

IMAGEM SONORA: DA MÚSICA À CENA

Jussara Trindade Moreira

Instituição: PPGT/UNIRIO

Palavras-chave: *imagem sonora; imagem cênica; oficina*

Considerando *imagem sonora* como o produto visual de uma percepção auditiva, o trabalho pretende investigar a natureza de uma relação possível entre música e imagem cênica, numa análise do uso da música pelo grupo de teatro Tá Na Rua (RJ) nas suas oficinas de formação e desenvolvimento do ator, como elemento sensorial que possibilita aos participantes criarem imagens de forte teatralidade.

Num primeiro esforço de sistematização, venho desenvolvendo uma tipologia musical a partir dos efeitos produzidos pela utilização de gêneros musicais representativos de outras épocas e/ou culturas, observados nessas oficinas. Poder-se-ia dizer que diferentes tipos de músicas (valsas, boleros, chorinhos, etc), utilizados em momentos específicos, operam um deslocamento significativo da consciência ordinária, tal qual sugerido nas capas dos antigos *long-plays* de vinil utilizados nos primórdios do grupo (*O Mundo Encantado da Música Popular*, por exemplo), levando os atores a improvisar, criando verdadeiras partituras corporais no espaço.

No início de uma oficina, segue uma seqüência ininterrupta de músicas de caráter “dançante”: *mambos*, *chá-chá-chá*, *rumba...* gêneros latinos que estimulam o contato, a sensualidade, a mobilização da cintura pélvica e o jogo em dupla; a *tarantella* italiana que propõe uma maior coletivização, o dançar em roda e as palmas ritmadas; as *polcas* russas e polonesas e o *can-can* francês, que exigem grande vigor físico e já proporcionam a produção de imagens cênicas mais elaboradas; os *dobrados* circenses e a inevitável memória do picadeiro com suas artes milenares; as *marchas* militares que, como o próprio nome o diz, incentivam o andar marcado, o pisar forte, as formações coletivas em linhas ou colunas retas, as imagens viris. Já as *marchinhas* carnavalescas têm o apelo da nossa cultura popular, cuja memória traz, diferentemente das formações retilíneas anteriores, o caminhar em círculo, muitas vezes proporcionando uma primeira imagem totalmente coletivizada do grupo. São músicas para “pernas” e “cintura” – na terminologia dos atores-*DJs* do Tá Na Rua – e utilizadas sem nenhuma ordem pré-estabelecida.

A seguir, a supremacia do ritmo tende a dar lugar ao desenho de linhas melódicas definidas, seja pelo solo de um instrumento de sopro, seja pela própria linha de um *canto*, quando surgem melodias conhecidas. O *Carinhoso*, de Pixinguinha, é um “clássico” do grupo Tá Na Rua bastante representativo desta etapa. Outros exemplos do cancionário popular brasileiro, como *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues, ou *Você é Linda*, de Caetano Veloso, dão o clima sonoro para esse

aprofundamento na esfera dos sentimentos amorosos. São músicas “para o peito”. Acompanhando esta evolução “topográfica” da música, aparecem as peças eruditas, como a *Valsa das Flores* de Tchaikovsky, *A Cavalgada das Valquírias*, de Wagner ou a Abertura de *Carmen*, de Bizet. Alguns exemplos dessas músicas “cerebrais” podem ser bastante complexos, principalmente os da música experimental contemporânea, que tendem a apresentar “quebras” das convenções musicais ocidentais em todos os parâmetros sonoros de que são constituídos: utilização de timbres sonoros inusitados; distorções sonoras produzidas por instrumentos e equipamentos eletrônicos; experimentalismo rítmico; resgate de sonoridades vocais étnicas; mudanças repentinas de ritmo, estilo, tonalidade, etc; são, enfim, exemplos musicais que, ao incorporar elementos inesperados ou inusitados, tendem a operar na mente humana desestabilizando os referentes espaço-temporais habituais e abrindo caminho para a criação artística.

Será apresentada a seguir a descrição etnográfica de uma improvisação coletiva, realizada em setembro de 2006, durante uma oficina do Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, no intuito de demonstrar como os códigos de comunicação sonora veiculados pelas músicas podem impregná-las de sentimentos, lembranças, lugares, acontecimentos, proporcionando múltiplos referenciais para a produção de imagens cênicas.

