movimento de emancipação ao texto, proposto por encenadores como Craig, Mayerhold e Artaud.

de descondicionalidade não ocorreu do fluxo de uma evolução linear e com a plena aceitação dos autores. A partir da ótica de que o encenador vem enquanto elemento mediador entre o texto e a cena, vê-se que a relação desarmônica que sempre existiu entre essas duas esferas começa a se aprofundar (DORT *apud* LEHMANN, 2007, p. 245). A diferença dessa vez é que a cena começa a tomar espaço diante do texto que, antes, predominava.

Das propostas dos encenadores rumo à ruptura com o texto escrito, sobressaem-se aquelas trazidas por Artaud (1984). O autor se baseia, dentre outras ideias, na crença de que a palavra não deve ser suprimida, mas sim alterada em sua destinação, tornando-se não mais uma entidade suprema, mas sim um dentre os vários recursos expressivos com os quais o teatro pode contar para acessar o público.

Embora o teatro tenha sido relacionado – e condicionado – à literatura dramática por um longo período, suas bases não se assentam na representação de um texto e de uma ficção, mas sim na ritualidade e em uma narrativa que se constrói de forma diversa àquela proposta pelo texto literário. É a partir do retorno a essas ideias que o teatro se volta a uma busca pela sua autonomia. Para tanto, penso ser interessante a apreciação da definição de dramaturgia apresentada por Pavis (2008) e, posteriormente, a de Eugênio Barba (1995) para observarmos as mudanças pelas quais esse termo passou ao longo do desenvolvimento das artes da cena, vindo a culminar em uma noção que caminha paralelamente à noção de composição cênica. Vejamos a ideia apresentada para cotejarmos alguns movimentos de escrita:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. (PAVIS, 2008, p.113).

Essa fala, retirada do verbete que consta na obra de Pavis, é precedida por outra, mais simples, que afirma que a palavra *dramaturgia* provém do grego e significa, basicamente, *compor um drama* (*Ibidem*, p. 113). Nas palavras do estudioso ao estruturar o pensamento em torno do verbete, podemos encontrar uma definição que, inclui – sem se restringir exclusivamente – as questões estruturais da dramaturgia clássica e o conjunto de normas que a regiam, mas já faz um caminho rumo a essa percepção ampliada do conceito.

A dramaturgia teatral ganhou cada vez mais novas características, muitas delas conquistadas a partir do trabalho de Brecht e do teatro épico. Vale ressaltar que, para além do caráter estético, o trabalho promovido por Brecht se realiza em um cenário em que o homem, se vendo enquanto ser histórico e social, se coloca diante de novas questões.

Para BRECHT, ao contrário, a passagem da forma dramática para a forma épica não é motivada por uma questão de estilo e, sim, por uma nova análise da sociedade. O teatro dramático, com efeito, não é mais capaz de dar conta dos conflitos do homem no mundo; o indivíduo não está mais oposto a outro indivíduo, porém a um sistema econômico. (PAVIS, 2008, p.110).

A partir dessas novas necessidades do homem e do mundo, vários encenadores e escritores pensaram formas de dramaturgia múltiplas, esgarçando e renovando o conceito em função do reconhecimento e posterior autonomia da linguagem da cena. Eugênio Barba (1995), ao retornar a uma definição quase etimológica, nos faz refletir sobre como a palavra “texto”, antes de se voltar para um material falado ou escrito, quer dizer *tessitura*. A partir dessa reflexão, o pesquisador e diretor italiano, em meados do século XX, afirma que dramaturgia é tudo o que diz respeito ao texto – no sentido de tessitura, em suas múltiplas camadas – que ele considera como o entrelaçamento das ações. Barba (1995) declara que

Os objetos usados na representação também são *ações*. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação. [...] Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: “texto”. (BARBA, 1995, p.68)

Há, na fala de Barba (1995), a ênfase para a questão das interações e das texturas que operam em conjunto. Em estilos teatrais, como o drama, a tragédia e até nos textos nascidos à luz da crise do drama doméstico, a camada que mais importava era a textual – no sentido linguístico – e esse material era enfatizado na representação de cena. Foi basicamente no final do século XIX e início do século XX, após longos anos de desenvolvimento e os muitos movimentos artísticos ocorridos ao longo da história, que

o teatro se desvincula da sua relação de exclusividade com o texto escrito. Esse “rompimento” levou o teatro a buscar novas formas de se reger, abrindo espaço para diferentes dramaturgias e, conseqüentemente, para a expansão desse conceito. Nesse movimento chegamos a uma consideração que

[...] no caso do teatro, o encerramento das artes cênicas em um engessamento no contexto do século XIX gerou toda uma gama de novos pensadores das artes cênicas que, em conjunto com as outras artes, buscaram fissurar esse “gesso” e criar novos movimentos que dessem uma nova vida ao teatro. A própria visão sobre o que é dramaturgia acabou sendo reconsiderada, nesse aspecto. No século XX, o estatuto do dramaturgo é outro. Com o surgimento de diretores que buscavam novas formas de encenação, a figura do dramaturgo, enquanto grande centro de produção de um sentido, deixou de ser a tônica. [...] É o momento em que se pode pensar na dramaturgia como aquilo que vai além do texto escrito. (DE FARIA, 2011 p.36)

A partir dessas novas conjunturas, a ideia de dramaturgia passou a representar a estruturação do espetáculo teatral em suas múltiplas camadas e texturas que se entrecruzam sobre uma base comum. E essa expansão e abertura para novas formas de teatro, desvinculadas do drama e de seu caráter focado no indivíduo, permitiram o surgimento de diferentes maneiras de compor a sonorização do teatro. Tal movimento nos conduz a estudos e pensamentos voltados para um teatro elaborado a partir de muitas dramaturgias como a da cenografia, da iluminação, do espaço do ator, entre outras.

Embora não se trate necessariamente de algo exclusivamente novo – tendo em vista as diversas formas de dramas-musicais criados por compositores como Monteverdi (1567 – 1643)²⁹ e Wagner – podemos falar do reconhecimento de uma dramaturgia musical (no sentido da música enquanto parte estruturante do material cênico). No entanto esta é feita a partir de novas abordagens e contextos diversos, pensada em relação aos novos caminhos trilhados pelo teatro na contemporaneidade. Para além de pensar em uma música que melhor expresse as demandas do texto escrito ou de algum outro elemento prévio – ou posterior – ao qual a música esteja condicionada, ao falar em uma dramaturgia musical na contemporaneidade me coloco diante de questões que tratam de como os sons podem operar em cena através de mecanismos expressivos

²⁹ Músico e instrumentista italiano conhecido como um expoente da moderna abordagem da harmonia e da expressão musical do texto. Compositor de grandes óperas como *Orfeo*, é considerado uma das personalidades medulares da história da música. (SADIE, 1994).

próprios, se relacionando com os demais elementos cênicos de uma forma não hierárquica.

Marcus Mota (2011), estudioso das questões em torno da dramaturgia musical e de seus desdobramentos desde as obras de Ésquilo, nos aponta algumas particularidades na concepção dessa dramaturgia, tendo em vista que “o que está em jogo é o fato de que a expressão “dramaturgia musical”, apesar de se compor de dois elementos, aponta para um terceiro, para algo cujo resultado é mais que a soma das partes.” (MOTA, 2011, p. 279). Percebemos, a partir da fala do autor que mais do que tratar de uma construção de sentido criada a partir do paralelo entre som e cena, a dramaturgia musical trata de uma construção que exige uma abertura para novas percepções. Não por acaso, os métodos de trabalho que revolucionaram a arte teatral a partir de noções ditas musicais se consolidam em manifestações que desembocam em um teatro mais visual do que textual ou narrativo.

A partir de uma perspectiva do teatro enquanto arte autônoma, e do profundo entrelaçamento existente entre a linguagem teatral e a musical, devemos levar em consideração que não podemos mais pensar em uma música condicionada a um teatro cujos moldes estão em constante processo de revisão.

É pois, a escritura sonora que deve nos ocupar: não tanto o som que acompanha o teatro quanto o som que constitui o teatro e se constitui em uma dramaturgia sonora. Mas como criar uma performance que cruza as diferentes matérias (textual, visual, gestual, musical vocal e sonora) para produzir um gênero ainda inédito? (PAVIS, 2017, p. 304.

Torna-se possível, a partir daí, uma visão da música como uma ação em/na cena. Passando, dessa forma, a operar mais diretamente sobre o entendimento do espectador e a forma como ele irá receber e assimilar o espetáculo a partir de seus próprios processos de significação e construção de uma experiência individual por parte do público.

A dramaturgia deixa então de ser relacionada ao estabelecimento de uma lógica pronta, que se desenrola em um enredo, para ganhar, cada vez mais, ares de uma composição com enfoque em diferentes elementos cênicos, sendo a música um deles. Nessa esteira, penso que o teatro foi adquirindo, cada vez mais, ares de uma arte composicional.

A ideia do teatro enquanto uma composição de eventos e acontecimentos de diferentes ordens e linguagens remete também às propostas e realizações ocorridas

anteriormente ao surgimento da *performance*. Há sim o reconhecimento da encenação enquanto uma realização onde os hibridismos se manifestam e encontram refúgio – conforme demonstrado nas passagens anteriores. No entanto, as chamadas artes performativas se constituem enquanto campos nos quais vemos essas fronteiras se alargarem com força total.

Mostram-se diante de nós as pistas desse processo de alargamento da dramaturgia enquanto composição a partir das estruturações feitas por Brecht, que são consideradas um marco para essa ampliação ao romper definitivamente com os preceitos da teoria dos gêneros, bem como com diversos processos anteriormente considerados cânones da arte teatral. No entanto, vemos esse movimento de ruptura com o drama – no sentido ampliado ao qual Lehmann (2007) se refere e que acaba por incluir o teatro épico – ocorre de fato quando é subvertida a lógica narrativa ficcional e o teatro passa a se classificar enquanto uma composição de acontecimentos.

Dadas as devidas colocações acima, penso ser possível constatar que a música passou a ter um lugar de maior “independência” nas formas teatrais centradas na sensorialidade e na experiência do público. Posteriormente, e em consequência disso, a noção de dramaturgia se expandiu – e continua a se expandir – e de que dela passaram a fazer parte elementos considerados, por muito tempo, subalternos no teatro da dramaturgia clássica, tais como a iluminação, a cenografia e a própria sonoridade, foco deste estudo.

As transformações ocorridas no teatro afetaram diretamente o modo como esta linguagem se relaciona com a linguagem musical, a qual passa a ser um elemento de grande relevância no percurso de reinvenção da arte teatral. Tais colocações encontram respaldo na fala de estudiosos do tema, a exemplo de Piccon-Vallin ao afirmar que “Efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral”. (PICCON-VALLIN, 2008, p. 20).

É, pois, de suma importância retomar a ideia de que, da mesma forma que o teatro buscava rever seus cânones e se firmar enquanto arte autônoma do texto e das normas de composição textuais e cênicas – passível de ser composta sobre um sem número de possibilidades, a música também passou por movimento semelhante, ainda que algumas dessas modificações tenham se dado em momentos distintos. Semelhante ao ocorrido quando do advento do encenador, a emancipação do compositor em relação às obrigações de estilo e estética foi uma conquista do campo da música, cujos

primeiros passos foram dados a partir da emancipação de outra função: a do maestro (AMALFI, 2015, p.28-29).

Imediatamente se evidencia o fato de que a escolha por uma dramaturgia musical nos coloca diante de questões técnicas e estéticas da linguagem musical que precisam ser mais bem compreendidas e tratadas em conjunto com as das artes da cena, tendo em vista que o entrelaçamento ao qual tanto nos referimos nesse trabalho se dá a partir do cruzamento de uma via de mão dupla.

As pistas da renovação de conceitos em função do reconhecimento e posterior autonomia da linguagem musical na cena não são encontradas somente na linguagem teatral, mas em toda a arte do século XX. Os movimentos de *neovanguarda* ocorridos nesse período são determinantes para o cruzamento de fronteiras entre as artes que vivenciavam um processo também compartilhado de experimentações e revisões.

Sendo assim, a partir do exposto acima, faz-se necessário falar também dos avanços alcançados pela arte musical, principalmente daqueles que dizem respeito à forma como a linguagem da música se relaciona com aqueles mecanismos considerados do campo da teatralidade. Não estou afirmando, de modo algum, que as questões apresentadas nos capítulos anteriores, oriundas da profunda relação das duas artes irmãs foram consideradas como pertencentes somente à arte teatral. Levo em consideração o fato de que, no viés escolhido, tratei das modificações que vieram enquanto uma resposta ao movimento de reexame ao qual a arte teatral passava, fruto de processos ocorridos no âmbito artístico social. Desse modo creio ser importante o conhecimento daqueles processos iniciados pela arte musical em busca de seus próprios impulsos de revisão, tendo a teatralidade como caráter de investigação.

As experiências às quais me refiro também ocorreram nos fins do século XIX e início do século XX, momento em que, conforme nos aponta Griffiths (1998) alguns avanços em direção a um esgarçamento – ou mesmo rompimento – da música tonal começam a ser reconhecidos, a exemplo das propostas de Debussy (1862 – 1918) realizou ao compor *a melodia para flauta que abre o Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*.(GRIFFITHS, 1998, p.7).

