

Música e teatro: aproximações e afastamentos

Bianco de Souza Marquesⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - Música e teatro: aproximações e afastamentos

O artigo propõe reflexões sobre as relações existentes entre a música e o teatro. Discorre sobre sua origem comum nos rituais do homem primitivo e na prática da *mousikè*, pelo coro da antiguidade clássica. Ressalta seu posterior afastamento decorrente de uma visão cartesiana da arte ocidental, que ainda hoje se faz presente na prática e formação dos artistas cênicos. O texto aponta para as noções de polifonia e de musicalidade como alicerces de uma experiência cênica que abarque a multiplicidade de vozes operadas por atores em cena, de modo a superar fronteiras entre as linguagens.

Palavras-chave: Música e teatro. *Mousikè*. Coro cênico. Polifonia. Musicalidade.

Abstract - Music and theatre: approaches and diversions

The article proposes reflections about the relations that exists between music and theatre. Talks about the common origin on primitive man rituals and on practice of *mousikè* by the classical antiquity choir. Highlights his subsequent removal due to the Cartesian view of western art, that even today it is present on practice and shaping of scenic artists. The text points to the notions of polyphony and of musicality as a foundation of a scenic experience that covers a variety of voices operates by actors in scene, in order to overcome borders between the languages.

Keywords: Music and theatre. *Mousikè*. Scenic choir. Polyphony. Musicality.

Resumen - Música y teatro: enfoques y distancias

El artículo propone reflexiones sobre las relaciones existentes entre la música y el teatro. Discute su origen común en los rituales del hombre primitivo y en la práctica de la *mousikè*, por el coro de la antigüedad clásica. Destaca su posterior distanciamiento debido a una visión cartesiana del arte occidental, que aún hoy está presente en la práctica y en la formación de los artistas escénicos. El texto apunta a las nociones de polifonía y musicalidad como fundamentos de una experiencia escénica que abraza la multiplicidad de voces operadas por los actores, con el fin de superar las fronteras entre los lenguajes artísticos.

Palabras clave: Música y teatro. *Mousikè*. Coro escénico. Polifonía. Musicalidad.

Ainda que sejam fartas as experiências teatrais em que o mundo das sonoridades, do canto e do ritmo já é parte integrante e própria do processo cênico (não tratando-se de um “empréstimo” da linguagem música), vemos que persiste uma visão segmentária que faz com que muitos atores receiem ou se vejam incapazes de trabalhar musicalmente. Ainda hoje a música é muitas vezes encarada como algo próprio para especialistas, um saber exclusivo para os músicos.

Também não é raro que o teatro agregue profissionais da área musical que - não estando acostumados ao ambiente da cena ou mesmo nunca tendo se atentado para sua própria *performance* - acabam trazendo para o trabalho uma perspectiva mais encerrada no universo do som, do instrumento, da música em si. Sendo a música uma linguagem plenamente desenvolvida, com lógica e repertório próprios, ainda é comum que seja integrada ao teatro desde esse lugar “de fora”.

Porém, é próprio do teatro promover uma reconfiguração de todos os elementos presentes em uma situação de representação, diluindo sempre essas fronteiras.

Uma vez na cena, a música estará, assim, sempre integrada ao polifônico discurso cênico. Como observa o compositor Livio Tragtenberg (1999, p. 89), “a música de cena não é música em estado puro, mas em estado dialógico” - ou seja, ao se tornar teatro, a música não poderá jamais ser percebida da forma que o é quando está na situação de protagonista, por exemplo, em uma circunstância de escuta pura.¹ Afinal, o teatro é polifônico por natureza, no sentido que emprega Maletta (2016).

A mousiké e o theatron

Todo o complexo de práticas que conhecemos como música e teatro é fruto de uma mesma necessidade de expressão humana, que toma formas diferentes no correr da história e de acordo com as mais diversas e plurais culturas. Música e teatro possuem origem comum nos rituais primitivos e, com o tempo, vão se secularizando, ganhando *status* de linguagens artísticas e se formalizando nos seus códigos de funcionamento interno. No Ocidente, é comum relacionarmos o surgimento dessas linguagens ao auge do pensamento grego clássico, por volta do século V a.C.

¹ Não existe, claro, uma “escuta pura”, mas a expressão é usada para se referir, por exemplo, à situação de ir a um concerto apenas para ouvir música. O objeto de apreciação neste caso seria, puramente, o som.

Teatro vem da palavra grega *theatron* e faz referência ao lugar em que o público se posicionava para assistir aos grandes festivais cênicos. Teatro é, portanto, o lugar *de onde se vê* um espetáculo, e isso nos sugere uma atenção especial ao sentido da visão, ao âmbito das imagens. Acompanhando Pavis (1999, p. 372),

A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação.

