

Princípios de composição, da música à cena, nos espetáculos A Canoa e A Cela.

Jacyan Castilho

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA

PhD Artes Cênicas – UFBA

Atriz e diretora do Groove Estúdio Teatral

Resumo: *A Canoa*, encenada em 2009, e *A Cela*, em 2010, são as duas primeiras produções do Groove Estúdio Teatral, uma iniciativa de dois artistas residentes em Salvador, BA. A premissa de criação deste estúdio é que, além de se constituir como um núcleo permanente de pesquisa, se debruce sobre os princípios de composição musical que podem nortear a criação teatral. Estas duas produções foram concebidas, assim, segundo estudos de dinâmica, ritmo, plasticidade e harmonia/contraponto, chegando a um resultado cênico que se aproxima do teatro-dança, ainda que se baseie fortemente na palavra. Este trabalho traça em linhas gerais um resumo dos processos criativos de ambas as montagens, baseados nestes princípios.

Palavras-chave: composição, partitura, ator, ritmo, dinâmica.

Começo este trabalho refletindo sobre uma interessante asserção de Santo Agostinho, com a qual ele inicia seu tratado *De Musica*, publicado em 389. Neste conjunto de seis livretos que chegaram até os nossos dias, o bispo de Hipona toma como eixo central a ascensão ao conhecimento de Deus e sua presença no mundo pela música. Para tanto, entre elucubrações filosóficas, o autor procede a tentativas de elaboração técnica de conceitos como ritmo, metro e verso. Sua definição de “música”, com que inicia o formato dialógico de seu tratado, é exemplar para o raciocínio que pretendo desenvolver aqui: “Música é a ciência de bem mover” (in SADIE, p. 1980).

Em minha pesquisa de Doutorado, intitulada *O ritmo musical na cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro* (OLIVEIRA, 2008), sustentei a hipótese de que esta definição – “a arte de bem mover” – seria o arcabouço da noção de musicalidade que permeia a obra artística, incluindo as derivadas das artes do espetáculo. Partindo do pressuposto de que a musicalidade seja uma habilidade, natural ou adquirida, em *compor* uma obra artística, na medida em que é a habilidade de “mover”, isto é, selecionar e organizar as partes que lhe são inerentes, procurei lançar luzes sobre o processo artístico como um procedimento não só de criação, mas principalmente de composição – aqui entendido como seleção e ordenamento. Sustento que o ato de composição, isto é, de imbricamento, justaposição ou hibridização entre os componentes da obra artística (quais sejam a palavra, a luz, a cor, o espaço, os materiais, o som, etc.) é gerador da semântica da obra na mesma proporção em que o ato de criação conceitual, propriamente dito (LE-QUÉAU, 2000). O artista *com-põe*, ele “põe junto”, e a forma como esta articulação se dá revela seus sistemas de pensamento e suas escolhas estéticas. Reconhecemos como obra de arte não somente o produto ou processo que nos remeta a um referente ou a um

conteúdo simbólicos, mas também a forma deste produto ou processo fazê-lo – quer seja pela escolha dos significantes, quer seja pela maneira de ordená-los.

Na música, por exemplo, a questão da articulação entre os sons é axial na delimitação de estilos históricos e individuais. A complexidade de relações entre melodia, harmonia e ritmo gera muitas possibilidades criativas de relacionamento entre as diferentes “vozes” (que podem ser partes, linhas melódicas ou instrumentos), gerando diferentes texturas musicais. Estes modos de relacionamento mudam não só em função do gosto do autor, mas também do seu contexto histórico. Pensemos 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 acompanhamento¹. Neste formato, o acompanhamento pode colaborar para realçar esta melodia principal, ou pode contradizer aquilo que esta sugere, o que faz projetar tensões para o futuro e criar efeitos surpreendentes. (MAGNANI, 1986). Finalmente, quando várias vozes são ouvidas em igual nível de importância, temos 3) uma polifonia. Na polifonia o compositor experimenta como as linhas melódicas se relacionam consigo mesmas, compondo várias linhas discursivas, que se relacionam numa disputa entre si; e ainda como são entrelaçadas. A polifonia soa, assim, muito mais como várias conversações paralelas acontecendo ao mesmo tempo. Na maioria das utilizações modernas, a polifonia não se distingue do contraponto (*contra punctum*, “contra a nota”), que é o procedimento de se acrescentar uma parte à(s) outra(s) preexistente(s). As *fugas* de Bach são o exemplo mais notório e dos mais complexos.