De forma semelhante ao processo vivido pelo drama em sua crise estrutural a música também viveu um processo de questionamento da forma de escrita e de realização vigentes no período romântico. Evidentemente todo esse movimento de reestruturação das artes está conectado com o percurso de modificações que o homem passava a nível social e filosófico.

A diferença, na música do século XX, está na abertura para tantas opções que não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão. E o início da divergência pode ser localizado no período de 1890 a 1910, ponto culminante do romantismo tardio; pois foi a fase romântica no temperamento individual que preparou o colapso das formas tonais reconhecidas. (GRIFFITHS, 1998, P. 23)

Tal qual o teatro e seu processo de ruptura com o drama em sua fase burguesa, a música questionou o tonalismo que, não por acaso, era considerada a forma musical da burguesia, conforme nos demonstra Costa (1998) ao citar o paralelo feito por Adorno (1903 – 1969) ao comparar os caminhos trilhados pela arte teatral rumo ao teatro épico e a ruptura com a música tonal. De forma similar, os avanços tecnológicos conquistados no século XX também foram responsáveis pela busca de um novo fazer musical, culminando na pesquisa e inserção de novas sonoridades mecânicas e eletrônicas.

Outra semelhança do processo vivido pela arte teatral está no fato de que a música ficou, por muito tempo, vinculada à palavra e ao texto escrito, seja na forma de recitação de textos religiosos, aos libretos das óperas ou mesmo, nas formas mais modernas como o poema sinfônico. Essa relação começou a ser revista, bem como outros paradigmas que levaram, por exemplo, a arte musical a se desenvolver em uma série de outras escolas e técnicas para além – ou mesmo de forma paralela – do sistema tonal. Posso citar só de início o atonalismo, o serialismo, a música eletroacústica e diversas outras estéticas nas quais a música se permite permear por características e recursos que inicialmente não eram considerados, a exemplo da aleatoriedade e do ruído.

Desse fluxo de explorações de novas formas de ritmo, harmonia, funções e linguagens musicais também se valeram os encenadores e compositores de música para teatro, que começaram a inserir na cena essas novas sonoridades. O trabalho de Artaud (1984) é emblemático, nesse sentido, por permitir o estabelecimento de uma relação direta entre suas propostas sonoras no teatro e os movimentos musicais de vanguarda musical da época. A materialização do som, as repetições, as dissonâncias e os sons inusitados são a marca da música do período.

Além disso, como parte do processo de modificações ocorridas da época moderna em diante, houve também um movimento da arte musical em relação a elementos “teatralizantes”, conforme nos aponta Griffiths (1998).

Na década seguinte, entretanto, inverteu-se a situação, a tal ponto que por volta de 1970 raros eram os compositores de vanguarda que não introduziam elementos teatrais em sua música. Alguns podem ter visto na música de teatro a oportunidade de estabelecer com o público uma relação mais estreita que a existente nos anos 50, quando as declarações e ensaios teóricos de muitos compositores, senão mesmo suas obras pareciam concebidos para desencorajar as plateias.(GRIFFITHS, 1998, p. 169).

Desse processo apontado pelo autor britânico, podemos destacar vários compositores e estudiosos de renome, a exemplo do norte americano John Cage (1912 – 1992) que foi um dos primeiros a trabalhar com a música aleatória e que, através do seu trabalho com os *happenings* em 1952, desembocaram em diversos outros trabalhos nos quais havia a presença de imagens, cenários e recursos múltiplos. A sua proposição em *Untitled Event* é considerada um marco no campo performativo, uma vez que, conforme observa Glusberg (1987) foi de um pioneirismo impar, mesmo tendo retomado certos aspectos das *seratas*³⁰ futuristas e dadaídas ocorridas na Itália. A particularidade de *Untitled Event* na “fusão original das cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música” na intenção de “conservar a individualidade e cada linguagem e, ao mesmo tempo, formas um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem.” (GLUSBERG, 1987, p.25). Não havia instruções, somente uma partitura foi distribuída por Cage aos participantes³¹ indicando momentos de intervenção, pausa e silêncio.

Além de se configurarem enquanto parte do processo que caminha rumo ao desenvolvimento da *performance art*, práticas músico-teatrais como as expostas acima permitiram a alguns estudiosos cunhar diversos conceitos, muitos deles tratando de uma mesma compreensão, mas com nomes diferentes e outros variando de acordo com modestas particularidades. Apresento de forma sucinta somente dois deles, a fim de trazer à tona para que tenhamos conhecimento de sua existência.

³⁰ As *seratas* foram uma espécie de laboratórios organizados ainda no início do século XX que incluíam a declamação de poemas, apresentações musicais, exposição de pinturas, dança e a representação de curtas peças teatrais. Tudo isso alimenado pela busca de propostas artísticas inovadoras, a fim de “romper com a arte tradicional”. (GLUSBERG, 1987, p. 12-13).

³¹ Glusberg (1987) informa que os participantes desse evento foram o próprio Cage, a bailarina Merce Cunningham - com quem Cage já trabalhava na investigação por uma reformulação do balé – “o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen”. (GLUSBERG, 1987, p. 25).

Daniel Serale (2009) nos expõe, com base nos escritos de encenadores do século XX como Grotowski (1933 – 1999) e Peter Brook (1925), um paralelo feito entre o trabalho do intérprete em teatro e o do intérprete em música, traçando uma discussão em torno de questões consideradas por ele comuns entre as duas práticas. Ao se estender no assunto, o pesquisador também aborda o conceito de *Música-teatro*. Trago aqui a definição apresentada por Serale (2009) que se fundamenta na descrição oferecida por Salzman e Desi (2008):

Música-Teatro é teatro musicalmente dirigido (isto é, decisivamente ligado ao tempo e organização musical) onde, pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico coexistem, interagem ou estão lado a lado em algum tipo de igualdade; mas interpretado por diferentes intérpretes, e em um âmbito social diferente, das obras categorizadas normalmente como óperas (executadas por cantores de ópera em teatros de ópera) ou musicais (executados por cantores de teatro em “legítimos” teatros). (SALZMAN & DESI *apud* SERALE, 2009, p. 216).

Da afirmação dos autores compreendo que a noção de música-teatro, ao mesmo tempo em que faz um retorno às artes híbridas há muito trabalhadas, também se situa no campo da performance – no sentido de desempenho – do músico no palco. Como exemplo o autor cita a obra *Toucher* (1979)³², do compositor Vinko Globokar³³ (1934). Nesta obra, segundo a definição de Serale, “o percussionista deve recitar trechos do Galileo Galilei de Bertolt Brecht enquanto se faz acompanhar de instrumentos, previamente escolhidos por ele, que imitem o som da língua francesa.” (SERALE, 2010). Assistindo a vídeos da obra citada é possível observar que a distribuição das sonoridades e dos instrumentos é elaborada de forma que o intérprete se movimenta pelo espaço a fim de criar um contexto quase que de encenação da partitura do compositor.

Além do termo *música-teatro* existem muitas nomenclaturas que visam abordar a interação entre as duas linguagens pelo viés da teatralidade musical. Outro exemplo é o termo *Teatro Composto* que, seguindo Oliveira (2015), delimita a prática artística na qual uma performance cênico-musical tem seu processo guiado predominantemente por critérios e estratégias composicionais (OLIVEIRA, 2015, p.49). A noção é oriunda

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RIPcH7Uffe0>

³³ Compositor e trombonista iugoslavo, cujas obras, baseadas em suas experiências como intérprete de jazz, de música de vanguarda improvisada: muitas delas exigindo uma contribuição criativa dos executantes. (SADIE, 1994, p. 373).

também do entendimento de que existe teatralidade na arte musical, aponta que nenhuma das duas linguagens deva se reduzir a ilustrar a outra, no entanto prevê também que os processos de composição musical determinem os rumos da encenação. Os autores afirmam, ainda, que esse tipo de trabalho é mais de ordem processual, de forma que suas propriedades não precisam, necessariamente, ser percebidas em cena.

Nesses casos vejo que a música, se permitindo enveredar pelos caminhos da performance – tanto no sentido de desempenho, quanto em relação à *performance art* – altera a sua forma de se perceber e se apresentar no mundo, levando em consideração não se tratar somente da execução de determinado material sonoro ao público, mas se vendo enquanto arte híbrida e passível de diferentes interações.

Dos caminhos abertos pelo modernismo e pelas artes performativas é que surgem – ou, de certa forma, retornam os trabalhos de caráter composicional. Exemplo disso são as práticas desenvolvidas a partir dos *viewpoints*, originalmente criados por Mary Overlie (1946)³⁴ e levados para o teatro por Ane Bogart e Tina Landau. Em *O livro dos Viewpoints*, existe uma seção exclusivamente dedicada a tratar do trabalho com música e discorre sobre como as autoras orientam os participantes a entenderem a música enquanto um “vasto, poderoso e sedutor elemento no teatro” (Bogart & Landau, 2017, p. 119). Tendo em vista a característica do trabalho com os *viewpoints*, e sua base improvisacional, Bogart e Landau afirmam que a introdução da música é quase como colocar outro ator em cena. Este novo elemento abre um leque de possibilidades de interação, pois coloca os participantes à mercê da noção de tempo de outro artista, por exemplo. Para elas, a música pode ser uma grande aliada, mas também pode se tornar uma inimiga, pois tem o potencial de deixar os atores em um estado de anestesia. A música, no ato da criação, pode deixar os atores se levarem, majoritariamente, por certos parâmetros musicais – principalmente o ritmo e o andamento.

Por se tratar de uma prática de natureza composicional, os *viewpoints* trabalham com a música enquanto elemento de grande poder sobre a atuação e com o qual os atores devem estar preparados para lidar. Essa visão se assemelha àquela alimentada por Meyerhold, que segue a ideia de que os atores necessitam de uma formação para se submeterem à música ou mesmo dominá-la (Piccon-Vallin, 2013). Bogart e Landau (2017) destacam também a importância de se escolher sons adequados para as diferentes

³⁴ Coreógrafa e bailarina e artista norte americana criadora do método conhecido como *The Six Viewpoints*. É cofundadora instituições como Danspace Project, the Studies Project, Movement Research, e o Experimental Theater Wing na Universidade de Nova Iorque.

fases do trabalho. Dessa forma, a cada prática, os participantes podem afinar sua percepção e interagir com as diferentes camadas da sonoridade para além do ritmo, construindo um referencial sonoro ampliado e possibilitando ainda mais a criação. As autoras apresentam ainda uma conceituação do que elas compreendem como composição, afirmando que:

Composição é um método que permite o diálogo com outras formas de arte, como se as tomasse emprestadas e sobre elas refletisse. No trabalho de composição, estudamos e usamos princípios de outras disciplinas trazidas para o palco. Por exemplo, emprestando da música, podemos perguntar o que é o ritmo de um momento, ou como interagir baseado na estrutura de uma fuga, ou como a coda funciona e onde ou não devemos acionar uma. Ou pensaremos sobre filmes: “Como encenaremos um *close-up* Uma fotografia construída? Uma montagem?” E perguntaremos: “Qual o equivalente no teatro?” Aplicando princípios compositivos de outras disciplinas para o teatro, abrimos uma gama de possibilidades teatrais e nos desafiamos a criar novas formas. (BOGART & LANDAU, 2017, p.32)

A definição apresentada pelas diretoras deixam ainda mais claro o caráter interdisciplinar das formas teatrais que irrompem nesse fluxo de transformações que se iniciaram no século XIX e se estenderam por quase todo o século XX. Há que se observar, ainda, que as mudanças continuam em curso, uma vez que as artes estão em constante movimento de revisão e ressignificação, compartilhando noções e mecanismos de expressão.

A partir do exposto até aqui é possível observar, ainda que de forma sucinta, que a relação da música com o teatro foi e vem sendo tratada, ao longo do tempo, a partir das particularidades e aspectos comuns de cada linguagem. Podemos encontrar na historiografia teatral, desde estudiosos que estabelecem um olhar hierárquico, nos quais a música vinha sempre subjulgada ao texto – a exemplo do drama burguês e mesmo o teatro épico – até àqueles que buscam entender e tratar dessa interação sob a ótica dos mecanismos internos compartilhados pelas linguagens em uma percepção tão fluida que não se pode dizer ao certo onde começa a música e onde se passa a ser teatro.

A escolha por esse referencial teórico apresentado se deu de forma a contemplar tanto autores clássicos da tradição ocidental teatro e da música, bem como pensadores e artistas da atualidade. Estes autores, pensadores e artistas, caminham entre as duas linguagens de forma natural em seus trabalhos, tratando das semelhanças e diferenças

entre elas, mas sempre buscando formas de aprimorar e refinar o fazer artístico independente da linguagem em foco.

No campo dos estudos em teatro, em nível prático e teórico, essa interação veio conquistando cada vez mais espaço ao longo do tempo. Este foi e é um assunto discutido e tratado por diretores, encenadores e estudiosos de grande renome na história clássica do teatro e da música. A partir de um dado momento de nossa história, música e teatro compartilharam de movimentos e mudanças que foram determinantes para seu desenvolvimento enquanto linguagens separadas e também no âmbito de suas interações.

Poderia me referir a inúmeras abordagens e estudiosos sobre essa questão, sem esgotar assim as referências e contribuições trazidas no âmbito de diferentes gêneros nos quais o teatro se desdobra hoje no ocidente – isso sem mencionar as práticas orientais que também serviram de base e inspiração para muitos estudiosos ocidentais. Optei, no entanto, por citar aqui referências que, além de se tratarem de nomes indispensáveis no contexto do trato com a música em cena, correspondem também aos movimentos da emergência do encenador, bem como da ampliação da concepção da cena teatral enquanto arte plural e multifacetada.