O termo música, por sua vez, é proveniente da palavra grega *mousiké*, que significa algo como “a arte das musas”. Etimologicamente, o vocábulo não guarda relação exclusiva ao âmbito dos sons e do ritmo. Remonta a um tempo imemorial (Tomás apud Maletta, 2014) e faz referência às nove musas das artes e das ciências, filhas de Zeus e Mnemónise (a titânide da memória), após a vitória de Zeus contra Cronos. Na mitologia grega, cada uma dessas deusas inspirava uma das áreas do pensamento humano. Como registra Moreira (2014, p. 37),

Além da arte, as musas também presidiam ao pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. Os poetas as invocavam para que lhes inspirasse a verdade. Por isso, foram consideradas deusas protetoras da educação (e, por extensão, da poesia e da cultura em geral).

A música enquanto prática encerrada no universo sonoro era, pois, apenas uma das partes dessa ampla e multiforme *mousiké*.

Mais tarde, passaríamos a usar a palavra música apenas para se referir à parte da *mousiké* relacionada a uma “arte dos sons”, com suas melodias, padrões rítmicos e harmônicos. Maletta (2014) sugere que vem daí uma concepção errônea do que seja ou não seja o propriamente musical. Segundo o autor, a confusão sobre a origem do termo fez com que conceitos como ritmo, tempo ou harmonia fossem classificados como originários da arte música e, muitas vezes, tratados como sua exclusividade:

Se a arte hoje chamada Música, ao se desmembrar da *Mousiké*, tivesse tido outra denominação – por exemplo, Artes Sonoras –, o adjetivo “musical” não apareceria como derivado dela e sim da *Mousiké*, sendo, portanto, usado mais livre e legitimamente por outros campos do conhecimento (Maletta, 2014, p. 37-38).

Para os gregos, assim como entre os mais diversos povos, o fazer musical surge do processo ritualístico e está ligado ao êxtase, à embriaguez e à sublimação. O aspecto sacrificial da música é tratado por Wisnik (1989) no livro *O som e o sentido*: “o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (p. 31).

O autor, em sua proposta de escrever “uma outra história das músicas”², apresenta a ideia de que “as sociedades existem na medida em que possam fazer música”, sendo música todas as mais diversas formas de organização do elemento sonoro já produzidas pelo ser humano. Tudo começa, ele argumenta, nos ritos sacrificiais:

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som (Wisnik, 1989, p. 31).

Essa música coletiva, inebriante, ritualística, que promove “a exaltação, a embriaguez e a ruptura dos limites” está relacionada, para os gregos clássicos, à figura de Dionísio, o deus do teatro: “um deus libertador, que conduzia a alma para além do ‘cárcere provisório’ do cotidiano, fazendo a alma experimentar o que estaria para além, numa visão do extracotidiano” (Moreira, 2014, p. 38). O aspecto transgressor do mito dionisíaco fez com que seus ritos se difundissem principalmente entre as “camadas populares da sociedade grega” (p. 38).

Paralelamente a essa percepção dionisíaca e popular do som, a sociedade grega também viu surgir, gestada na confraria científico-religiosa de Pitágoras, uma outra perspectiva - bem mais racional - de compreensão do fenômeno sonoro. Pitágoras buscava compreender a harmonia universal presente na natureza e, por meio dela, criar doutrinas e códigos que pudessem reger o viver social, moral e político dos homens. Utilizando um instrumento de apenas uma corda, pressionada em diferentes pontos, ele investigou as relações matemáticas encontradas entre os sons produzidos e o comprimento da corda sonante. O som como metáfora do equilíbrio do universo.³

A partir da perspectiva pitagórica, o sentido da audição e a vivência desse som no corpo deixam de ser as únicas referências para a experiência da música. Esta passa a envolver também um raciocínio lógico matemático acerca das relações sonoras. Wisnik (1989, p. 91) observa que “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a

² Esse é o subtítulo do livro *O som e o sentido* (Wisnik, 1989).

³ Pitágoras de Samos (580-497 a.C.) viveu na região da Jônia. Utilizando o monocórdio ele mapeou os intervalos entre as frequências (notas musicais), buscando encontrar uma lógica matemática para as sensações geradas por essas distâncias: “Os chineses estudaram essas mesmas propriedades através das cordas e do comprimento de bambus (em afinidade com suas flautas). Os balineses extraíram os sons e suas proporções da matéria percutida e seus volumes (marimbas, gongos, sinos)” (Wisnik, 1989, p. 55).

dos astros celestes”. Em sua concepção de que as sensações sonoras possuem correspondência a uma ordem numerológica e também astrológica, esse novo paradigma influenciou não apenas a sociedade grega, mas foi basilar para a construção de toda uma “metafísica ocidental” (p. 55). Até pelo menos o Renascimento, a música na Europa fez parte do *quadrivium*, uma cosmologia - já citada por Platão - que compreendia quatro disciplinas básicas: música, astrologia, aritmética e geometria.

