

O RITMO MUSICAL DA CENA DE TEATRO

Jacyan Castilho

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Musicalidade, dinâmica, partitura.

O Novo Dicionário Aurélio define o termo *música* tanto como “arte e ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido”, como “qualquer composição musical”, ou mesmo “qualquer conjunto de sons” (FERREIRA, 1986: 1174). A escolha pelo Dicionário não foi aleatória: o “Aurélio” sintetiza pelo menos uma dúzia de definições colhidas, inclusive em dicionários de música¹, que costumam oscilar entre conceituá-la tanto como um conjunto “agradável” de sons, quanto simplesmente um conjunto de sons qualquer, soe este agradável ou não a seu ouvinte. Todas, entretanto, reforçam, em maior ou menor grau, a noção de que se trata de um **conjunto** de sons, agrupados de forma ordenada, segundo alguma lógica interna – a lógica da composição.

Por outro lado, é comum ouvirmos, a respeito de um espetáculo teatral, que ele possui alto senso de *musicalidade*. Nem sempre se quer dizer com isso que ele apresente canções, nem mesmo que conte com trilha sonora musical (embora, às vezes, seja esse o caso). Muitas vezes essa qualidade – no sentido de característica – é atribuída como qualidade – no sentido de um adjetivo elogioso – ao espetáculo que se faz perceber, pelo espectador, como *harmonioso*, seja em sua duração, seja na concatenação de seus elementos. Neste caso, um espetáculo harmonioso é o que não deixa o espectador *perceber o tempo passar*. Isto é, a percepção temporal da platéia é induzida, pelo prazer da fruição, a entender como *curta* uma experiência gratificante. Ao contrário, espetáculos tediosos seriam os que causam a impressão de *nunca acabar*, ou de durar “além do necessário”, quando, aos olhos (e demais sentidos) do espectador, ele já teria completado sua função.

Sob este ponto de vista, a musicalidade, entendida como uma construção dinâmica dos signos plásticos e sonoros do espetáculo, remete-nos àqueles atributos do fenômeno teatral que parecem pertencer ao domínio do imponderável, do não-sistematizável; aqueles que nos fazem comparar um espetáculo a uma verdadeira sinfonia, sem que saibamos explicar porquê. Quais seriam esses atributos? Um apurado senso de proporção e de medida entre as cenas, e entre as partes constituintes da cena, com observou Aristóteles em sua Poética? O domínio do *timing* certo, por parte do encenador ou do ator?

Conhecer esse segredo é tentar perpetrar o motivo pelo qual um espetáculo “soa”, ou “ressoa”, isto é, provoca ressonâncias (afetivas) em quem o assiste; e outro simplesmente... não.

Entrementes, sob o ponto de vista da definição dos dicionários, a musicalidade de um espetáculo diz respeito ao modo como são ordenados os seus elementos, como são

¹ Cf. BRENET, 1981; ISAAC, 1985; SADIE, 1980,1994.

orquestrados seus componentes, como são entretecidas suas dramaturgias. Em outras palavras, como um conjunto de signos e sentidos é agrupado, quer “soe” agradável ou não aos sentidos do receptor.

A partir do momento em que, na contemporaneidade, o espetáculo teatral passou a ser percebido como uma teia, resultante da urdidura de várias *partituras* concomitantes (de texto, do ator, do encenador, dos elementos cenográficos, musicais, etc.), foram ampliados os campos de estudo da organização de cada uma dessas partituras. Ainda assim, elementos de difícil delimitação, como a *plasticidade* ou a *musicalidade* de uma encenação, que são estruturantes do léxico do espetáculo (responsáveis pela construção de sentido deste, não a partir do tema ou mensagem – pelo **quê** se quer dizer – mas por **como** se diz), permanecem ainda à mercê basicamente da sensibilidade intuitiva de seus realizadores.

Apoiando-me em pressupostos musicais que, numa ousadia metodológica, e sob o viés de um pensamento interdisciplinar, considero serem passíveis de serem deslocados do fenômeno sonoro para o fenômeno visual e para o cinético, entabulei, numa pesquisa de Doutorado, a hipótese de que esses pressupostos são os estruturantes também daquilo que se convencionou chamar de musicalidade *na cena*. Com a espinhosa tarefa de delimitar uma noção que é tão subjetiva, elegi os conceitos de dinâmica, e principalmente de ritmo, para problematizá-los em seu deslocamento para o campo das artes espaço-temporais.

O ritmo consiste num dos componentes da obra musical, juntamente com a melodia e a harmonia. Na linguagem teatral, da mesma forma, ele se constitui em ferramenta de construção de sentido, já que é o responsável pela articulação da obra: a opção por narrativas lineares ou cíclicas, com ou sem relações causais, com enredo dominante ou pluralismo de vertentes paralelas diz respeito ao perfil rítmico da obra, às formas de concatenação da fábula e da encenação.