Ao longo da historiografia teatral e musical, podemos dizer que o processo de interação entre música e teatro se iniciou, primeiramente, em um entrelaçamento, de forma que as duas manifestações diziam respeito a um mesmo campo e lógica de pensamento. Posteriormente as duas linguagens começaram a se desenvolver e a se relacionar em campos ora conjuntos, ora diferenciados; ora de maneira hierárquica, ora de maneira sinérgica. Por fim, as duas linguagens ganham *status* de autonomia enquanto campos distintos, mas também nas lógicas de funcionamento intrínsecas, a exemplo das artes híbridas e multimídia.

Nesta esteira de modificações se encontra o modo como o espectador é colocado na cena teatral. As propostas dos encenadores envolviam uma direta preocupação com o público na tentativa de colocá-lo em lugares diversos da mera observação e identificação propostas pelo drama burguês, por exemplo. Vemos isso no caso de Brecht em que, para ele, a plateia deve sair de um estado de ilusão e emergir a uma tomada de consciência social e política; Artaud falava em tirar o espectador do estado de observador e, por meio de suas propostas, promover uma transformação da alma, como um ritual de purificação. Vejo que, ao passo em que o teatro começa a ser visto

como um acontecimento para o qual se destina uma percepção plural e multifacetada, a questão do espectador é sempre recolocada.

Percebo que, na medida em que as linguagens artísticas vão evoluindo, seus elementos de composição adquirem cada vez mais autonomia para operar, também, de acordo com sua lógica própria. Neste aspecto podemos novamente destacar o fato de que a plateia vem sendo cada vez mais convidada a construir sua percepção sensível frente a uma lógica não linear, mas cada vez mais fragmentada. A música no teatro deixa de ser um instrumento do processo de ilusão, para operar enquanto significante através de seus próprios mecanismos que se encontram em constante processo de revisão e resignificação.

3 DOS AFETOS...³⁵

O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo, e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante, e aterrorizante). Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções de mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. (WISNIK)

Dado o histórico relacional das linguagens musical e teatral e as suas múltiplas formas de manifestação, constato que a música é um elemento constituidor da encenação teatral enquanto forma. Sendo assim a intenção da janela sobre a qual agora me debruço é apresentar e delinear conceitos e campos do conhecimento que apresentem possibilidades de resposta para as seguintes perguntas: Como o som musical pode acionar significados na percepção daqueles que assistem/experienciam um espetáculo teatral? Como esse som se manifesta na sensibilidade do espectador?

Volto a reiterar que os sons musicais aos quais me dedico nesse trabalho são aqueles produzidos “do lado de fora da cena”, qual seja, não sons produzidos pelos atores, através do canto ou da movimentação de seus corpos. Esse processo ao qual nos dedicamos – de junção e escolha dos sons em cena – pode ter diferentes nomes, como sonoplastia, trilha sonora, música de cena, música incidental³⁶, dramaturgia sonora, dentre outros. Das nomenclaturas listadas, a que melhor contempla o olhar escolhido para este trabalho é a última, sobre qual, no capítulo anterior, demos algumas pistas dos caminhos que levaram ao desenvolvimento do termo e desse exercício de montagem. Em todas essas classificações fica evidente a existência de uma prática de montagem e composição, processo dotado de semelhanças e diferenças com a linguagem musical do cinema, por exemplo.

Parto da percepção do teatro e da música enquanto materialidades que se atraem e se convocam mútua e constantemente. Tendo uma visão ampliada do conceito de música, é possível encarar a impossibilidade de existência de um teatro sem

³⁵ Título escolhido como um paralelo com os *Affecten*, teoria consolidada nos séculos XVII e XVIII de que que cada tonalidade desencadearia um sentimento, um afeto. Aqui vem também como forma de indicar o acesso que a música tem em nós a nível afetivo, não só de sentimento, mas de sensibilidade.

³⁶ Segundo Sadie (1994) o termo música incidental se refere às músicas compostas para uma obra dramática. Ainda, para o autor a música se fazia presente nos dramas gregos acompanhando entradas e saídas, vindo em pontos significativos, a fim de moldar os eventos e acentuando o simbolismo. (p.635)

musicalidade. Logo, mais do que tratar de procedimentos específicos de utilização e combinação desse signo da encenação, o que nos interessa aqui é o processo de compreensão de como essas duas instancias se manifestam na experiência sensível do espectador. Para tanto, parto de uma perspectiva que não é exatamente aquela criada a partir da ideia de uma unidade totalizadora ou da simples junção das duas linguagens.

Como forma de estender o assunto, compreendo que as respostas às perguntas propostas no início desse capítulo podem ser encontradas através da análise das propriedades estéticas de cada linguagem, bem como do diálogo com outras áreas do saber. Áreas estas que se dedicam ao estudo da maneira como recebemos e interpretamos um estímulo sonoro e/ou visual que se apresenta à nossa percepção, tais como a neurociência, a psicologia ou mesmo a antropologia. Algumas dessas áreas vão tratar do signo em si e seus significados inerentes a partir de uma lente mais formalista ou absolutista e outros vão tratar sob a ótica da recepção do estímulo e as possíveis decorrências desse evento.

A elaboração de uma dramaturgia sonora envolve uma série de procedimentos de composição – musicais e teatrais – dos quais se faz necessário lançar mão. A escolha do material sonoro a ser inserido em determinada cena, a qualidade desse som, as características estéticas e sensíveis dessa musicalidade irão construir significados múltiplos na cena. A organização e o processo de seleção dependem, principalmente, do caráter do material cênico e deve estar em consonância com as escolhas daqueles que estão à frente do processo de criação/montagem da encenação.

Além das questões que acabo de mencionar a elaboração da dramaturgia sonora está condicionada também ao nível de entendimento interartes e/ou da abertura à parceria dos artistas envolvidos. A arte da encenação também marca o período em que alguns profissionais – cujas funções eram anteriormente consideradas subalternas – passam também a ter voz nos processos criativos. Mesmo anteriormente ao surgimento do encenador, o cenógrafo já tinha conquistado o seu lugar de notoriedade.

Falar de processos de recepção pelo espectador de teatro é falar de camadas plurais de sentido próprios da arte, bem como dos significados criados pelos espectadores/leitores, co-criadores quando da relação obra/espectador, pelo menos na perspectiva das estéticas mais contemporâneas da recepção como as que são defendidas e aprofundadas por estudiosos como Iser e Jauss. Ambos os autores, advindos da teoria literária, se baseiam no aspecto recepcional da literatura, conferindo ao leitor um papel importante na concepção do texto, que se dá realmente quando da sua leitura. Suas

teorias foram amplamente utilizadas nos estudos de recepção do teatro através do paralelo em que se faz entre leitor e plateia.

De um modo geral, a relação entre música e cena a nível perceptivo nos leva para o campo das associações e comunicações que se fazem entre imagem e som, isto é, visão e audição. Essas questões podem ser observadas a sob a égide da psicologia, que em alguns casos tende a uma separação positivista entre sujeito e objeto, como se houvesse um modo certo e determinado de leitura dos estímulos. Por outro lado, abordagens como a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty nos direcionam à ideia do sujeito enquanto ser sensível, bem como da noção de comunicação dos sentidos. Quando compreendo o espectador enquanto criador da obra, seria então mais ponderado reformular a pergunta inicial, “Como o som musical pode acionar significados na percepção daqueles que assistem/experienciam um espetáculo teatral?”, para: “Como os espectadores constroem os seus significados a partir dos estímulos musicais da encenação?”, uma vez que o foco reside no sujeito.

Volto-me ainda para o que Barthes (1990) nos fala ao tratar da escuta, em “O óbvio e o obtuso”. O filósofo separa a escuta em três instâncias, sendo que a primeira delas diz respeito ao simples ato de ouvir, através dos indícios, como um sinal de alerta; a segunda se refere ao ato de decifrar códigos e signos e a terceira se dá num jogo sensível com o inconsciente, onde mais importante do que o que é emitido, é quem o emite. É um jogo onde, conforme pontua o autor, “<<eu escuto>> quer dizer também <<escuta-me>>”. (BARTHES, 1990, p. 238).

O teatro, como bem sabemos, é uma arte que atua através da operação simultânea de diversos códigos e signos. Assim sendo, a investigação se torna ainda mais complexa quando levamos em consideração que o próprio material musical é também constituído de uma pluralidade de camadas estéticas e simbólicas frutos do desenvolvimento da arte musical. Partindo dessa perspectiva, levo em consideração que não é viável falar em certezas ou resultados fixos, posto que se trata de uma operação fina e sutil, localizada no espaço abismal entre o que é proposto pela encenação e aquilo que é percebido pelo espectador. Não nego aqui a possibilidade de se estabelecer uma identificação direta entre o que se passa no palco e o que é captado pelo público. Mas entendo que, no caso desse trabalho, falamos de possibilidades de leitura, levando em consideração, principalmente, o fato de que as formas teatrais abordadas aqui se inserem em um entendimento de que o espectador é considerado também criador.

Marcel Duchamp (1986) enquanto pintor, escultor e poeta francês, já inserido no contexto de transformação proposto pelas vanguardas artísticas do início do século XX, traz considerações pertinentes a respeito do papel do público e de sua importância na criação de uma obra artística. Duchamp (1986) fala de um “coeficiente artístico” que, em suas palavras, é a relação entre o que o artista quis fazer e o que realmente foi feito do ponto de vista do espectador. O autor considera que o artista não é o único detentor do poder da criação de um evento artístico e que, muitas vezes guiado por seus instintos, não tem plena noção do que está sendo criado. Duchamp (1986) nos diz de maneira objetiva que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. (DUCHAMP, 1986, p. 74).

Por esse e por outros motivos, um dos grandes desafios ao tratar da criação de significado por parte do espectador, é evitar, quando do ponto de vista (ou de escuta) musical na encenação, ser atraído para o âmbito das construções da significação musical em sua exclusividade. O que interessa aqui são os processos de construção de sentido a partir de uma sonoridade musical, porém dentro de um contexto já construído e mediado, que é o da encenação teatral. Não se trata de nos limitarmos à ideia de uma cena que subjuga todos os outros elementos às suas necessidades, mas de um teatro que, mais do que condicionar, dialoga com outros mecanismos e linguagens e os convida para si. Outro risco reside na possibilidade de adentrar a via especulativa, visto que esses processos de significação e decodificação se dão, em boa parte, na esfera da individualidade.

Diante do exposto, faz-se necessário elucidar um aspecto importante sobre o território no qual se baseiam as reflexões desenvolvidas no presente capítulo. Este se situa conceitual e temporalmente do campo das artes denominadas contemporâneas, e podem ser delimitadas a partir de diversos pontos de vista e nomenclaturas. *Teatro pós-dramático*³⁷ ou *Teatro performativo*³⁸ são duas das denominações conhecidas para tratar

³⁷ Termo cunhado por Lehman ao se referir ao teatro contemporâneo em oposição ao termo *pós-moderno* (2007) por considerar que o teatro desenvolvido a partir de 1970 se concretiza diante de possibilidades que se inserem após o drama e para além da esfera do dramático - mas sem negar a sua existência enquanto estrutura.

³⁸ Ferál cunha esse termo em oposição ao de *pós-dramático* por levar em consideração que o teatro da atualidade se dá às vistas da noção de performatividade. El a apresenta, para seu argumento, a noção de performance de Schechner (1982) – que se desenvolve a partir de uma perspectiva mais antropológica e não artística, que compreende o ato da representação do homem os primeiros rituais tribais, os esportes e

do teatro desenvolvido a partir da segunda metade do século XX. Pode parecer deveras perigoso, ou mesmo soar irresponsável, colocar essas classificações lado a lado, sem estender aprofundamentos específicos de cada conceito. No entanto, para além de uma descrição pormenorizada das noções que justificam cada uma dessas nomenclaturas, o que nos interessa aqui é o carácter expandido que a música tem adotado em ambas – e em cada uma – dessas concepções cênicas, englobadas nas terminologias assinadas por Lehmann (2007) e Ferál (2008), respectivamente. É na fala desses teóricos que encontramos respaldo para o que será aqui exposto, como, por exemplo, quando Lehmann (2007) se debruça sobre a ideia de um teatro pós-dramático e sobre seu modo de lidar com os signos teatrais – entendendo a música como um deles. A respeito da utilização da música nos trabalhos que se enquadram no recorte estabelecido, Lehmann (2007) nos diz que

De fato, a ampla tendência à musicalização (e não apenas da linguagem) constitui um importante capítulo do tratamento dos signos no teatro pós-dramático. Desenvolve-se uma *semiótica-auditiva* própria: diretores submetem textos clássicos à sua sensibilidade rítmico musical pautada pelo pop (Jurgen Kruse); Wilson chama suas obras de “óperas”. (LEHMANN, 2007, p. 151).

As afirmações de Lehmann reiteram a presença da camada musical enquanto signo importante da teatralidade contemporânea. Ferál (2008), ao analisar o espetáculo *Eraritjaritjakat-musée de phrases*, de Heiner Goebbels, destaca como importante o fato de que nesse trabalho “a música ocupa um lugar tão relevante quanto os do ator e do texto, estabelece-se entre os três um diálogo que o espectador acompanha com fascínio e prazer”. Além da voz destes pesquisadores, serão encontradas, ao longo deste capítulo, as de outros estudiosos sobre formas contemporâneas de teatro e música. Por isso, a compreensão das elucubrações aqui apresentadas se faz possível ao serem interpretadas em vista dos trabalhos desenvolvidos a partir de meados do século XX.