Tanto a música de vertente popular e dionisiaca, quanto a métrica apolínea dessa música pitagórica conviveram no contexto do teatro grego, cantadas pelo coro e pelos atores. E é a partir da inerente e indissociável performatividade (e musicalidade) do teatro e poesia gregos que o professor Marcus Mota aborda o conceito de *mousikê*.⁴ Para ele, trata-se de uma “integração de multitarefas em uma situação de representação” (Mota, 2008, pp. 24-25).

O drama grego se desenvolveu a partir de uma intensa relação entre as diversas instâncias da cena: a palavra, o gesto, o espaço e, com relevante destaque, a música. Maletta reforça seu aspecto amplamente polifônico, dizendo que

[...] não se pode falar dele sem uma referência imediata à questão da interdiscursividade, uma vez que o texto escrito, a música, a dança, as máscaras, os figurinos e cenários são, indiscutivelmente, instâncias discursivas autônomas que se entrelaçam para a criação do espetáculo (Maletta, 2016, p. 77).

Apesar disso, o teatro do período foi por muito tempo lido de forma a ignorar-se sua performatividade, sua característica aglutinação de signos, práticas e procedimentos. Deu-se quase exclusivo destaque à palavra, como um teatro das grandes ideias, daquilo que é dito. Mota (2008, p. 50) confirma o “comum apagamento da musicalidade específica do drama grego” quando, na verdade, “o tragediógrafo deve ter tido alguma competência musical, pois foi o melodista, o coreógrafo e o mestre do coro” (West apud Mota, 2008, p. 33).

Esse empobrecimento musical do drama nos estudos sobre o teatro clássico acabou influenciando enormemente o teatro ocidental em seu aspecto de supervalorização do texto e das palavras, acima dos demais elementos. Acompanhando Moreira (2014), que também se refere à abordagem de Mota (2008) sobre a *mousiké*,

Em um tipo de estudo convencional do teatro grego, a música vinha sendo tratada sem referência à tradição da *mousiké*, o que restringia toda a musicalidade do espetáculo aos seus dados sonoros, sem o devido tratamento estético-audiovisual. Como consequência, segundo esse autor a ausência de partitura escrita foi muitas vezes interpretada como pura e simples ausência de musicalidade (Moreira, 2014, p. 46).

⁴ Mota (2008) usa a grafia original em grego: *μουσική*.

Ao contrário, o que supomos hoje sobre o teatro clássico é que foi um ambiente de grande realização da polifonia cênica, pois que espaço, som, movimento e palavra eram instâncias discursivas igualmente valorizadas.

O espaço pedagógico dessa ampla performatividade era sem dúvida o coro, que não era um elemento periférico à cena, mas sua principal realização. De acordo com Mota (2008, p. 41), a *orkhestra* - área circular e central em que o coro performava - era o ponto focal do espetáculo grego, o “lugar para onde e de onde convergem e divergem os movimentos da contracenação entre os agentes dramáticos”. A partir dessa concepção, “o canto do coro perde sua marginalidade” (p. 42), refutando “a consideração de uma predominância das falas dos personagens não corais sobre o coro” (p. 41). O autor busca demonstrar que o espaço ocupado pelos personagens, um pouco mais elevado e fora do coro, não era, no entanto, mais privilegiado.⁵ O ponto focal era sim o coro com sua *performance* notadamente musical, que concebe todo o espetáculo. Pode ser válido ainda reforçar o caráter essencialmente *mousiké* do coro com a seguinte formulação:

A continuidade da representação é marcada pela transformação do espaço de representação, transformação esta que encontra na atividade coral sua mais explícita e audiovisual execução. Assim, o espaço vincula-se com veemência à performance mais sonoramente estruturada (Mota, 2008, p. 42).

Reforçando, ainda, as implicações polifônicas presentes no berço ocidental da música e do teatro como conhecemos, Roland Barthes (1984, p. 73) traz passagem oportuna, em um texto sobre o teatro grego: “a técnica fundamental do teatro grego é uma técnica de síntese: é a *coreia*, ou a união consubstancial da poesia, da música e da dança”. O autor reforça que mesmo o teatro lírico - ele se refere à ópera - não poderia dar uma ideia do que era a técnica da *coreia*, pois na ópera “a música é predominante em detrimento do texto e da dança”:

o que define a *coreia* é a igualdade absoluta entre as diversas linguagens que a compunham: todas são, por assim dizer, “naturais”, isto é, provenientes do mesmo quadro mental, formado por uma educação que, sob o nome de “música”, abrangia as letras e o canto (Barthes, 1984, 73).

