

## A tipologia musical do grupo *Tá Na Rua*

Jussara Trindade Moreira

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO

Doutoranda – Teatro – Or. Prof. Dr. José da Costa Filho

Bolsa CAPES

Professora de Música e Teatro da Escola de Música Villa-Lobos – RJ

Resumo: O grupo *Tá Na Rua* vem elaborando uma tipologia musical cujas propriedades formais levam o ator a movimentos e gestos fundamentais para o desenvolvimento da teatralidade, da expressividade corporal e da disponibilidade para improvisar. Acredito que o estudo dessas estruturas musicais contribuirá para a elucidação da hipótese de que, no contexto do teatro, a música pode ser compreendida como objeto intrinsecamente *teatral*.

Palavras-chave: *Grupo Tá Na Rua; tipologia musical; teatralidade*

Durante a elaboração de minha dissertação de mestrado – *A Pedagogia Teatral do Grupo Tá Na Rua* (2007) – observei, nas oficinas de formação de atores desse coletivo, a existência de uma tipologia musical que desempenha, ali, uma função dinâmica. São três tipos de músicas, segundo a terminologia adotada pelo grupo: “para pernas e cintura”, “para o peito” e “música cabeça”. Cada um apresenta uma predominância do ponto de vista musical (na tradição ocidental): o primeiro, no aspecto rítmico; o segundo, no harmônico-melódico e o último, na ruptura de estruturas convencionais.

O aprofundamento deste estudo, na pesquisa atual, se deve à emergência de questões essenciais para a elucidação da hipótese de que as estruturas musicais colocadas em jogo pelo grupo *Tá Na Rua* levam o ator a elaborar discursos cênicos de natureza narrativa. Poderia a música constituir um agente detonador de imagens cênicas? E, como se dá a passagem do sensório-musical à cena teatral propriamente dita, isto é, à criação de personagens, ações e partituras de movimentos?

Neste artigo será abordado apenas o primeiro daqueles três tipos musicais que, no início dessas oficinas, estimula os participantes a uma intensa movimentação corporal e a improvisações cênicas de acentuada teatralidade.

### **Música “para pernas e cintura” – a marcha, a marchinha de carnaval, o choro**

Um gênero musical muito presente nas oficinas do *Tá Na Rua* é o da *marcha militar*, com exemplos oriundos da cultura estadunidense, popularizados em nosso país devido aos filmes norte-americanos. Outro exemplo constante é o do *dobrado*, marcha típica do circo. A estrutura rítmica que lhes correspondem é a do compasso binário simples (sendo 2/4 o mais usual), presente na forma mais básica de locomoção do ser humano: o andar. A partitura musical da marcha militar representa graficamente esse movimento corporal primário, traduzindo a sucessão de dois momentos distintos ou “tempos”: o primeiro, mais

forte, que lhe dá início e tem a função de apoio; e o segundo, mais fraco, que dá continuidade ao primeiro por meio de um impulso instaurando, na própria terminologia musical. Portanto, são dois movimentos complementares: *apoio-impulso*.

Assim, o ouvinte é instigado ritmicamente à marcha motora, a tocar o solo sucessivamente com um pé no primeiro “tempo” (o de *apoio*) e o outro no segundo (o de *impulso*), à medida que o estímulo sonoro chega ao cérebro e este identifica, aí, uma sequência sonora lógica que pode ser vivenciada prazerosamente pelo corpo ao exercer o poder da locomoção. O resultado, por assim dizer, “natural” desse estímulo binário é, desse modo, o deslocamento da pessoa pelo espaço, uma vez que o corpo tende a responder a cada tempo musical com um passo para frente.

A música, desde tempos remotos, proporcionou aos exércitos conquistadores um poderoso símbolo de seu poder territorial. Assim, não é estranho que, durante uma oficina do grupo *Tá Na Rua*, no momento em que os primeiros sons de uma marcha militar são discriminados auditivamente pelos participantes – instrumentos de percussão, rufos, timbres metálicos e, principalmente, a estrutura rítmica binária – surge quase que imediatamente a imagem de um exército, que se inicia com alguns atores marchando, como soldados, e logo se transforma num coletivo organizado que avança decididamente sobre o espaço da sala. Embora esse “tipo” musical possa induzir os atores de uma oficina a infinitas possibilidades de jogo cênico, o conteúdo da ação física – ligado ao ato de invadir, penetrar, ocupar um território, avançar e afirmar uma identidade – permanece ainda como fundo temático dessas improvisações, mobilizado por esse gênero musical que traz ontologicamente, em sua estrutura rítmico-sonora, o impulso humano natural de romper os próprios limites e impor a sua presença no espaço.