Também são critério para a escolha do presente recorte as constatações levantadas em relação aos novos lugares em que a música foi colocada no teatro após os percursos vivenciados dentro da história das duas linguagens, a exemplo das propostas de encenadores como Meyerhold, Brecht e Artaud. Outro ponto que justifica o

às diversões populares – e a *performance art*, linguagem que se consolidou e abalou a nossa visão de arte nos anos 70 e 80 a partir dos trabalhos desenvolvidos na *body arte* e no *happening*.

delineamento na contemporaneidade leva em consideração a expansão, dentro do próprio campo musical, do que é considerado ou não música, a exemplo da inserção do ruído, da percepção diferenciada do silêncio e da inserção da aleatoriedade, propostas por John Cage (1912-1992) e muitos de sua época.

Esse posicionamento vem do entendimento de que, a partir do cruzamento de fronteiras entre as artes – bem como da ampliação dos conceitos de dramaturgia e da noção de texto para além do código linguístico – o teatro encontrou rumos para resignificar sua relação com as outras linguagens. Ao somar-se os avanços tecnológicos e a melhor compreensão dos mecanismos de criação e manifestação das artes – em suas diversas linguagens – é possível afirmar que o teatro caminhou e tem caminhado para uma cena cada vez mais diversa e multimedial.

Durante a contextualização realizada aqui e no capítulo anterior, evidencia-se, por fim, que os caminhos vivenciados pelas artes têm como consequência – ou mesmo intuito – a busca por novas formas de se manifestar em nossa percepção. O caráter múltiplo também exige de nós – espectadores – modos diversos de percepção, conforme aponta Lehmann (2007) ao nos dizer:

O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou o lugar da percepção centrada, mais profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário: A leitura lenta, assim com a do teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento. (LEHMANN, 2007, p. 17)

Tendo como foco a experiência do espectador, observamos que a partir das formas teatrais do século XX o público é convidado a vivenciar a obra teatral – bem como as outras linguagens artísticas – a partir de um viés calcado não somente na passividade e na empatia ao que é mostrado. Não quero dizer com isso que a vivência do teatro por parte do público não ocorria nas formas de teatro mais tradicionais, mas que essa visão do envolvimento do público no teatro contemporâneo trata-se “fundamentalmente de uma ampliação de campo, de investigar outras maneiras de enunciação, de elaborar modos distintos de conceber o ato artístico e (por que não?) de gerir a vida social.” (DESGRANGES, 2011, p. 69). Parto da compreensão de que o público das obras mais contemporâneas tem a liberdade de construir significados da cena a partir de seu repertório, dado o caráter aberto de alguns trabalhos. Ao passo em

que a literatura dramática perde sua força no teatro, a regra de transmitir a ideia do autor começa a se dissolver.

Não se trata também de afirmar que a música só tem a possibilidade de construir sentidos na cena desvinculada do drama. No entanto, parto da premissa, já bem estabelecida, de que nas formas dramáticas anteriores ao surgimento do encenador o modo de operação da música se dava de maneira a obedecer as necessidades primordiais da narrativa e do diálogo das personagens. Seja através da ilustração, ou mesmo da exploração de sentimentos e sensações, o elemento musical era escolhido obedecendo o desenrolar do conflito apresentado, não buscando evocar nada que convidasse o espectador a sair daquele contexto interpretativo. Levamos em consideração, porém, que mesmo nas montagens de caráter linear e com uma narrativa determinada, o encenador tem consigo a possibilidade de tecer novas formas de relação entre os signos teatrais.

O debate em torno do potencial representativo e narrativo da música é questão frequente nos estudos da área. Em diversas fases do percurso musical essa questão foi questionada em nível teórico e prático. Yara Caznok (2009) nos trás apontamentos sobre essa questão ao dizer que

As tentativas de descrever ou imitar figurativamente a natureza, ou de apresentar e suscitar sentimentos e emoções por meio de sons, permeiam a história da música ocidental desde o Renascimento até os dias e hoje. Encontra-se em diferentes estilos e épocas uma espécie de compromisso e de cumplicidade que une compositores e ouvintes, cuja força não consegue ser diminuída pelos críticos mais ferrenhos. As bases desse compromisso se assentam sobre conceitos de representação, de imitação e de construção simbólica que, uma vez instalados na cultura, predispõem ouvidos e sensibilidades à apreensão e aceitação de um determinado repertório de obras e, com ele, de uma série de procedimentos e códigos que garantem a relação entre o sonoro e o visual. (CAZNOK, 2009, P. 78)

Instalado em nossa cultura de maneira muito profunda, conforme vemos no apontamento da autora, o pensamento em torno de uma música ilustrativa culminou no desenvolvimento de uma série de modalidades musicais, cujo fim era descrever lugares e estados emocionais, a exemplo da música programática³⁹. Compreensões de cunho

³⁹ Tipo de música descritiva que, em oposição à música absoluta, tem por objetivo evocar cenas, sentimentos e demais efeitos extra-musicais na mente do ouvinte. O termo se faz presente principalmente na música do período romântico no século XIX.

similar também se manifestam em outras formas que vinculam a música a um texto, como o poema sinfônico⁴⁰ e, claro, a ópera, como observado no capítulo anterior.

O que está em jogo aqui é então a relação entre a capacidade de representação e desenvolvimento de uma narrativa que se dá através da linguagem musical e a desconstrução dessas noções – de representação e narratividade – que se permite manifestar no teatro de nossos dias. Tendo em vista o embate travado entre a representação e sua negação no teatro da contemporaneidade, a música também se insere nesse paradoxo que, conforme nos aponta Ferál (2008), ainda continua em aberto.

De uma maneira geral, o teatro tem caminhado para um processo de emancipação do espectador da ideia de um fim elaborado *à priori*, como nos pontua Desgranges (2011). A ideia de um espectador que cria a partir de sua leitura vai ganhando espaço tanto no nível intelectual – a partir dos princípios adotados pelo teatro épico frente os avanços da percepção do homem sobre si mesmo e a sociedade – ou estético – tendo em vista o rompimento cada vez maior com os sistemas fechados de criação e composição dentro das artes. Desse pensamento, bem como do desenvolvimento de algumas correntes advindas das teorias da recepção, a exemplo daquelas originadas “a partir dos caminhos abertos pela hermenêutica literária” (Massa, 2008, p. 50) se origina a percepção de que o espectador/leitor é também um criador e parte fundamental para a existência da obra.

Ao passo que o campo musical foi seguindo seu curso rumo às formas as quais ela atualmente se manifesta, em diversos momentos foi questionada a necessidade da música ser composta e lida a partir de sua própria poética interna. De forma semelhante, questionou-se a necessidade de considerar aspectos externos à linguagem musical quando dos processos de composição e leituras – no sentido amplo destes termos. Fato é que, no cerne desses debates, havia um posicionamento de que a música “aplicada” deve ser considerada de qualidade inferior. Essa ótica objetivista foi contraposta diversas vezes ao longo dos estudos musicais, principalmente aqueles inseridos no campo da etnomusicologia, visto que não há música pura ao nos voltarmos àquelas compostas por povos tradicionais em seu caráter religioso e transcendental. Tanto é que Blacking (2007, p. 206) em seu estudo sobre música, sob a égide da antropologia, nos apresenta a assertiva de que “a música é freqüentemente [sic] gerada por regras não-musicais.”

⁴⁰ Obra musical, geralmente executada por orquestra e que se constrói com base em um poema ou texto literário.

Diante disso, é fato que a música de cena⁴¹ não deve ser composta única e exclusivamente a partir dos parâmetros estabelecidos pela arte musical. Há que se fazer adaptações, utilizar-se de princípios e metáforas que inicialmente podem parecer emprestados da linguagem teatral ou das artes plásticas – questão sobre a qual me debruçarei mais a diante. Porém, mais do que isso, faz-se necessário uma percepção do som para além da sua possível utilização *metereológica*, termo com o qual Tragtenberg (1999) faz uma brincadeira ao se referir à utilização da música para “criar um clima”. No entanto, há de se reconhecer que a música tem a possibilidade de criar condições propícias para uma recepção, ideia corroborada também por Pavis (2015) em “A análise dos espetáculos”. Uma sonoridade bem relacionada funciona como um feixe de luz que nos convida a ver, experimentar e sentir. Deve haver, portanto, uma compreensão de aspectos extra-musicais, bem como um foco voltado para o todo espetacular. Há um entendimento de que aquela música não está ali para ser ouvida isoladamente, mas como uma molécula de um conjunto orgânico.

A respeito dessas formas ajustadas de composição, Rufo Herrera (1976), compositor responsável pela sonoridade de *O último carro*, montada pelo Grupo Opinião e de *Primeiras Histórias* (1996), sob a direção de João das Neves, já destaca os pontos que são, para ele, de extrema importância quando da composição de música para teatro. Fazem-se necessários os seguintes critérios, segundo Herrera:

- a) Uma compreensão das necessidades dramáticas da peça tendo em vista a sua finalidade (a finalidade proposta pelo autor).
- b) Abster-se de técnicas e convenções pré-determinadas ou unilaterais, ou seja: O músico não deve se fixar em soluções musicais, e sim teatrais.
- c) O compositor deve se liberar dos escrúpulos, preconceitos “estéticos” etc., em favor da expressão inerente ao teatro “não musical”.
- d) Da parte do diretor e dos atores é fundamental, entre outras, a consciência de que uma estrutura dramática é também uma estrutura sonora.⁴²

Da fala de Herrera dois aspectos que merecem ser desdobrados. O primeiro diz respeito ao nível de escuta que deve haver entre o encenador e a pessoa responsável pela composição – ou organização, junção, entre outros termos – da musicalidade da cena.

⁴¹ Termo utilizado como referência a toda presença musical realizada em cena, seja ela implícita ou explícita.

⁴² Texto retirado da publicação do espetáculo *O Último Carro*, com texto e direção de João das Neves.

Nesse critério vejo enfatizado o caráter polifônico da teatralidade, exigindo um saber múltiplo daqueles que se dedicam à linguagem cênica. O outro ponto está relacionado ao fato de que, embora devamos tratar da música de cena de forma diferenciada da chamada “música pura”⁴³, muitas respostas para a escolha desses sons estão situadas num campo referencial musical socialmente construído e a forma como lidamos com ele individual e coletivamente.

Lívio Tragtenberg (1999), autor da obra “Música de cena” trata dessa questão ao iniciar o debate sobre a importância do contexto simbólico e histórico do som quando levado à cena. Ele nos diz:

As qualidades gestuais do som são determinantes com relação à constituição dos gêneros e à carga simbólico-histórica inerente a cada instrumento musical. De tempos em tempos as sociedades e culturas determinam diferentes qualidades de caráter com relação a eles. [...] O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo) até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais. (TRAGTENBERG, 1999, p. 34)

A partir do exposto reitero a importância do reconhecimento dos percursos vividos pela arte musical em sociedade. Vê-se que esse conhecimento é de extrema importância para a elaboração do material que vai para a cena. Tragtenberg (1999) delineia também alguns papéis a serem desempenhados pelo som e, para tanto, leva em consideração seu caráter simbólico e seus níveis profundos de abstração. Ele enfatiza desde aspectos como a relação entre encenador e compositor até questões em torno da escolha dos instrumentos, de como a música será tocada, se será ao vivo ou não, se os instrumentos serão utilizados como objetos cênicos, se o som virá como personagem, etc. Tragtenberg (1999) nos apresenta um leque de possibilidades quase infinitas, trazendo como exemplo sua experiência em composições musicais para a cena, bem como uma abordagem histórica do trabalho de grandes encenadores como Meyerhold e Bob Wilson.

Das funções apresentadas por Tragtenberg (1999), destaco duas das quais ele se vale, trazidas a partir da leitura do trabalho de Marvin Carlson (1997), que me

⁴³ Música para apreciação fora de um contexto interpretativo pré-determinado.

chamaram a atenção: “*a função referencial e a função performativa.*” (CARLSON apud TRAGTENBERG, 1999, p. 22). Ao acessar diretamente a obra de Carlson (1997), vemos que essas classificações são oriundas do estudo de Jean Alter (1990), cujo autor trata da visão binocular no teatro, sendo a função referencial mais direcionada ao caráter semiótico e a função performativa mais voltada para a fenomenologia. A fala de Carlson se localiza em uma parte de sua obra sobre os caminhos seguidos nessa interface – da fenomenologia e da semiótica – especificamente a partir da década de 1980, período em que se consolida o papel do espectador como co-criador da obra de arte.

Entendida a música enquanto um dos signos fundamentais da composição teatral e com os quais o espectador deve negociar e agenciar a sua atenção, destaco aqui alguns aspectos e a forma como eles – possivelmente – reverberam no corpo de quem os assiste. É difícil mensurar a percepção, mas podemos nos arriscar dizendo que esse agenciamento dependerá, em menor ou maior grau, de alguns aspectos intrínsecos da percepção, bem como das camadas que constroem o sujeito ouvinte, como seu repertório cultural e sua sensibilidade. Dentre esses, podemos destacar a atenção, o nível de escuta, formação, contexto social e histórico no qual esse indivíduo está inserido e, por fim – mas não menos importante – o que se constrói no espaço do acontecimento e da encenação a partir da relação estabelecida entre a música e os outros signos que a compõem.