É sabido que essa concepção tão ampla que balizava a técnica do teatro grego antigo (em que música e teatro não se dissociavam) vai acabar por se diluir no decorrer da história do teatro ocidental, dando lugar a uma visão cartesiana e segmentária da prática artística e a progressivo distanciamento entre essas artes. Nesse processo, o texto escrito passa a ser o

⁵ Roland Barthes (1984) esclarece que a noção de personagem, sendo uma noção moderna, não seria a mais apropriada, em se tratando do teatro grego antigo. Segundo ele, “Racine chamava ainda *actores* às suas” (p. 74).

elemento principal, sendo as outras áreas do espetáculo concebidas como subordinadas ou acessórias a ele. O teatro não apenas se fecha em uma caixa cênica, mas também se afasta de sua natureza característica como arte aglutinadora de técnicas e procedimentos.

Nesse sentido, é possível afirmar que a técnica do ator ocidental foi perdendo aquela ampla capacidade de expressão polifônica que parece ter caracterizado o coro grego para ir se especializando cada vez mais em um teatro de prosa. Conforme se questiona Barba (apud Burnier apud Fernandino, 2008, p. 14), “Por que, ao contrário do que sucede em outros lugares, nosso ator-cantante se especializou, separando-se do ator-bailarino, e por sua vez este último do ator [...] Como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de textos?” Nesse percurso, a música acaba por ser colocada às margens da encenação, como moldura ou adereço.

Vale registrar também outra vertente, igualmente herdeira da *mousiké* grega, que compreende a música como central e preponderante. Esse é o caminho que vai resultar na ópera. Trata-se da mesma questão, mas em vias inversas: como conceber uma representação dramática em que o discurso musical - dramaticamente retardante - é o elemento principal?⁶ Música e teatro seguem apartados, uma vez que inconciliáveis. Como afirma Mota (2019, p. 6),

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.

O ímpeto segmentador do Ocidente acabará, portanto, por interpretar a tradição grega sempre em um destes pólos opostos (o teatro “falado” e a ópera).

⁶ Trata-se do chamado problema da ópera: “A ópera tem sido chamada de uma forma de arte impossível por causa do conflito entre palavra e música (*tone*), entre música e drama, entre o impulso contínuo (*urge forward*) da ação dramática e a tendência retardante da música, essencialmente inconciliáveis” (Einstein apud Mota, 2019, p. 8).

Sobre a natureza polifônica do teatro: a voz da música

para que uma manifestação teatral se efetive, faz-se imprescindível a *simultaneidade de produções de sentido* criadas por intermédio de *diversas matérias-primas expressivas*, autônomas, todas com a mesma importância na construção desse sentido (portanto, equipolentes), entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som (Maletta, 2016, p. 58).

Em seu livro *Atuação polifônica: princípios e práticas* (2016), fruto de sua tese de doutorado, o professor Ernani Maletta registra sua longa pesquisa como artista, pesquisador e educador musical no território entre o teatro e a música. A partir da experiência prática e das questões colocadas por seu próprio processo de ensino da música no ambiente teatral, Maletta desenvolve a ideia do teatro como polifonia e também o de atuação polifônica. São conceitos que nos ajudam a compreender melhor as relações existentes entre teatro e música e será válido abordar seus principais pontos.

No campo da música, polifonia faz menção à textura das vozes melódicas. É possível falar em músicas monofônicas (quando existe apenas uma melodia que soa sozinha), músicas homofônicas (quando várias vozes soam ritmicamente juntas, ou também quando uma melodia principal é apenas acompanhada pelas outras vozes) e músicas polifônicas, em que diversas linhas melódicas desenvolvem cada uma seu próprio percurso, de maneira simultânea mas independente.

A palavra polifonia vem do grego *polyphonia* e etimologicamente “tem como possível significado várias ou múltiplas vozes” (Maletta, 2016, p. 36). O conceito de voz, porém, não se restringe à voz enquanto fenômeno vibratório - o que levaria a relacionar o termo apenas ao universo dos sons. Além desse sentido mais usual, “uma das acepções de voz, desde sua origem grega, é ‘faculdade, uso ou direito de palavra’, bem como ‘direito de manifestar opinião’” (p. 36). A concepção de polifonia, portanto, para além do sentido sonoro ou do campo da música, ao que é mais comumente associada, provém de uma raiz semântica que abarca sentidos bem mais amplos. Ainda assim, como pondera Maletta, “não é raro encontrar o uso do termo em outros campos do conhecimento como se fosse uma expressão metafórica” (p. 36).