Na *marchinha carnavalesca* o impulso de avançar para frente ainda está presente; contudo, não se trata, aqui, de um avanço militar, em que a entrada agressiva de um exército em território alheio se faz pela força. Trata-se também de uma ocupação, porém a ocupação pacífica de um coletivo organizado, cujo objetivo é seduzir os habitantes desse espaço e não subjugar-los; a invasão se dá pela alegria e não pelo terror. O império que tal exército pretende instalar é o do Carnaval, por isso os meios utilizados – a música, principalmente – são os de uma “visão carnavalesca de mundo” (BAKHTIN, 2002: p.16), no sentido do desejo coletivo de instauração de uma nova ordem social, em que a inversão dos valores e regras cotidianos confere grande liberdade aos seus indivíduos.

Brincando, a marchinha carnavalesca busca atrair para dentro do coletivo aquele que ainda se encontra fora do cortejo de foliões; o seu passo típico não é acentuado nem afirmativo como a marcha militar, mas arrastado, quase vacilante; se o caminhar é para frente, o olhar do caminhante, não o é necessariamente – a cabeça pode oscilar de um lado para o outro, conforme o apoio e o impulso se deslocam. Esse movimento sutil permite ao

participante estabelecer contato visual com os demais, seja alguém do próprio cortejo ou um espectador – algo impensável dentro da formação militar, em que a comunicação com o outro é impedida uma vez que o olhar de cada um está fixado à frente. Aqui, porém, a expressão facial invariavelmente irradia simpatia, o rosto se torna discreta ou francamente sorridente, revelando um conteúdo literário (a “letra”) carregado de lirismo, sugerindo o devaneio romântico que se traduz corporalmente por movimentos mais leves e suaves. Todos esses atributos da marcha carnavalesca (e de sua versão mais lenta, a *marcha-rancho*) buscam a adesão do outro, em sua proposta de invasão do espaço da cidade pela inversão carnavalesca. Talvez isso explique por que é esta a preferência musical do grupo *Tá Na Rua* em seus cortejos de rua, além das oficinas.

Já no *choro* (o conhecido “chorinho” brasileiro), a linearidade rítmica do compasso binário simples parece querer ocultar-se sob uma enxurrada de alterações em sua métrica original, e a relação *apoio-impulso* já não oferece a mesma segurança aos pés. Adentra, aqui, o importante papel das subdivisões rítmicas em cada um dos dois tempos que formam o compasso binário simples. O tipo de subdivisão rítmica proporcionada pelos instrumentos é, nas marchas cívicas, de uma exatidão rigorosamente matemática própria da música de origem européia, cujo efeito final é o de reforço da estrutura. Toda a música concorre para um efeito de peso, que se apresenta por meio de batidas de pés fortes e claras (muito abrandadas, contudo, na marchinha de carnaval). Mas, isso não acontece no *choro* brasileiro, em que o efeito criado pelas subdivisões rítmicas dentro de cada tempo não reforça a estrutura binária, mas ao contrário, a desestabiliza!

Musicalmente, isso ocorre em função da abundância de *contratempos* e *síncopes* (BENNETT, 1986: p.32-35) aí presentes, criados pelos demais instrumentos ou pelo próprio canto da melodia. O *contratempo* caracteriza-se por retirar estrategicamente o som dos tempos mais fortes, colocando uma pausa – ou seja, um silêncio – em seu lugar. Embora sutil, esse procedimento gera um inevitável efeito de deslocamento, que se traduz também no movimento corporal daí resultante. O efeito da *síncope* – elemento musical que se tornou abundante na música popular brasileira pela influência da cultura africana – é semelhante. Aqui também se verifica um notável deslocamento de acentos rítmicos. Mas, se, no primeiro, caso existe um silêncio que rompe momentaneamente uma sequência lógica de apoios e impulsos, no segundo, esse efeito é causado não por uma pausa musical, mas por um som que se prolonga “além do previsto” na lógica rítmica sequencial.

Pela ocorrência de *síncopes* e *contratempos* em abundância, nesses e em outros exemplos pontuais da nossa música popular (samba, xote e outros gêneros brasileiros), é possível perceber uma qualidade especial de subjetividade existente dentro da própria musicalidade brasileira. Esta se caracteriza pela não-linearidade rítmica, por avanços e recuos repentinos, circunvoluções, hesitações, rodeios, desequilíbrios dinâmicos, os quais se

revelam particularmente nas danças regionais e fazem parte daquilo que o imaginário social denomina como “ginga” – expressão corporal que se manifesta teatralmente, nas imagens cênicas improvisadas pelos atores durante as oficinas teatrais do grupo *Tá Na Rua*.

Assim, o estudo dessas estruturas musicais básicas, presentes nas oficinas teatrais do Grupo *Tá Na Rua*, revela a elaboração de uma proposta de formação do ator que pode ser vista como uma estratégia de resistência ao pensamento cartesiano que separa as artes – teatro e música – em compartimentos estanques.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume, 2002.

BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A Pedagogia Teatral do Grupo Tá Na Rua*. 145f. Dissertação de Mestrado em Teatro – CLA/UNIRIO, 2007.