Esse processo de construção dos sentidos dos sons, de forma individual ou coletiva, é determinado por uma série de fatores, dentre elas as características estruturais da musicalidade que estamos habituados a ouvir. Nosso repertório, no caso, seria a música ocidental, principalmente a tonal, e suas escalas, intervalos e demais propriedades composicionais. As emoções provocadas pelas relações dos elementos musicais em cena são definidas em grande parte pelo contexto histórico-cultural onde espectadores e demais envolvidos no material teatral estão inseridos, mas também a partir de estímulos expressivos que ultrapassam o verbal:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. (WISNIK, 1989, p. 28).

Embora esse processo de percepção esteja aberto a individualidades de cada receptor, a música pode estar arraigada a alguns significados já consolidados. Embora estudos cognitivos comprovem a relação entre o evento sonoro e sua manifestação física em nível emocional e imaginativo – sobre os quais nos dedicaremos mais à diante – os pesquisadores Silvia e Jorge Schroeder (2011) nos falam sobre alguns significados construídos e arraigados em nossa cultura em um estudo da música enquanto discurso, a partir da do conceito de Bakhtin. Eles afirmam que:

Acontece, porém, na música, que alguns signos, pela recorrência do uso em determinados contextos, vão se “estetizando”, cristalizando determinados significados de tal modo que esses significados passam a ser tidos como intrínsecos ao próprio material ou ao elemento frequentemente a eles ligado. É o caso, por exemplo, de determinadas associações historicamente construídas, como entre o modo maior e o caráter alegre; ou o modo menor e o caráter triste das músicas. (SCHROEDER & SCHROEDER, 2011, p. 137)

No entanto, por mais que busquemos razões objetivas e sociais para algumas correlações estabelecidas entre o som e suas manifestações físicas, parte desse processo se dará em relação às energias movimentadas pelos sons e suas ondulações no ar. Essas energias oscilantes, frutos da combinação de diversas frequências que se atravessam e atravessam nossos corpos de maneira surpreendente.

O som é propagado em forma de ondas, e suas características físicas – como a frequência vibratória, as tensões e relações intervalares dessas ondulações⁴⁴, são capazes de nos acessar de forma até mesmo involuntária. Esses aspectos permitem que sejam despertados em nós significados, sensações e sentidos que estão presentes na sonoridade e que podem ser diferentes para cada pessoa que as percebe, afinal “toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos com os quais jogamos ao ler o tempo e o som.” (WISNIK, 1989, p. 19).

Em sua obra *O som e o Sentido* Wisnik (1989) enumera uma série de dados e características dos sons musicais ao longo da história. O autor, ao falar das propriedades

⁴⁴ Para Wisnik (1989, p.60) “os intervalos são as distâncias que separam dois sons afinados no campo das alturas”. (p. 60). Essas relações intervalares são marcadas por uma ordem numérica que marca o grau dessas distâncias. Essas proporções foram estudadas no ocidente através da utilização de cordas, a exemplo dos gregos que utilizavam um instrumento chamado monocórdio (de proximidade familiar com instrumentos como a harpa, a lira e a cítara). A esses intervalos foram reconhecidas – e estabelecidas – dinâmicas afetivas que variam de acordo com a cultura e a época na qual são lidos. O trítone (intervalo de três tons que existe entre as notas fá e si, ou dó e fá sustenido), por exemplo, se baseia em uma relação proporcional numérica de 32/45 e projeta, com isso, forte instabilidade, tendo sido evitado na música medieval como o próprio *diabolus in música*. (Ibidem, p. 65).

físicas e metafísicas do som, trás à tona o fato de que o som é “movimento que se dá a ouvir através das camadas de ar” (WISNIK, 1989, p. 17). Essa movimentação ondulatória em seu *continuum* nos convidou, segundo Wisnik, a interpretar o som como uma base filosófica. Em um dado momento da história, o som pode auxiliar o homem na compreensão da harmonia do universo. É o movimento que não cessa, pensamento historicamente tratado nas teorias de filósofos como Pitágoras e a Harmonia das Esferas.

Essas noções foram determinantes para a elaboração da metafísica ocidental. O fato de podermos encontrar na música tanto um caráter numérico, exato e palpável, como um simbólico e abstrato nos levou a enxergá-la, por muito tempo, como um elemento de conexão entre o humano e o cosmos. Esse caráter levou a construções de um ideário musical sensível, estruturante e transcendental.

Wisnik (1989) trata da questão da música contemporânea e sua capacidade de admitir em suas estruturas os mais diversos materiais sonoros. Ele nos diz que “a necessidade histórica dessa admissão generalizada inscreveu nela, como problema permanente e assumido, um grau muito maior de improbabilidade na medição ou na configuração do limiar diferencial entre a ordem e a não ordem.” (WISNIK, 1989, p. 31). De forma semelhante, Pavis (2008, p. 63), sobre o trabalho e técnicas composicionais adquiridas pelo teatro de nossos tempos, interpreta que “A composição das obras modernas obedece a regras tão diversas e contraditórias”. Essa ampliação no espectro composicional das obras teatrais e musicais também permeia o processo de interação das duas linguagens, tendo em vista que é do caráter da contemporaneidade o uso do que há de mais atual no campo técnico e metodológico.

Ao mesmo tempo em que o século XX nos coloca diante de formas teatrais em que a ideia de uma dramaturgia ampliada, abrindo a interpretação dos eventos cênicos de forma mais autônoma e situada em nosso repertório experiências, também nos situa em um avanço significativo nos estudos neurocientíficos que demonstram o poder que essas artes têm sobre nós. Desse modo, faço a escolha de pautar a delimitação em algumas condições primordiais: a primeira delas está na intenção empregada pelos condutores dos exemplos de interação a serem delimitados e citados mais adiante no trabalho, bem como dos pontos de vista apresentados por estudiosos do tema; e a outra está no âmbito subjetivo da leitura de quem recebe, considerando que o que se dá ao corpo como musical varia de pessoa para pessoa. É nessa última instância na qual minha

percepção se faz mais presente, uma vez que meu estudo também se pauta no que eu – enquanto atriz, pesquisadora e musicista – vejo como musical no teatro.

As possibilidades da música se fazer presente no teatro são tão diversas quanto difíceis de serem esgotadas em um trabalho como este. Desse modo, nas linhas que seguem, nos dedicaremos a apontar e tratar brevemente de algumas dessas formas de atrelamento, bem como das suas possíveis leituras por parte do público. Não queremos, com isso, propiciar um campo para generalizações de leituras das obras teatrais, tampouco falar em delimitações claras e excludentes. São, portanto, apontamentos que se pautam na história das duas linguagens, bem como nos estudos desenvolvidos por pesquisadores, encenadores e compositores que dedicaram ao menos parte de seus trabalhos a reflexões dessa ordem.

3.1 TEMPORALIDADE

Ao falarmos das construções materializadas no espectador teatral pela música – dentro de um ponto de vista relacional – um dos primeiros princípios a serem considerados diz respeito à sua capacidade de organização temporal dos eventos. Os sons, temporalmente organizados, a depender da forma que se inserem, têm a capacidade de construir nos espectadores uma expectativa de continuidade ou rompimento do fluxo das ações cênicas. É evidente que essa percepção temporal não é construída pela estrutura musical unicamente. Ao contrário, Tragtenberg (1999) nos fala que o trato com o tempo da música e o dos atores – ou da encenação – é que determinará o que ele chama de *densidade temporal*. A temporalidade, além de ser um importante elemento de composição compartilhado entre as linguagens musicais e teatrais, afeta diretamente na recepção do material sonoro, tanto por parte dos espectadores como dos atores em cena.

Inserida no *hall* das consideradas artes do tempo, a música pode ser vista como uma base na qual o espetáculo irá se pautar – a exemplo de uma das fases do trabalho de Meyerhold e a música – processo que pode causar no espectador uma sensação de linearidade ou não-linearidade temporal, bem como através do trato com o horizonte de expectativa dos espectadores. Fábio Cintra (2010) aprofundou a reflexão a respeito das similaridades entre a música e o teatro a partir da perspectiva do tempo como base na

qual se estruturam os eventos em cena, trazendo a música como base para essa compreensão. Ele mostra que

O discurso cênico, assim como o musical, configura-se para o espectador como uma composição de eventos organizados num fluxo temporal, e a organização da velocidade e da duração de cada evento, nessa sequência, é uma característica intrínseca de cada um desses eventos e da própria sequência, enquanto signo teatral. (CINTRA, 2010, p.410)

A questão da temporalidade nos convida a refletir novamente em torno do conceito de *mousiké* e as considerações desenvolvidas por Maletta (2014) em torno da ideia de que o trabalho com o ritmo e o andamento das ações na encenação não acontecem de maneira emprestada da música, mas através de um trato inerente à arte teatral. Desse modo, a reflexão se volta não para o modo de organização das ações em si, mas para a forma como elas são estruturadas através dos sons, estejam eles presentes ou não na encenação. O que nos interessa aqui é o coeficiente temporal construído através da percepção conjunta das duas camadas temporais – a cênica e a sonora – que se organizam, pois o trato com a temporalidade, embora seja um aspecto comum entre as duas linguagens, difere na maneira como é lidada. A esse respeito, Tragtenberg (1999) traz considerações importantes ao salientar que

[...] o tempo ganha substância irrecuperável para o músico, uma vez que em seu devir ele *é*, existe enquanto fenômeno único e irrecuperável; já para o encenador, o substrato narrativo se constrói na combinação multitemporal dos planos da narrativa e da representação verbal, visual e sonora; logo, para ele, o tempo *é, foi e se projeta a ser*. (TRAGTENBERG, 1999, p. 26, grifo do autor)

Quando Tragtenberg nos fala do tempo musical ele não diz respeito somente à forma como o andamento se apresenta ou ao ritmo empregado na construção do movimento dos atores ou mesmo da encenação como um todo. Na construção desse coeficiente de temporalidade podem se manifestar paradoxos e contradições através do nível de tensão – ou relaxamento – existente entre os elementos cênicos e musicais. Um exemplo disso, que o próprio estudioso nos expõe, é o caso em que “uma cena pode ser de longa duração em termos de tempo real, mas fugaz em termos de *continuum* da percepção”. (TRAGTENBERG, 1999, p.51). Pelo exposto entende-se que para além do tempo concreto – *o tempo real* – há também um tempo da encenação que pode ser

construído através da música, por meio de repetições rápidas ou exploração de qualidades sonoras dilatadas e carregadas de sonho.

Fábio dos Santos (2012), instrumentista do espetáculo *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, do grupo Lume⁴⁵, também traz considerações pertinentes sobre o aspecto da temporalidade na cena. Esta se constitui em um paradigma importante ao qual devemos nos ater no ato da criação cênica e musical, destacando, principalmente como essa questão deve ser tratada pelo músico. Conforme seu entendimento, ele previne:

Para o músico, é fundamental compreender que há uma diferença entre o tempo musical e o tempo cênico. O tempo do músico ocidental é, via de regra, externo a ele. Imposto pela barra de compasso, metrado, sub-dividido e igual para todos os outros músicos. Já o tempo dos atores se altera de execução para execução. Ele se inicia no tempo interno de cada ator, e se configura na somatória dos tempos de todos em cena. Por isso, trata-se de um tempo coletivo, não metrado, indivisível, mas não menos preciso. (SANTOS, 2012, p. 6).

As dimensões temporais que se constroem através do atrelamento da música com a cena atuam de maneira determinante na percepção dos eventos cênicos por parte do espectador, não só através da compreensão da sua duração real, mas de como os mecanismos internos se organizam dentro da cena. Desse modo, a compreensão de que a música pode atuar em consonância ou em contraponto com a encenação se expande. Considero que o uso alternado de confluências e interferências sonoras possuem grande potencial criador de sentido na cena. Entretanto, saliento a necessidade de um entendimento, por parte de encenadores e atores, de qual o jogo pretendido com o uso desses elementos na percepção do espectador e no todo da obra.

3.2 ESPACIALIDADE

Com o desenvolvimento das linguagens artísticas ao longo da história foi possível observar que a categorização da música exclusivamente enquanto arte do tempo propõe um ponto de vista limitante, tanto para a linguagem musical como para as

⁴⁵ O Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) é um coletivo de atores criado por Luís Otávio Burnier e sediado na cidade de Barão Geraldo (Distrito de Campinas – SP), sendo considerado referência internacional em relação ao trabalho de ator.

possibilidades de diálogo com a cena teatral. Se olharmos com atenção, a relação que se estabelece entre a música e a dimensão espacial remonta a uma série de discussões.

A música de teatro se insere nos elementos que entram no jogo da dimensão espacial física – o espaço do teatro, da rua, onde o evento teatral acontece – e o espaço da encenação – que é o espaço interno, representado, construído. Essas não são instâncias exatamente opostas, de modo que é difícil tecer uma separação clara entre o que está fora e o que está dentro da cena, especialmente em propostas contemporâneas/performativas, em que essas fronteiras se diluem ainda com mais afinco.