No campo da literatura e da linguística o conceito de polifonia foi utilizado pelo filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin para caracterizar o romance de Dostoiévski.⁷ Bakhtin argumenta que o autor de *Crime e castigo* foi capaz de criar um novo gênero literário - o romance polifônico - cujos personagens possuem pontos de vista ideológicos tão diversos entre si, que deixam de corresponder necessariamente à visão do autor, ganhando uma independência não encontrada ainda nos romances escritos até então (todos eles monológicos)⁸. Bakhtin vê nas obras de Dostoiévski a característica de uma inconclusibilidade, pois essas diversas vozes não encontram uma síntese argumentativa, não correspondem necessariamente a uma visão ideológica do autor.

Analisando a ideia de polifonia a partir da etimologia do termo e também destes dois campos principais - a música e a linguística -, Maletta chega à definição de polifonia que fundamenta sua utilização enquanto natureza do fenômeno teatral:

polifonia é o entrelaçamento de múltiplos pontos de vista discursivos, identificados como vozes intrinsecamente dialógicas, que se apresentam simultaneamente, expressas por qualquer sistema de signos, podendo interferir umas nas outras sem prejuízo de sua autonomia, e que têm igual importância para o estabelecimento do sentido que assim se produz. (Maletta, 2016, p. 48)

O autor sugere que, em meio às artes, o teatro é aquela que tem como natureza a característica de não possuir apenas um ponto de vista para seu discurso, pois trata-se de uma arte essencialmente coletiva e que utiliza recursos múltiplos. O autor observa que é próprio do teatro lidar com matérias-primas diversas e autônomas, entre as quais estão a imagem, o movimento, a palavra e o som:

Percebe-se então, que a *linguagem teatral*, como um complexo sistema de signos, é o *entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais* - que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas (Maletta, 2016, p. 58).

⁷ Fiódor Dostoiévski (1821-1881), escritor, filósofo e jornalista russo. A obra em pauta é *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicada por Mikhail Bakhtin em 1929.

⁸ “Os personagens passam a ser os sujeitos do discurso. Eles sustentam a diversidade dialógica da palavra e levam em frente a construção dos significados” (Schaefer, 2011, p. 196).

A música *do* teatro: musicalidade

A noção de musicalidade está ancorada nas discussões anteriores, que demonstram que música e teatro possuem origem comum nos rituais, além de estarem também irmanados na forma do que os gregos clássicos chamavam de *mousiké*. Quando falamos sobre musicalidade não estamos necessariamente nos referindo a canções ou temas melódicos presentes em uma cena, mas sim compreendendo que esta (a cena) possui a capacidade de ativar polifonicamente diversos recursos expressivos, entre eles os sonoros e musicais. Ouvida dessa maneira, a ideia de uma música *no* teatro pode ser substituída pela da música *do* teatro (Maletta, 2014), ou seja, o discurso musical que é parte indissociável da prática teatral - dê-se ouvido a ele ou não.

Como sugere a pesquisadora Jussara Trindade Moreira (2014, p. 19), “Torna-se necessário ampliar o conceito de ‘música’, entendida como arte isolada, em direção à noção de ‘musicalidade’ - qualidade amplificada das potencialidades sonoro-musicais do ator e da cena”. A autora trabalha com a hipótese de que, “no contexto do teatro, é possível pensar a música como fenômeno *teatral*” (Moreira, 2014, p. 19), mas observa que “para isto é necessário, contudo, entender a ‘música’ como *musicalidade* e não apenas como ‘arte dos sons’” (p. 19). Do contrário, segundo ela, corremos o risco de estabelecer “uma visão do teatro onde coexistem duas linguagens artísticas completamente estanques, capazes de tecer entre si inúmeras possibilidades relacionais, das menos às mais distantes que, não obstante, oculta ainda uma concepção cartesiana de arte” (p. 33). Esta visão cartesiana, como vimos, é

resultante do desenvolvimento de um pensamento lógico-abstrato que se iniciou na Grécia Clássica, acompanhou todo decurso da história no ocidente e atingiu seu ápice no século XIX, separando em compartimentos estanques praticamente todos os campos do conhecimento, inclusive a arte (Moreira, 2014, p. 181).

A partir do século XX, porém, aparecem no próprio Ocidente diversos encenadores e pesquisadores do teatro que propõem profundas renovações na linguagem, rompendo diversos dos cânones já estabelecidos. Neles, é nítida a influência das concepções não-ocidentais do teatro, onde o corpo e a musicalidade são centrais na criação cênica. A importância da música para esses encenadores e teóricos do teatro não foi de forma alguma apenas acessória, mas sim talvez a principal responsável por essas renovações: “Efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral” (Picon-Vallin apud Fernandino, 2008, n.p.).