Ao entrar, os participantes encontram a sala totalmente suja, por causa de uma atividade realizada na noite anterior. O *DJ* Roberto Black se posiciona dentro da “ilha” de som e dá início ao trabalho, enquanto o espaço está sendo limpo. Alguns começam a dançar com a vassoura, improvisando alguns movimentos, ao som de Roberto Carlos cantando velhos sucessos em espanhol. Na quarta música, quando o cantor inicia as primeiras notas, Black pega um microfone e inicia uma atrapalhada narração, em “portunhol”, de tudo o que está acontecendo naquele momento. Cita alguns, nominalmente, descrevendo suas “fantásticas *performances*” com as vassouras e panos de limpeza. Imediatamente os participantes começam a colocar maior criatividade em suas improvisações. Satisfeito com o resultado da intervenção, o *DJ* passa a colocar *hits* da música latino-americana: *rumbas* cubanas, *salsas* portoriquenhas. O clima latino se fortalece com a criação de uma bela imagem coletiva, das atrizes todas rodando juntas as saias floridas e evoluindo por todo o espaço da sala. Black coloca *Olê, Mulher Rendeira*, de modo que as saias em movimento continuam como o centro visual da cena. A predominância da figura da mulher, neste momento, é evidente. Os atores tentam, mas não conseguem jogar com as moças, que estabeleceram um forte núcleo feminino, improvisando movimentos e trocas de pares apenas entre si. Surge *O Malandro*, de Chico Buarque, induzindo musicalmente a entrada do elemento masculino no jogo teatral. Contudo, os dois grupos não interagem. Black resolve alterar totalmente o clima emocional do ambiente, e coloca *La Vie en Rose*, magistralmente interpretada por Edith Piaf. Os participantes

dirigem-se às araras para trocar de figurino e experimentar outros adereços. Ficam nessa atividade praticamente por todo o tempo da música, dando a impressão de que estão tentando ganhar tempo para reorganizar-se mentalmente. Quando a canção francesa termina, Black surpreende a todos com *Acender as Velas*, de Zé Ketí, um samba carregado de dramaticidade. O grupo improvisa uma cena de violência em que um dos atores é baleado e cai, “morto”. Então o ritmo corporal dos atores se lentifica e cada um assume um personagem. As mulheres usam “lenços” (pedaços de tecidos) sobre a cabeça, os homens abaixam os olhos. Alguns consolam a “companheira”, com afagos delicados. Alguns estão em pé, outros ajoelhados. Uma mulher, provavelmente a “mãe”, chora silenciosamente, ajoelhada ao lado do corpo. Dois atores mais experientes, depois de circularem lentamente em torno do grupo (como que numa ginga de capoeira à distância, em “câmera lenta”), pousam suavemente um grande tecido preto sobre o “cadáver” e retiram-se vagarosamente do centro da cena, misturando-se novamente na “multidão”.

No final da música, a imagem cênica ali produzida é de uma clareza total: cada participante encontrou o seu espaço de atuação, contribuiu com algum elemento original para a formação dessa imagem coletiva. O grupo alcançou uma *imagem-síntese*, ápice desse grande exercício teatral. O DJ coloca uma versão *teckno* do *Messias*, de Händel, e todos saem da cena como que renascidos, saltando e correndo pelo espaço em grande júbilo – principalmente o “morto”, é claro! No acorde final da *Aleluia*, este ator – um dos iniciantes - é erguido por outros dois e, elevado acima do grupo, transforma-se na própria imagem viva do Cristo ressuscitado, pairando sobre a multidão em festa. A improvisação coletiva, gerada apenas pela seqüência de músicas, sem nenhuma intervenção verbal ou direcionamento prévio, teve o impacto de uma cena teatral “pronta”, como que já ensaiada anteriormente.

Mais do que um simples apoio a procedimentos e técnicas teatrais, ou uma moldura sonora para a cena, a música pode ser considerada o principal elemento condutor das improvisações do grupo Tá Na Rua. Assim, o coletivo propõe mergulhar seus atores e aprendizes em um ambiente de teatralidade, rico em estímulos visuais e sonoros, no qual a aprendizagem teatral se dá sobre o visto e o ouvido, de forma intuitiva, numa verdadeira pedagogia da escuta cênica onde as instâncias sonora e visual - da música e da imagem - não podem ser consideradas separadamente, e sim como um só *corpus*.

Finalmente, esta forma de fazer e ensinar teatro coloca-nos as seguintes questões:

- a) poderia a cena teatral ser estruturada sobre bases musicais?
- b) seria possível formular uma educação do ator para a musicalidade da cena?

Estas são indagações cujas respostas pretendo buscar, na continuidade e aprofundamento de minhas pesquisas teatrais.

Bibliografia

- BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. **A movimentação musical em musicoterapia: interações e intervenções**. VI Congresso Mundial de Musicoterapia, Rio de Janeiro, julho de 1990.
- BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978.
- MOREIRA, Jussara Trindade. **A pedagogia teatral do grupo Tá Na Rua**. Dissertação de Mestrado em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1991.
- SCHECHNER, Richard. **El teatro ambientalista**. Colección Santa Cruz Atoyac. México: Árbol Editorial, 1988.
- TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: FAPESP/Perspectiva, 1999.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.