Outra opção é o uso de sons provenientes da natureza, como, por exemplo, o do coaxar do sapo utilizado por Stanislavski para criar a imagem do silêncio completo em *A gaivota de Tchecov* (ROUBINE, 1982, p.135). Cabe destacar que, além do uso do tempo-ritmo, Stanislavski também construiu um pensamento a respeito do que ele chamou de “paisagem auditiva, que se trata, para ele, não apenas de reconstituir um meio ambiente ou uma atmosfera característica, mas, sobretudo de revelar a relação, o acordo ou a discordância, que liga o personagem ao que está em torno dele.” (ROUBINE, 1982, p.135)

A sensorialidade musical no âmbito visual e espacial pode ser abordada de duas maneiras. A primeira delas diz respeito ao fato de que nossa própria percepção joga constantemente com as dimensões de tempo e espaço daquilo que percebemos. Em segundo lugar podemos citar, no caso do teatro, a forma como o som é distribuído no espaço. A exemplo do espaço teatral sonhado e projetado por Wagner – Bayreuth Festspielhaus – em que, através do cuidado com a arquitetura, foi possível “a exploração de um espaço acústico que pudesse surpreender e envolver o ouvinte de várias maneiras” (CAZNOK, 2008, p.73).

Outra percepção importante da relação entre som e espaço diz respeito ao conceito de *paisagem sonora*. A respeito desse termo e considerando, especialmente, o recorte desta dissertação, posso citar o entendimento de Murray Schafer (2001), para o qual o termo designa o conjunto de sons em nosso entorno espacial e que representam o nosso ambiente sonoro. O compositor desenvolve um trabalho relacionado à paisagem sonora do mundo e do espaço social como um todo. Segundo o estudo de Schafer, os sons dos espaços em que estamos inseridos estão diretamente relacionados a forma de organização da sociedade e de nossa relação com o mundo.

No caso do teatro, a partir da perspectiva de Schafer, comporiam a paisagem sonora todos os sons produzidos durante a encenação, desde o barulho do ar

condicionado, o som produzido pelo movimento da plateia em seus assentos, tosses, os barulhos da rua – este último particularmente importante, por exemplo, em espetáculos elaborados para esses espaços. A paisagem sonora seria, enfim, todo som produzido no tempo e espaço do evento teatral e que, de uma forma ou de outra, participam do processo de experiência cênica, mas não necessariamente dizem respeito ao espetáculo somente.

No entanto, outros estudiosos também utilizam o termo com significados um tanto diversos, porém não opostos. Tragtenberg (1999), por exemplo, apresenta a paisagem sonora como uma organização de eventos homogêneos e mais estáveis em sua constância, se aproximando da concepção de melodia infinita⁴⁶ de Richard Wagner. De maneira mais clara, o conceito expressado pelo autor revela que

A paisagem sonora é uma forma de textura sonora que embute a ideia de que o sentido de totalidade vai se construindo passo a passo, cena a cena, pelo espectador, assim, ao usar texturas sonoras marcadamente originais, facilita-se a sua memorização e capacidade em relacioná-las. (TRAGTENBERG, 1999, p. 55)

Essa forma de utilização apresentada por Tragtenberg (1999) – e que segundo o próprio autor se assemelha a tratamentos propostos pela música no cinema – atua através da exploração de texturas constantes e repetições que abrem espaço para o espectador voltar sua atenção para outros aspectos do espetáculo. Essa prática marcada pela estabilidade na constância dos eventos sonoros cria um ambiente de proposital redundância, mas sem uma relação de causalidade.

Evidentemente, os estudiosos apresentados não são os únicos a se debruçarem sobre o tema, afinal podemos encontrar o termo na obra de diferentes encenadores, músicos e pesquisadores, a exemplo do próprio Lehmann (2007). Ao tratar da metamorfose do espaço cênico em paisagem, Lehmann cita o trabalho de Bob Wilson, que também dá aos seus ambientes auditivos o nome de *paisagem sonora*.

O que tratamos aqui é basicamente sobre a forma como os sons musicais nos convidam a perceber, de forma diferenciada, o espaço cênico, bem como da maneira como, eles ampliam a nossa percepção de sua estrutura através de suas espacializações internas.

⁴⁶ Segundo Tragtenberg (1999) a concepção de melodia infinita de Wagner “se contrapunha ao repartimento temporal da ópera tradicional, extremamente hierarquizado em aberturas, árias, recitativos, rondós e afins”. (p. 55)

3.3 OBJETIFICAÇÃO

Uma das grandes marcas das estéticas contemporâneas musicais e teatrais está no trabalho com os ruídos. Wisnik (1989, p.33) na parte em que se dedica ao que ele chama de “Antropologia do ruído” nos aponta o caráter desordenador do ruído ao dizer que “[...] Essa definição de ruído como *desordenação interferente* ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento visualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens”.

A utilização de recursos de desconstrução do som e descolamento de sentidos pré-estabelecidos vem como forma de proporcionar sensações de estranhamento e desconforto no público, uma vez que se pretende explorar a experiência acústica em sua natureza estética. Recortado, editado, desvinculado de sua fonte, o som adquire *status* de objeto. Com o aumento das possibilidades de produção e execução de som conquistados a partir dos trabalhos com a música eletrônica, alcançaram-se possibilidades de interação com esse material. O mesmo acontece com a voz e sua desagregação da semântica das palavras. Posto isso, esse som gravado, recortado e manipulado afeta o espectador através de incômodos, estranhamentos, bem como da dissociação de um referencial prévio.

É o caso do trabalho desenvolvido por Peter Kuhn, que ao lado de Robert Wilson, trabalha com uma estratégia composicional que ele chama de “sons discordantes” e que, segundo Tragtenberg (1999), constitui-se na acoplagem de dois sons, retirados de seus contextos originais, mas que não chegam a formar uma combinação concordante, um dueto. O especialista ainda nos aponta que, nesse caso, o interesse reside na ideia do uso da linguagem musical concreta a fim de “despertar” o público.

Essa “sonoridade-objeto” ganha qualidades expressivas diferenciadas e que se manifestam, cada vez mais, através de termos que parecem emprestados das artes visuais, como *textura*, *densidade*, *plasticidade*. Diante da pluralidade de conceitos, Caznok (2008) nos apresenta em sua obra “Música: entre o audível e o visível”, uma noção relacionada ao entrelaçamento das artes, quando estas caminham para uma percepção sinestésica das obras artísticas.

A autora, cuja base se pauta na fenomenologia de Merleau Ponty, fala-nos de uma comunicação entre os sentidos, nos quais, para além de uma mera associação criada entre um sentido e outro, a fim de gerar correspondências, torna possível a percepção global do evento sonoro a partir de uma dimensão visual que se apresenta.

Outros pesquisadores que tratam do assunto em questão – o som objetificado – são Kendrick e Roesner (*apud* Pavis, 2017). Ao refletir sobre a inserção de um aparato tecnológico na cena contemporânea, os estudiosos trazem como exemplo o trabalho com o som, que, graças aos avanços manipulados através de uma quebra de códigos referenciais, ganha autonomia dramática:

Sendo reprodutível e tão fácil de manipular quanto se possa desejar, o som tornou-se uma matéria autônoma com sua própria dramaturgia: toda mudança no som que o ritmo, a intensidade e a localização podem causar ou desencadear, participa de toda dramaturgia do espetáculo de *maneira sonora e sã* (o que quer dizer: não somente como uma extensão ou um prolongamento de todo outro elemento (KENDRICK e ROESNER *apud* Pavis, 2017, p. 305)

Na fala dos autores podemos encontrar marcas de uma música que ganha espaço na cena teatral contemporânea e que, junto com os outros signos que a compõem busca seu lugar enquanto linha de ação autônoma e, não mais, enquanto recurso para evidenciar, contrapor ou prenunciar ao que já está dado em outras camadas.

Por fim cito Enrico Pitozzi (2013), estudioso da música contemporânea que nos fala de um som molecularizado, passível de manipulação e no qual se trabalha numa perspectiva da criação de espaços internos, através da exploração da tridimensionalidade dessas qualidades sonoras. Mais do que objeto, o que o autor propõe é uma ideia do som como um corpo vivo. E enquanto corpo vivo, esse som não está ali para representar algo – mas para ser, para estar em jogo na sensibilidade de quem vivencia o espetáculo, seja enquanto ator, seja enquanto público.

3.4 IMAGENS SONORAS: EVOCATIVAS, PERCEPTIVAS E VISUAIS

Em diversas produções bibliográficas em torno de como a música se faz presente na cena, é frequente o uso de termos como “imagem sonora”, “imagem musical”, “som como imagem”. Inclusive, nas reflexões apresentadas anteriormente, nas categorias de

espacialização e de temporalidade, há a manifestação da palavra *imagem*. Até mesmo a noção de paisagem conduz a uma ideia que é ao mesmo tempo a de lugar e a de algo que está para ser visto.

No interesse de me aprofundar pelos caminhos das imagens sonoras, encontrei diversos pontos de vista a respeito da compreensão de expressões que tratam de música e imagem enquanto camadas que se permeiam. Conhecendo algumas possibilidades de junção de música e teatro na esfera metodológica, bem como de alguns dos efeitos que a música possivelmente cria naqueles que assistem a uma obra teatral, escolho, nesse momento, me voltar para a questão das imagens enquanto um recorte privilegiado dessa parte do texto.

O interesse em abordar essa questão surgiu a partir das diversas leituras realizadas em torno da questão da presença da música no teatro contemporâneo. No entanto, a ideia de uma imagem musical não é assunto novo, ao menos não na linguagem da música. No “Dicionário Grove de Música” podemos encontrar o verbete *imagem musical* e para o qual Sadie (1994) define:

A descrição musical, em uma obra vocal, do significado de uma palavra ou frase, por exemplo uma passagem ascendente para “exaltação”, uma dissonância para “dor”. Imagens musicais eram um recurso padrão no madrigal do séc. XVI e foram muito usadas por compositores incluindo Bach e Haendel. Depois disso, tornou-se decididamente antiquada, e somente uns poucos compositores posteriores (p. ex., Haydn, *A criação*; Brahms, *Réquiem Alemão*) foram capazes de usá-la de forma convincente. (Sadie, 1994, p. 4)

Como é possível constatar no extrato acima, esse recurso remonta a um período antigo da arte musical, quando sua produção estava fortemente ligada ao agenciamento de padrões para a imitação de sons do mundo e da natureza. No entanto, ao observarmos o percurso vivenciado pela arte musical, vemos que essas explorações foram perdendo espaço na medida em que o homem se desvinculava da ideia de que a arte deve imitar a natureza, bem como com os diversos desenvolvimentos do campo científico.

De todo modo, vê-se que a percepção do evento sonoro a partir de perspectivas visuais representa uma mecânica interna sobre a qual a própria arte musical se desenvolve teórica e sensorialmente. Pode-se dizer que as linguagens artísticas se ressignificam através de princípios multi e interdisciplinares, por meio da exploração da linha tênue que as separam, possibilitando, assim, o compartilhamento de princípios já amplamente explorado ao longo da história da arte.

Yara Caznok (2009) observa que, mesmo nos casos em que a música é apreciada fora do contexto teatral, não ouvimos a música somente com os ouvidos. A autora, ao nos falar de um “ouvido que vê” ainda completa sua reflexão afirmando que “a presença da visão como parte integrante da escuta, do pensamento e da composição musical aparece, na história da música ocidental, em diferentes poéticas e momentos diversos, e a escrita tem um papel crucial nessa forma de ouvir”. (CAZNOK, 2009, p. 74). Por fim, a especialista expõe, de forma clara, como esse caráter imagético se manifesta através das estruturas internas da arte musical e suas construções simbólicas, afirmando:

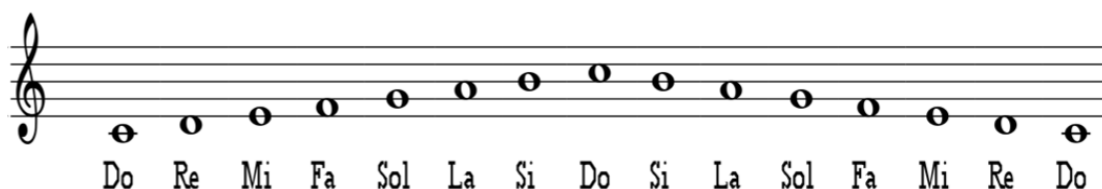
Sua representação gráfica passou a não mais se restringir ao papel, inscrevendo-se como imagem na percepção e na sensibilidade do ouvinte e propiciando uma audição repleta de visualizações. Não se ouve, por exemplo, uma escala apenas como uma sucessão de notas que se dirige às regiões grave ou aguda, mas como um deslocamento espacial: experimenta-se, auditiva, visual e corporalmente, uma ascendência ou uma descendência. Agrega-se a essa escuta a vivência correspondente de movimentos físicos, emocionais, espirituais ou morais, que são apresentados por meio de desenhos melódicos concordantes com seus significados semânticos e conteúdos. Quedas físicas, morais, espirituais ou amorosas, estados de prostração, luto e tristeza são experimentados como movimentos descendentes e, por isso, são simbolizados por melodias, saltos, escalas ou arpejos que “descem”. Ao contrário, preces que se dirigem aos céus, vitórias, sentimentos de esperança e de alegria são vividos como ascendentes, com ritmos enérgicos e vigorosos. (Caznok, 2009, p. 78)

Levando em consideração o que é apresentado pela autora, no caso do teatro – principalmente naqueles em que a música é trabalhada através desse princípio imagético – tratamos de diferentes instâncias que se comunicam em construções e desconstruções simultâneas. Sob a ótica de estudos inseridos no campo da sensorialidade não se trata somente de uma associação automatizada feita entre visão e audição. Trata-se, pois de um estado perceptivo híbrido em que se estabelece uma relação entre a corporeidade da obra e a corporeidade do ouvinte.