A pesquisadora Jussara Fernandino (2008), em sua dissertação de mestrado *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, pesquisa o tema buscando identificar quais são os elementos de musicalidade presentes nessas práticas e suas influências na criação teatral. Ela também parte do pressuposto de que “a linguagem musical adquire uma natureza própria ao inserir-se no Teatro” e se propõe a delinear os aspectos do que seria essa musicalidade. Fernandino (n.p.) não se ocupa de delimitar o conceito; seu intuito é, antes, buscar “‘caminhos operativos’ que contribuam para a formação musical do ator”.

Para compreender o que, entre as propostas analisadas por ela, caracteriza essa ideia de musicalidade no teatro, a autora estabelece dois planos estruturantes da linguagem musical e os compreende como seus elementos fundantes: o som e o ritmo.⁹ A partir desses planos, Fernandino busca delinear essa musicalidade tanto no âmbito do trabalho do ator quanto em um âmbito mais amplo, do espetáculo. Dentre o material pesquisado, a autora destaca como principais contribuições musicais para a renovação teatral do século XX

o *Tempo-ritmo*, em Stanislavski; a *Leitura Musical do Drama*, em Meyerhold; a pesquisa de sonoridades e as *Dissonâncias* em Artaud; a *Música-gestus*, em Brecht, o *Dinamoritmo*, em Decroux; a atuação dos cantos vibratórios nas técnicas performáticas de Grotowski, a sintonização ator-plateia, em Brook, realizada com a utilização dos sons e do silêncio; as conquistas cênicas alcançadas pelo *Odin Teatret*, por meio dos instrumentos, em Barba; e a ambientação psicoacústica, em Wilson (Fernandino, 2008, n.p.).

A compreensão da musicalidade como atributo essencial ao ator inevitavelmente nos coloca a questão sobre como esse aspecto é tratado na perspectiva formativa, ou seja, como se dá o aprendizado desses princípios em um ambiente educacional. O ensino do teatro se dá sob uma perspectiva polifônica, compreendendo seu âmbito sonoro e musical, ou ainda hoje compreende-se a música como um elemento acessório ao teatro, dele apartado?

É ainda Fernandino (2008) quem observa que, no contexto brasileiro, existe uma “fragmentação da experiência [...] tanto do músico como do ator”, e, desde sua formação básica, eles costumam ser apartados em suas práticas: “mesmo quando há um trabalho ou disciplinas específicas para tal fim, estas ficam distanciadas da prática e das especificidades do campo artístico em questão”. Ela exemplifica esse afastamento a partir da disciplina de percepção musical, presente em muitos cursos de teatro brasileiros:

⁹ Importante registrar a seguinte advertência da autora: “Som e ritmo, em uma série de variantes e combinação, constituem as estruturas musicais, sendo que, ‘ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um funcionando como o *portador* do outro” (Wisnik, 1999, p. 17). Ela ainda acompanha Wisnik no pensamento de que, sendo o som “uma sequência rapidíssima de impulsos [...] e repouso [...]”, a onda sonora já contém em si o conceito de ritmo (ou de pulso, como também fala o autor).

Em geral, o programa da disciplina é cumprido apenas dentro das premissas da alfabetização musical, como princípios de teoria, solfejo ou leitura rítmica, e contextualizado no idioma tonal. Em outros casos, há iniciação instrumental ou técnica vocal, não raro aplicada apenas para a voz cantada. Ou seja, os atores, em sua maioria, são formados com práticas destinadas, a princípio, aos músicos: práticas essas que não estabelecem conexões com as necessidades expressivas da manifestação teatral (Fernandino, 2008, n.p.).

Fica bastante evidente a necessidade de uma nova perspectiva para o aprendizado de aspectos musicais na formação do ator. Nesse sentido, é muito valiosa a contribuição do professor Ernani Maletta (2009, 2014, 2016) não apenas no que diz respeito a sua concepção da atuação como um procedimento polifônico (o que já comentei anteriormente), mas também em toda sua produção metodológica sobre o aprendizado, por atores ou quaisquer pessoas, dos parâmetros musicais.

São duas as premissas básicas que fundamentam seu trabalho nessa interação entre a música e o teatro: buscar procedimentos e terminologias próprias do teatro e não do território da formação do músico - “as ações de cantar e tocar um instrumento em cena devem ser feitas como ações cênicas, que não dependem das técnicas utilizadas muito menos do virtuosismo técnico que os músicos profissionais dessas artes buscam” (Maletta, 2014, p. 46) - e conceber o corpo enquanto centralidade nesse processo - “O aprendizado dos parâmetros musicais só se estabelece por intermédio da experiência corporal” (Maletta, 2009, p. 1).