Na música, além do ritmo, a melodia e a harmonia contribuem para a produção da musicalidade – a escolha dos temas, sua organização temporal e melódica, o relacionamento entre as vozes (instrumentos, canto, silêncios e ruídos). Melodia, harmonia e ritmo, inseparavelmente interligados, definem *como* os sons serão arranjados, de forma a compor um conjunto, um agrupamento. E este “*como*” faz toda a diferença. Entre o ruído de um avião trilhando o céu e um acorde perfeito maior, não há diferença de valor estético, isto é, não há porque considerar que um evento é passível de se transformar em música, e o outro, não (pelo menos não para a música contemporânea, que trabalha com os ruídos de qualquer espécie na sua composição). A diferença está em “*como*” o compositor ordena estes sons, articula-os em associação. A estruturação da obra musical depende, então, da habilidade do compositor em “jogar” com as propriedades do som, do ruído e do silêncio. Em *com-por*, em pôr junto. A maneira de fazê-lo, isto é, como colocar juntos elementos extraídos de uma vastíssima complexidade de possibilidades, é que se constitui, em última instância, na *poiesis* da música.

No teatro não é diferente. O entrelaçamento das partituras textuais, corporais, visuais e sonoras é tão produtor de significado quanto a mensagem contida na palavra ou no gesto. Se, na música, a complexidade de relações entre melodia, harmonia e ritmo gera muitas possibilidades criativas de relacionamento entre as diferentes “vozes” (quer sejam partes, linhas melódicas ou instrumentos), gerando diferentes texturas musicais, no teatro as possibilidades se estendem até quase o infinito. São modos de relacionamento que mudam não só em função do gosto do autor, mas também do seu contexto histórico, mas que sempre vão gerar um efeito afetivo no espectador.

Pensemos, a guisa de exemplo, que a obra musical pode, grosso modo, estar estruturada das seguintes maneiras: 1) de forma uníssona (monofônica), na qual apenas uma “voz” se faz ouvir; 2) de maneira homofônica, quando diversas vozes são entrelaçadas em harmonias, mas ainda se pode reconhecer uma melodia principal, que permanece identificável por toda a obra em meio a este acompanhamento². Numa relação homofônica, o acompanhamento pode colaborar para realçar esta melodia principal, ou pode contradizer aquilo que esta sugere. Não é difícil, já neste momento, pensar nas tradicionais relações de tensão entre personagens protagonistas, antagonistas e coadjuvantes, em torno das quais se desenvolve o “conflito” principal, responsável pela unidade de ação nos enredos clássicos.

Finalmente, quando várias vozes são ouvidas em igual nível de importância, temos uma polifonia. Na polifonia o compositor experimenta como as linhas melódicas se relacionam consigo mesmas, paralelamente. Então, as várias linhas são como que “traçadas”. Na verdade, a polifonia soa muito mais como discursos simultâneos. Na maioria das utilizações modernas, a polifonia não se distingue do contraponto, que é o procedimento de se acrescentar uma parte à(s) outra(s) preexistente(s). O princípio da polifonia nos remete, é evidente, ao teatro épico de Brecht e ao convencionalismo de Meyerhold, só para citar os que explicitaram, inclusive em textos teóricos, sua intenção de implodir um centro aglutinador de sentido, dando voz e forma à multiplicidade do comentário e da crítica. A opção por pulverizar a narrativa em vertentes paralelas, concomitantes ou consecutivas ou, ao contrário, por privilegiar, à maneira homofônica, um *discurso* único, que na maior parte das vezes é um *enredo*, é opção decisiva para o caráter formal de toda a obra.

A demonstração prática ora apresentada pelo núcleo melodrama³ de Salvador, BA, vem ilustrar justamente um processo de composição característico de suas atividades, no qual a questão da musicalidade da cena é pensada como mote fundante de sua própria dramaturgia. No atual processo de pesquisa para seu novo espetáculo⁴, o núcleo explora as possibilidades de contraponto e harmonia entre as diferentes *vozes* de uma encenação que conta,

² Monofonia = voz única. Homofonia = vozes compatíveis (SADIE, p.733).

³ O núcleo melodrama é composto por Cláudio Machado, ator, bailarino e cantor, e Jacyan Castilho, atriz, diretora, bailarina e professora da Escola de Teatro da UFBA.

⁴ *Fragmento de canoa*, título provisório.

na verdade, com somente um intérprete. Nesse caso, a concatenação dos elementos diz respeito à forma como partituras corpóreas, canto, palavra, relacionamento espacial e uso de adereços são trançados para compor uma narrativa plural, mas que mantenha uma tônica temática predominante: a influência da figura paterna na vida de um indivíduo. Sem pretender esgotar o assunto, o fragmento apresentado procura estabelecer pontes possíveis entre a pesquisa acadêmica e a prática cênica, uma das questões norteadoras da fundação deste núcleo.

BRENET, Michel. **Dicionário de la musica**. 4a ed. Barcelona: Editorial Ibéria, 1981.

ISAAC, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org.). **Dicionário de música Zahar**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Ed. concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **The new Grove Dictionary of Music and musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ªed revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.