Encontramos traços dessa percepção na leitura do trabalho de Maletta (2014) no qual ele versa sobre sua experiência em uma remontagem de *O Grande Circo Místico*. Na ocasião, Maletta (2014) se utilizou de sugestões de visualidades musicais de maneira associada ao que estava sendo desenvolvido nas ações dramáticas dos personagens, a fim de facilitar a compreensão dos atores e, conseqüentemente sua execução da canção que deveria ser cantada. O processo foi desenvolvido a partir da canção *Beatriz*, de Edu

Lobo, e se expressa a partir da conexão entre o movimento melódico da canção, em uma perspectiva visual (de ascendência e descendência das sequências intervalares), em que as notas agudas sugerem um movimento espacial de ascensão da personagem e as notas graves tendem a representar ações de hesitação e retorno.

Figura 9 - Escala de dó maior em movimento ascendente e descendente.



Fonte: Site Kiko Música⁴⁷

Embora a leitura espacial do som se dê de maneira evidente tanto na escuta quando na escrita dos movimentos escalares⁴⁸, no que diz respeito às relações perceptíveis entre os símbolos rítmicos das notas e suas relações isso não acontece. Interessado na formação polifônica do ator, Maletta (2014) descreve alguns aspectos de seu trabalho que facilitam a compreensão, por parte dos atores, de conceitos considerados tipicamente musicais, a fim de desenvolver o que ele chama de uma “atuação polifônica”. Para isso, criou, além de outras metodologias de trabalho, um sistema de notações musicais adaptadas para substituir as tradicionais figuras rítmicas, mas em outro formato, o que colabora para compreensão da relação de inteiro e metade existentes entre os símbolos rítmicos musicais, mas que não é compreendida de uma maneira tão perceptível para aqueles que não possuem uma formação musical tradicional.

Sei que no caso da experiência descrita por Maletta (2014) seu trato pode ser percebido por uma perspectiva mais dramatúrgica – no sentido de construção de uma lógica interna – do que estrutural. No entanto, meu olhar se volta para a experiência vivenciada pelo estudioso justamente pelo atrelamento entre as construções internas da música e do teatro, de modo que aquilo que se dá a ver fora – a ação do canto – é elaborado a partir do que se dá a ver também dentro da música.

⁴⁷ Disponível em: <http://kikomusica.com.br/notacao-musical/>. Acessado em: 23/04/2019

⁴⁸ Se observarmos partitura musical da Figura 9 veremos o desenho de subida e descida feito pelas notas agudas e graves respectivamente.

Em um contexto geral, imagem e som têm um histórico de entrelaçamento que permeia diferentes campos do conhecimento e linguagens artísticas. A percepção das propriedades visuais dos sons remonta a um sem-número de estudos que tratam da relação que se estabelece entre os sentidos. A isso somamos o fato, anteriormente mencionado, que de maneira não muito surpreendente a ideia de uma dramaturgia sonora se consolida nas formas teatrais cujo trabalho também tem um foco voltado para a questão da visualidade, a exemplo de Bob Wilson. Pavis (2017) é quem convida para esse raciocínio ao trazer à baila um apontamento de Deshays, afirmando que “a concepção sonora de um espetáculo depende de uma verdadeira escritura apta a dar profundidade ao conjunto de sua dramaturgia, que tem o seu eixo, por outro lado, totalmente no visual.” (DESHAYS *apud* PAVIS, 2017, p. 304).

Meu leitor pode estar, agora, se perguntando: Mas, afinal, o que estou chamando de imagem? Do presente ponto de vista, as imagens são constructos físicos e mentais que se manifestam em nossos corpos quando estimulados por alguma ocorrência externa. Nesse caso, parto da ideia que imagens que são criadas no âmbito dos processos imaginativos e das sensações. Em Aumont e Marie (2003) encontro a seguinte definição de imagem:

Existem imagens de várias espécies, que se dirigem, notadamente, a nossos diversos sentidos (imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas, etc.), ou seja, no final das contas, que correspondem a uma certa sensação acompanhada de ideias – o que foi, por vezes, designado como imagem mental. (AUMONT & MARIE, 2003, p. 160)

No caso da música para teatro estamos diante de uma relação que se manifesta em diferentes sentidos, não só no campo visual ou o no auditivo. É possível falar de uma imagem que pode ser sentida e criada em nossos corpos. Ela constitui-se em uma instância produzida, ao mesmo tempo, pela construção do imaginário conectado ao nosso repertório, como pelo trato do material, que se faz ver através do jogo construído entre a camada sonora e os outros elementos da encenação.

Josette Ferál (2008) fala sobre essa questão tratar do espetáculo do encenador e compositor Heinrich Goebbels (1952) no espetáculo *Eraritjaritjakat-musée des phrases* (2004) em que ele fala de sua busca por tornar visível o invisível. Ainda, segundo Ferál, Goebbels se vê na busca de um modo em que a música possa se fazer visível no espetáculo.

Pensando nas dimensões imagéticas evocadas pelo som, acho interessante convidar para o debate outras áreas do campo científico que tratam de processos cognitivos e mentais, a fim de dilatar a discussão. Com base no ponto de vista do neurocientista António Damásio (1996), conhecido pela dimensão que ele oferece ao campo das artes, vale ressaltar a ideia que ele apresenta sobre o assunto:

Assim, o que interessa salientar é que as imagens são provavelmente o principal conteúdo de nossos pensamentos, independente da modalidade sensorial em que são geradas e de serem sobre uma coisa ou sobre um processo que envolve coisas; ou sobre palavras ou outros símbolos, numa dada linguagem, que correspondem a uma coisa ou a um processo. (DAMÁSIO, 1996, p. 136)

O que o cientista nos mostra é de suma importância, pois vemos que, para além de um trato estético, a ideia de uma imagem sonora corresponde a uma estrutura básica do funcionamento do nosso cérebro. Damásio trata ainda das imagens constituídas em dois níveis, as *imagens perceptivas* e as *imagens evocadas*. A primeira corresponde às imagens criadas no momento em que entramos em contato com determinado evento e a segunda àquelas que se constroem no ato da lembrança de algo passado ou mesmo da projeção de algo futuro, no campo da imaginação. Ambas se constituem enquanto eventos que se realizam não a partir de uma, mas de várias áreas do nosso cérebro e da nossa consciência.

Os apontamentos trazidos pelo neurocientista se constituem enquanto material rico para essa análise, uma vez que o teatro trabalha justamente com essa potência perceptiva e evocadora que constituem a essência da reflexão que aqui apresento. Esse estado das coisas me remete diretamente à fala do diretor de cinema Sergei Eisenstein (2002) quando nos diz que

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p.21)

O que o diretor aponta aqui diz respeito a uma organização de eventos por meio de imagens que se constroem ao passo em que o material cinematográfico – e, no nosso

caso, teatral – se desenrola. Para Eisenstein (2002) as imagens constituem a síntese de uma ideia e, sendo assim, uma arte para ser vital, deve sempre retomar esse caráter do processo de construção em seu devir e, não somente se apresentar enquanto imagem “pronta” para o público. Como exemplo desse caráter imagético processual volto-me ao espetáculo *Einstein on the Beach*, de Bob Wilson (1941). Neste espetáculo a música faz parte do processo de construção das imagens do trem e da nave espacial que, embora se apresentem fisicamente, se apresentam também de maneira sonora.

O ponto de vista de Eisenstein (2002) e os preceitos trazidos por Damásio (1996) demonstram uma noção de imagem que vem enquanto princípio básico do funcionamento cognitivo, bem como da criação artística. Dessa forma vemos que a música em si já é uma imagem quando se constrói na nossa percepção. Para tanto, o que tratamos aqui é de como o som se constrói enquanto elemento multissensorial na cena teatral, se fazendo assim, imagem não somente no nosso pensamento e nas nossas emoções, mas enquanto algo que se dá também às nossas vistas.

Do ponto de vista evocativo, os elementos sonoros podem vir como acionadores de imagens na cena de diversas maneiras. Inicialmente podemos pensar nas cores dos sons, suas texturas e qualidades que se manifestam através de uma percepção global, que não se dá somente através da audição. Outras possibilidades dizem respeito às suas capacidades de gerar sentimentos e sensações no corpo de quem os percebe. É com base nessa compreensão que a música em cena pode ser utilizada para suscitar emoções no espectador, através do trabalho com nosso repertório ocidental e das associações que fazemos entre determinadas qualidades sonoras e determinados sentimentos e que constituem herança do período romântico e a músicas descritivas.

Do ponto de vista perceptivo, ao voltar a reflexão para obras contemporâneas, vemos diferentes modos de lidar com a camada musical, como a utilização do ruído, a desconstrução da palavra – desconectando-a de seu sentido semântico e compreendendo-a enquanto estrutura musical – bem como o trato com a ideia de uma imagem musical. É possível reconhecer, portanto, o potencial imagético sonoro no teatro e sua crescente exploração, principalmente em face ao espaço maior de autonomia e possibilidades de criação através dessa camada cênica.

O movimento de autonomia vivenciado pelas linguagens artísticas face à desconstrução de uma necessidade de representação – no sentido mimético – ou da apresentação de um significado pode ser visto enquanto efeito – ou mesmo a causa – da mudança de direcionamento da nossa percepção ao que pode ser considerado como

artístico. A partir disso a nossa leitura se faz possível em outros âmbitos. Trazemos como exemplo a fala de Enrico Pitozzi (2013):

Então, assim como há uma imagem visiva [sic], na cena contemporânea parece emergir com força uma outra do tipo auditiva. Não se trata de tomar apenas o que se manifesta no âmbito auditivo: esta imagem tem a ver com o que está na escuta, precisa identificar suas características e o ponto levantado no qual age a intensidade que faz do material sonoro uma imagem e que, consequentemente, redesenha os caracteres da *escuta*. (PITOZZI, 2013, p. 61)[grifo do autor]

Podemos observar na fala de Pitozzi (2013) que se faz necessária uma modificação no campo da escuta, uma vez que condicionamentos prévios na nossa forma de ouvir muitas vezes impedem a ampliação da percepção do som no seu aspecto de plasticidade e visualidade. A música na cena elaborada a partir dessas qualidades se faz, portanto, enquanto imagem vívida a partir de suas dimensões imaginárias e reais diante de um corpo que se abre à sua percepção.

Essa modificação na forma de perceber o som musical, ao qual Pitozzi (2013) nos convida, insere-se no quadro da percepção global do espetáculo. Nesta visão, mais do que buscar significados totalizantes, as experiências sensoriais que nos permite a música no teatro contemporâneo vêm enquanto experiência estética, sem a busca de um sentido exclusivo. Falamos de significados prováveis, de imagens possíveis.

A música tem o poder de ditar a cena, não só de modo a criar uma atmosfera, mas para se fazer perceber quase enquanto cenário, em diálogo – concordante ou discordante – com as luzes, a movimentação dos atores e os demais elementos cênicos. É através do trato com essas qualidades que começam a surgir, segundo Reis (2016) observações realizadas por “teóricos como David Roesner, Ross Brown, Nicholas Till, Petra Maria Meyer e Patrice Pavis, que vislumbram uma espécie de “virada sonora” na cena contemporânea”. (REIS, 2016, p.247).

É possível, então, chegarmos a algumas conclusões a respeito da música como imagem através de uma análise em dois níveis. O primeiro diz respeito à forma abstrata e sensível como os sons podem nos afetar, através de construções imaginárias, conectadas com nossas memórias e sentimento, os nossos afetos. A segunda diz respeito à relação dos sons musicais objetificados – conforme mencionado na sessão anterior – que percebidos como corpos, se mostram através dessa relação complexa existente entre

visão e audição. Ambas as formas de manifestação podem e são encontradas no teatro, seja como forma de representação, seja a partir da ótica das provocações e experiências a serem emanadas no espectador através do caráter aberto de algumas montagens.

É possível concluir assim que os caminhos e as mudanças estruturais vivenciados entre (e pelas) duas linguagens abriram e continuam abrindo caminhos de entrelaçamento em um nível cada vez mais plural que, de certa forma, retoma sempre a essência do ritual. A transposição, a exploração da multissensorialidade, o trabalho com propriedades sinestésicas abrem a porta para um *continuum* perceptivo em que o espectador é convidado a jogar e construir os seus sentidos.

CODA⁴⁹

As reflexões registradas ao longo desse estudo reafirmam o caráter da multilinguagem que a arte teatral apresenta em seu desenvolvimento, desde a base de sua origem e se estendendo até os dias atuais. Vê-se que essa essência é constantemente retomada ao longo de sua história, mesmo que sob a égide de olhares e abordagens diversas, pois, embora nascida de uma natureza híbrida de signos, o teatro e, na esteira, os usos ou não da música, correspondem diretamente aos movimentos vividos pelo homem em sociedade.

No que diz respeito ao recorte desse trabalho, a música e o teatro compartilharam de um passado comum imemorável, vivenciando momentos de aproximação e de distanciamento acautelados nas duas linguagens, seja em separado, seja em conjunto. Essa relação que, de certo modo, sempre existiu, resultou em uma série de outras formas e outros códigos de linguagens que vieram enquanto fruto não somente da junção do teatro e da música, mas enquanto expressões que se estendem por diversos períodos da história, a exemplo da ópera, do melodrama e até mesmo do teatro de revista e, especialmente, das vanguardas artísticas do início do século XX, apenas para citar alguns gêneros teatrais que se valeram fortemente da música para suas estruturas e execuções.