A metodologia de Maletta propõe novas formas de aprendizagem musical, que se beneficiam da concepção polifônica do teatro. É se reapropriar, no território da cena, daquela musicalidade intrínseca ao fazer teatral. Não é necessário, portanto, que o ator seja um músico. Mas é desejável que saiba manejar esses diversos recursos próprios da musicalidade em sua prática. Esses recursos são, como sugere Moreira (2014, p. 47):

a extensa gama de aspectos presentes no ofício atorial que, embora possam ser atribuídos à esfera da música, encontram-se tão entranhados na atuação que, de certo modo, parecem diluir-se em agregar sob esta denominação tanto habilidades musicais mais explícitas, tais como afinação vocal, execução de instrumentos musicais, coordenação rítmico-motora etc., quanto o domínio técnico de aspectos musicais menos óbvios, como o ritmo da cena, a percepção do ambiente sonoro que envolve o espetáculo, a entonação da voz do personagem, a criação de uma “partitura de movimentos” e outras maneiras pelas quais a música pode se manifestar no trabalho do ator.

Nas discussões sobre polifonia e musicalidade apresentadas, o que acaba também transparecendo é que, quando se fala da linguagem musical, cria-se a imagem de uma área rígida de formação artística, com muitos aspectos técnicos e terminologias exclusivas. Como

se o pressuposto fosse que, ao falar de música, estivéssemos sempre nos referindo a algo dado e preestabelecido, invariavelmente de caráter tonal e ritmicamente regular.

Acontece, porém, que, ao adentrar o universo musical, é possível perceber que essa concepção tão rígida já vem há tempos também sendo contestada e dando lugar a novos caminhos de pesquisa. O que pretendo demonstrar no próximo tópico é que, simultaneamente à saudade que o teatro sente do tempo em que se irmanava aos cantos de Dionísio, também a música deseja voltar a ter corpo.

O teatro *da* música: teatralidade

Nas considerações finais de sua dissertação Fernandino (2008, n.p.) propõe que as inovações teatrais do século XX, ao ampliar sua relação com a música e desenvolver múltiplas possibilidades de musicalidade, também estiveram de alguma forma conectadas com as inovações propostas pelos próprios compositores e pensadores do campo musical nesse mesmo período:

O teatro parte de uma musicalidade de teor tradicional (que privilegia a métrica, a prosódia, o canto lírico, a tonalidade) para uma musicalidade de teor 'livre' (que privilegia os timbres, as sonoridades não tonais, os ruídos, o ritmo não medido, os objetos sonoros e a não intencionalidade), o que caracteriza uma proximidade com a *Música Contemporânea*.

O teatro do século XX, portanto, amplia sua relação com a música ao mesmo tempo em que a própria música também vai deixando de ser entendida de forma tão canônica e voltada quase exclusivamente para um virtuosismo técnico. Entre as transformações ocorridas na música ocidental no século XX está o advento dos chamados métodos ativos de educação musical (Fonterrada, 2008). São diferentes abordagens pedagógicas que reconfiguram o paradigma da música no Ocidente por retomar a centralidade do corpo no processo de aprendizagem, “talvez em razão de um deliberado desejo de se ancorar a performance musical, trazê-la para a terra, para o concreto, ou ainda de permitir ao artista iniciante apreender organicamente o fenômeno musical” (Fernandes Weiss, 2021, p. 10-11). Esses métodos ativos partem, sem dúvidas, de uma concepção mais polifônica (no sentido que estamos tratando aqui) do fazer musical.

Uma concepção de música encerrada em si própria, no entanto, ainda insiste em permanecer dentro e fora das instituições de ensino. Segundo a pesquisadora Ledice Fernandes Weiss (2021, p. 3) em seu recente artigo O laboratório do músico, “o intérprete

musical ainda hoje herda, da tradição romântica, a forma e o sentido de suas atividades artísticas”. A autora ilustra de forma caricatural uma figura ainda facilmente reconhecível no ambiente musical: o músico que passa “muitas e muitas horas semanais com seu instrumento, não muito se importando com seu corpo nem com seu espírito, na busca de uma perfeição técnica instrumental que, em realidade, alimenta-se de fantasias virtuosísticas” (pp. 3-4). A figura representada é a de um músico absolutamente não polifônico, pois ignora as diversas instâncias discursivas presentes em si, na própria música que interpreta e em tudo que envolve sua *performance* diante do público. É um músico sem corporeidade nem teatralidade.

Um fenômeno relativamente recente no meio musical, bastante influenciado pelo teatro e que propõe aos músicos uma contraposição a essa visão segmentária das artes, é o das práticas musicais de caráter laboratorial.