De maneira curiosa, percebe-se que o movimento de reivindicação das linguagens enquanto artes autônomas culmina, de certo modo, na busca de elementos e meios de expressão que podem e passam a ser compartilhados e trazidos para si. A perspectiva de uma relação utilitária é, aos poucos, diluída por meio do desenvolvimento de estéticas que primam pela percepção multissensorial e, principalmente do ponto de vista do teatro, passam a ser ampliadas ao passo em que este adquire o status de acontecimento, quando é encenado.

O percurso vivenciado pelas duas linguagens rumo à contemporaneidade nos guiam por caminhos nos quais é difícil delimitar fronteiras exatas. Percebemos que teatro e música caminham para uma percepção de suas propriedades plurais, evocando capacidades que pareciam direcionadas a sentidos diversos daqueles cuja expressão se manifestava originalmente. No entanto, mais do que adotar para si propriedades, a princípio, pertencentes a um outro campo de expressão artística ou a outros âmbitos da

⁴⁹ Na grafia, bem como na execução musical, a *coda* é a seção com a qual se termina uma música.

percepção estética, é possível dizer que as linguagens artísticas encontram, em si e em nós, formas de manifestação múltiplas, em nível de uma percepção que não se dá somente no campo do *logos* – campo do cognoscível – , mas também no corpo humano como depositário de elementos que também constroem sentidos, corpo esse que se transforma no jogo, no convívio com o percebido, a partir de uma leitura sensível, conforme nos apontam os caminhos da fenomenologia da percepção.

Não se trata de uma busca a uma unidade totalizadora entre as artes, como almejou Wagner, mas de encontrar em cada elemento propriedades que são percebidas em todos os seus aspectos individuais e em conexão. Quando digo que a música adquire caráter de imagem na cena contemporânea, mais do que me referir a associações e a conexões pré-existentes – questões que também devem ser levadas em consideração e dotadas de valor – aponto que a música se dá a ver, ou seja, é imagem na cena teatral. O fenômeno da transposição reside nas ligações que fazemos entre os códigos morfológicos que compõem a linguagem musical e a teatral, mas também através da comunicação entre os sentidos da visão e da audição, bem como das frequências vibratórias que reverberam em nossos corpos.

No teatro contemporâneo a música continua tendo espaço para fazer menção a sentimentos ou estados emocionais. No entanto, mais do que aumentar o potencial ilusório, esses mecanismos apostam na afetividade, os quais não alienam, ao contrário, propõem uma abertura de percepções. Esta abertura convida o espectador a completar os sentidos das obras, a partir de sua experiência do aqui e do agora, completado pelo seu repertório pessoal e coletivo sendo esses fatores diretamente conectados ao nível de sua escuta.

Considero que a grande contribuição das vanguardas artísticas do início e do meio do século reside, grosso modo, na quebra da relação redundante que, por muito tempo, se fez presente entre som e teatro. O encenador, ao romper com a função de ilustrador do texto, traz a música como elemento com o qual o espectador – e também os atores – podem jogar ao criar suas composições. As possíveis dissociações entre o que é ouvido e o que é mostrado; a música enquanto convite ao espectador para que saia da sua condição de observador; o som enquanto paisagem; a quebra com a linearidade temporal; a música feita por instrumentos não musicais. Todos esses procedimentos abordados por encenadores se mostram enquanto elementos fundamentais para a história do teatro.

Minha visão – apontada no início desse trabalho – da música de cena enquanto instância híbrida encontra reforço no fato de que, como foi possível observar ao longo desse último capítulo, embora a música para teatro seja feita a partir de técnicas que se desenvolveram e se renovaram no campo musical, no fim o que importa é a pertinência do som no contexto do momento teatral e que se constrói também a partir dele.

Vejo agora que, ao me perguntar como a música constrói significados na cena teatral, encontrava-me também, como tantos outros, imbuída da noção, mesmo que contrariadamente, de uma música enquanto recurso. No entanto, meus estudos aqui apresentados, demonstram que música carrega em si, ao se fazer objeto, significados próprios, se fazendo tempo, espaço e imagem.

O nível simbólico e de abstração não perde o seu lugar, tendo em vista que o artista não pode mensurar as conexões feitas pelo espectador. No entanto, vejo que o que está em jogo, nesse caso, são as materialidades, as quais o artista apresenta como perceptíveis na transposição das sensibilidades. Retomo o pensamento de Caznok (2008) ao considerar que os processos de renovação artística encontram inspiração na potência sinestésica do homem. Instigada por pensamentos desse caráter é que me permito inferir que o lugar da música nas estéticas contemporâneas se trata, na verdade, da elaboração de processos e procedimentos, atrelados a um desenvolvimento intelectual e sensível, por parte de artistas e público, e permitem que a música se faça teatro sem deixar de ser música. E o oposto também se faz possível, um teatro que se faz música sem deixar de ser teatro. É de movimentos e percepções como as quais acabo de apresentar que surgem, não por acaso, trabalhos cujo foco se encontra no trato com a linguagem musical e, apesar disso, se dizem teatrais, como é o caso de Ovadija (2013), ao falar em uma centralidade do som no teatro contemporâneo.

Percebo agora que tratar das particularidades de uma dramaturgia sonora é tratar de aspectos inerentes à elaboração da dramaturgia contemporânea como um todo. Esse recorte se apresenta, então, somente como necessidade terminológica, quase como uma lente de aumento diante de algo que acontece em nível micro, porém também macro, na dramaturgia contemporânea ocidental. Essa percepção se faz enquanto reflexo e confirmação do que os movimentos de vanguarda promovem no compartilhamento de expressões e mecanismos entre as artes a partir de um viés não hierárquico.

De fato, a ausência de um estudo de caso – ou até mesmo um exercício com conotações mais experimentais (como aplicação de questionários, entrevistas, filmagens, etc.) – levou este estudo a ser dotado de uma maior carga de abstrações. Isto

acabou por enfatizar um dos lados do “coeficiente artístico” – de Duchamp – que é a de quem propõe, e inserindo-se mais no campo das concretizações cênicas do que das recepções. No entanto, o trato da relação do teatro e da música, em contexto histórico longo – embora tenha havido recortes necessários – se faz necessário devido a importância de compreendermos alguns dos principais eventos que marcam a relação entre as duas linguagens, bem como dos lugares em que o público é colocado no desenvolvimento dessas estéticas, permitindo falar em um espectador co-criador. Portanto, as noções advindas da neurociência, bem como o trato com proposições artísticas e filosóficas de diferentes ordens – como paisagem sonora, som objetificado, música como imagem – foram trazidos quando da abordagem do som como um dos signos da composição cênica dramatúrgica, subsidiando a reflexão. Além disso, essas concepções vêm enquanto forma de preencher a lacuna deixada pela ausência de outra voz individualizada que não seja a minha.

Haveria, ainda, muito a ser dito sobre as formas como os sons se apresentam para nós na cena teatral. Questões como a do papel do silêncio, e mesmo aprofundamentos da ordem dos sons como imagens, permanecem latentes, abrem outros hiatos e apontam caminhos para a continuação da pesquisa com este ou, quiça, com outros objetivos e direções. Para investigações futuras há o interesse de buscar meios de trazer a voz do espectador mais para o centro da reflexão. Ciente de que os estudos da recepção continuam buscando formas de melhor abraçar os processos de percepção pelo espectador, espero poder encontrar subsídios que me permitam tal intento. Para além, gostaria que os vazios constatados nesse trabalho tenham o significado de proporcionar o debate e a vontade de ir além, se não por mim, por outros. Creio ser esse o caminho correto das pesquisas: abrir brechas sonoras. Novas músicas, com outros olhos e ouvidos.

REFERÊNCIAS

- AMALFI, Marcello. **A macro harmonia da música do teatro**. 1ª. Ed. São Paulo: Giostri, 2015.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Martins Fontes, 1984.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1982, 1990.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>. Acesso em: 02/12/2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218>
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. Organização e tradução: Sandra Meyer. 1. ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht**: a estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- CALVERT, Dorys. Teatro e Neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência. In: **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, maio/ago. 2014. p.223-48. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v4n2/2237-2660-rbep-4-02-00223.pdf>. Acesso em: 28/11/2018. <https://doi.org/10.1590/2237-266043298>
- CAZNOK, Yara Borges. Escrever e escutar música. **Ide**, v. 32, n. 48, p. 74-81, 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062009000100010&script=sci_abstract&tlng=es
Acesso em: 30/12/2018
- CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical do teatro. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2006. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgac/A%20musicalidade%20co%20mo%20arcabou%C3%A7o%20da%20cena.pdf>. Acesso em: 10/02/2018

CINTRA, Fábio CM. Tocando a vida. **Sala Preta**, v. 9, p. 409-415, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57422>. Acesso em: 13/02/2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p409-415>

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os autores ensaiadores e o 'teatro por sessões' na Companhia do Teatro São José. **Sala Preta**, São Paulo, PPGAC-USP, v.3, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57127>. Acesso em: 27/06/2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p153-163>

COSTA, Iná Camargo. Brecht e o teatro épico. **Literatura e Sociedade**, n. 13, p. 214-233, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092>. Acesso em: 12/01/2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233>

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996.

DE FARIA, Luis Roberto Arthur. Considerações sobre a dramaturgia na contemporaneidade. **Letra e Ato**, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/letraeto/article/view/211>. Acesso em: 30/06/2018.

DESGRANGES, Flávio. O efeito estético: finalidade sem fim. **Urdimento**, v. 2, n. 17, p.63-69, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011063>. Acesso em: 21/02/2019. <https://doi.org/10.5965/1414573102172011063>

DORT, Bernard; PEIXOTO, Fernando. **O teatro e sua realidade: seleção de textos do "Théâtre public e" Théâtre réel"** éd. du Seuil. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCOCK, G. (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 71-74. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/duchamp-marcel-o-ato-criador.pdf>. Acesso em: 21/02/2019

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**; Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar; tradução: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 21/02/2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

ILARI, Beatriz. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. **Revista da ABEM**, v. 11, n. 9, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia**, v. 21, n. 30, 2014. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311>. Acesso em: 03/07/2018

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Ed. UFMG, 2016.

MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto. **Teatro de João das Neves**: opinião na Amazônia. Uberlândia, Edufu, 2016. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-404-9>

MASSA, Clóvis. Redefinições nos estudos de recepção/relação teatral. **Sala Preta**, v. 8, p. 49-54, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350> Acesso em: 20/02/2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p49-54>

MOTA, Marcus. Do ópera Studio de C. Stanislavski aos musicais de Brecht: por uma nova historiografia do teatro. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTES CÊNICAS, v. 11, n. 1, 2010, Campinas. **Anais da ABRACE**, 2010.

MOTA, Marcus. **DRAMATURGIAS**: Estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato. Brasília, 2011.

MOTA, Marcus. Música e cena: um imenso intercampo de atividades e reflexões. **Dramaturgias**, v. 1, n. 2, 3, 2016. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/8655> Acesso em: 06/12/2018

OLIVEIRA, Heitor Martins. Música e teatralidade: a perspectiva composicional. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 15, 2015. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/5291>. Acesso em: 29/04/2018

PITOZZI, Enrico. O SOM E A CENA CONTEMPORÂNEA: notas sobre a noção de imagem acústica. **Moringa**, v. 4, n. 1, p. 59, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PICON-VALLIN, Béatrice. A música no jogo do ator meyerholdiano. In **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents**, T. III, Paris, 1989. P. 35-56.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea**. Tradução: Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

REIS, Luis Felipe. Heiner Goebbels—Polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos. **Revista eletrônica de Críticas e estudos teatrais**, v. 9, n. 67, 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/heiner-goebbels/>
Acesso em: 23/04/2019

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral - 1880 - 1980**. Organização e tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Edição concisa/editado por Stanley Sadie; editora assistente: Alison Latham; tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Editora Zahar 1994.

SÁNCHEZ, José A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. **Questão de Crítica**. 2015, v. 8, n. 65, p. 322-327. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/8636/19830300.8.65.322.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25/04/2017

SANTOS, Fabio. Som na Cena: Duas questões sobre a música dentro do palco. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/232>. Acesso em: 29/04/2018

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, v. 38, 2001.

SCHROEDER, Silvia Cordeiro Nassif; SCHROEDER, Jorge Luiz. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. **Música em perspectiva**, v. 4, n. 2, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/27495>. Acesso em: 07/02/2018. <https://doi.org/10.5380/mp.v4i2.27495>

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. **Rumores discretos da subjetividade**. São Paulo: Sulina, 2002. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/rumoresdiscretosdasubjetividadepreciosatese.pdf>
Acesso em: 06/11/2017

SERALE, Daniel Osvaldo. Música, teatro, música-teatro e percussão na música-teatro. **Cadernos do Colóquio**, v. 10, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/455>. Acesso em: 13/12/2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. “Música de todo preço, música barata e música de alto coturno”: História, política e partituras musicais no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. **Sæculum–Revista de História**, n. 28, 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/18195>. Acesso em: 20/04/2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Répa, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução: Cláudia Braga e Jacqueline Penson. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.