Os processos pedagógicos e criativos em música de caráter laboratorial enfatizam “a importância do *processo tanto quanto do produto*”, a criação colaborativa e a “busca de um método de trabalho do músico que reconheça que seu instrumento de trabalho é, antes de tudo, ele mesmo” (Fernandes Weiss, 2021, p. 5). Esse tipo de processo, bastante influenciado pelas práticas teatrais modernas do Ocidente, só tardiamente viria a ter lugar no meio musical:¹⁰

a prática laboratorial de um grupo musical ou de um instrumentista, enquanto proposta de trabalho, de ensaio e de criação, apenas recentemente torna-se, de fato, prática corrente, ao contrário do que ocorre com as artes do teatro, da dança e da performance, por entre as quais se difunde desde o fim do século XIX (Fernandes Weiss, 2021, p. 4).

Nas propostas estudadas pela autora, por exemplo, os músicos incluem na rotina de ensaio “seções de preparação corporal [...] jogos teatrais e improvisações visando à criação coletiva, a ideia de treinamento associada à de técnica [...] e a de memória de vivências na busca de gestos e sons com vistas a uma composição sonora” (Fernandes Weiss, 2021, p. 6).

Fica demonstrado, portanto, que a necessidade de uma diluição de fronteiras é comum aos campos do teatro e da música. Existe a convocação para que o ator recupere sua musicalidade perdida ao passo que também o músico é convocado a retomar uma teatralidade que às vezes parece esquecer que possui.

¹⁰ O circuito musical que a autora se propõe a estudar no artigo é “eminente de pesquisa, atualmente presente nos meios universitários, em centros de música contemporânea, de preservação de uma música popular, ou de investigação de linguagens sonoras diversas” (Fernandes Weiss, 2021, p. 2).

Notas finais

Partindo-se de uma escuta histórica e etimológica, percebe-se o quanto estão confundidas entre si as linguagens artísticas aqui colocadas em questão. Ambas são formas de expressão que envolvem uma performance corpóreo/vocal e que se dão no decorrer do tempo (o tempo da escuta, o tempo do olhar, o tempo da vivência) e do espaço. Ambas surgem de uma necessidade humana de expressar-se pelo corpo, usando-se os recursos disponíveis: gesto, palavra, som, figurinos, instrumentos musicais...

Assim como a concepção grega da múltipla expressividade da *mousikè*, podemos encontrar no conceito de polifonia cênica ajuda para compreender o quanto a cena convoca paralelamente os diversos recursos expressivos, sem que isso necessariamente signifique um empréstimo de uma outra linguagem artística.

Dentro do que foi colocado, percebo que o deslocamento da noção de música para a noção de musicalidade pode dar conta de algumas problemáticas próprias dessa interação, de forma a conceber a música *do* teatro enquanto ação propriamente teatral. Também compreendo que a música não deve ter a necessidade de encerrar-se em um universo próprio de tradição romântica, em que se ignoram o corpo e a performance. As duas linguagens têm muito a se potencializar uma vez que pratiquem uma *atuação polifônica*.

A necessidade de uma diluição de fronteiras é comum a ambos os campos. Teatro e música são campos em expansão, que se confundem, e, à medida que se entrecrocaram as práticas, na atualidade da performance, a descoberta de novas estratégias pedagógicas e criativas é estimulada.

Referências

- BARTHES, Roland. **O teatro grego**. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 61-79.
- FERNANDES WEISS, Ledice. **O laboratório do músico**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.11, n.4, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/111276>. Acesso em: 12/10/2021.
- FERNANDINO, Jussara. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MALETTA, Ernani. **A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia**. Revista Polifonia, v.21, n.30, 2014. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2311> Acesso em: 15/10/2021.
- MALETTA, Ernani. **Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica**. Anais Abrace, v.10, n.1, 2009. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2606>. Acesso em: 16/10/2020.
- MOREIRA, Jussara Trindade. **A contemporaneidade do teatro de rua: potências musicais da cena no espaço urbano**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014
- MOTA, Marcus. **Dramaturgia Musical: Variações em Torno de sua Redefinição**. Música em Contexto, [S. l.], v. 13, n. 2, pp. 01-24, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/30075>. Acesso em: 2 mar. 2022
- MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais**. Brasília: Editora UnB, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SCHAEFER, Sérgio. **Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski**. 2011: Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v.6, n.1, pp. 194-209, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/6019/5534>. Acesso em 30/06/2021.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do livro, 1989.

Artigo recebido em 15/10/2022 e aprovado em 28/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45412>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Bianco de Souza Marques - Ator, músico, preparador vocal e compositor. Mestre em Artes-Cênicas pela UNIRIO (2022), licenciado em música pelo Centro Universitário de Barra Mansa (2015) e ator formado pelo Conservatório de Tatuí/SP (2008). Fundador e integrante do Coletivo Sala Preta. Professor de artes no município de Volta Redonda. É músico amador tocando piano, flauta, violão e percussão. Cria musicalmente também por meios digitais (DAWs). biancoperc@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6743305682333638>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7530-8195>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