Quando pensados em relação às artes do espetáculo, os princípios de composição musical revelam-se metáforas eficientes de articulação da cena. A encenação é freqüentemente comparada a uma composição no espaço e no tempo, a uma partitura que agrupa o conjunto de materiais, as interpretações dos atores e as formas de moldagem arquitetônica e sonora (TRAGTENBERG, 1999). Porém, não apenas isto. Sustento neste trabalho que as formas de composição rítmica e dinâmica do espetáculo podem ser os motores de construção de sentido do mesmo, no que toca à complexidade de sua dramaturgia. Em outras palavras, a cena pode ser pensada como uma harmonia consonante, dissonante, ou ainda como uma polifonia, o que fará toda a diferença na sua construção semântica. Basta pensarmos que a forma de composição homofônica (em que um tema principal predomina, dialogando com um acompanhamento) é a forma predominante na construção do enredo clássico, que confirma um modelo centralizador e essencialista, dominante no teatro ocidental até o advento das vanguardas históricas. E

¹ Monofonia = voz única. Homofonia = vozes compatíveis (SADIE, 1980).

ainda pensar como, historicamente, foi a ruptura representada pelas vanguardas históricas, articulada a partir da explosão dos centros de perspectiva, que, ao modo polifônico, resultou em diferentes e igualmente importantes “vozes” condutoras, gerando cenas fragmentadas e polissêmicas (SZONDI,2001). 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.

Uma forma bastante eficiente de entender como estes princípios de composição musical instituem, em essência, formas de compor narrativas, é retomar o conjunto de procedimentos da composição fílmica. Em termos rudimentares, podemos sistematizar as narrativas cinematográficas em simples e complexas (SETARO, 2010). As simples são as narrativas lineares, percorridas por um único fio condutor que se desenvolve de maneira seqüencial do princípio ao fim, concebidas de modo a respeitarem todas as fases do desenvolvimento dramático tradicional; há também as binárias, percorridas por dois fios condutores a reger a ação, possibilitando o paralelismo e o simultaneísmo; e por fim as circulares, quando o final reencontra o início de tal modo que o arco narrativo acaba por formar um círculo fechado, sugerindo uma negativa de resolução. Entre as complexas, pode-se operar ainda com procedimentos de inserção e justaposição, criando redes de significado que originam narrativas fragmentárias ou ainda polifônicas (SETARO, 2010).

A partir da fusão conceitual da teoria musical e da fílmica, nós, do Groove Estúdio Teatral, produzimos nossos dois primeiros espetáculos, *A Canoa* e *A Cela*. O primeiro, estreado em 2009, trazia um mosaico de narrativas textuais elaboradas a partir do universo ficcional de diversos escritores que, em algum momento, roçaram o tema condutor do espetáculo, que seriam as relações, tanto cúmplices quanto dificultosas, entre pais e filhos. Buscamos na sonoridade poética de autores como Kafka, Guimarães Rosa, Adélia Prado, Eduardo Galeano e outros, a cadência característica de cada um, para ilustrar, com nossas próprias palavras, o universo sensorial que lhes era pertinente. Disto resultou um espetáculo-solo, composto a partir de improvisações do ator-bailarino Cláudio Machado, em direção conjunta com Jacyan Castilho, em que se articulavam, de forma polifônica, a palavra, a ação física, a ambientação espacial (um platô formado por malas de viagem no chão, sobre o qual o ator se deslocava, e que sofria modificações durante o espetáculo, resultantes da manipulação das malas e dos objetos que elas continham; acompanhado por um “céu” preenchido por saquinhos de água) e a trilha sonora, composta de ruídos ao vivo e gravados. A tudo isso acrescentava-se a oferta de cheiros e apelos ao paladar, com a produção de comida em cena (foto 1). Uma tal “polifonia” não era apenas, reitero, uma resultante da fragmentação da cena – e sim sua causa e intenção. A opção por eleger várias “vozes” que se fizessem “ouvir” com igual importância, no espetáculo (sons, cheiros, palavra

e movimento, etc.) se deu pela necessidade de construir um arcabouço não-linear, circular e fragmentado, como os planos da memória que iam sendo destrinchados e que constituíam, em última instância, o *leit-motiv* da narrativa.



Foto 1 – A Canoa – Cláudio Machado. Foto Danilo Canguçu

Já em *A Cela*, de 2010, também um monólogo (desta vez interpretado por Jacyan Castilho, mais uma vez em direção conjunta com Cláudio Machado), o ponto de partida era o texto do francês Michel Azama, que esboçava planos de memória não-lineares cronologicamente, mas que ainda assim imprimiam um tema central e um espaço único. O caminho natural foi a adoção de uma narrativa homofônica, na qual os poucos objetos, o corpo da atriz e sua movimentação, a luz e os telões que compunham os corredores e ambientes de uma prisão contribuíam para a construção do universo ficcional, no qual uma detenta prestes a ganhar a liberdade gasta sua última noite na prisão debatendo-se entre as memórias e a perspectiva sombria do futuro. De cunho altamente ideológico, o texto, em si só fragmentado, foi considerado como um jogo de intensidades, o que demandou uma montagem tão dinâmica em sua plasticidade e quadros rítmicos quanto a anterior.



Foto 2: A Cella – Jacyan Castilho. Foto Marcio Lima

Tendo esses dois espetáculos apenas como ponto de partida, o Groove constrói aos poucos seu perfil de investigação de formas de composição que, dialogando com as mídias do próprio teatro, dialoga com teorias interdisciplinares, buscando princípios estruturantes que lhe permitam uma base metodológica para a composição da cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LE-QUÉAU, Pierre. *O ritmo e os efeitos da narrativa*. Palestra proferida no GIPE-CIT em 7 de junho de 2000. Tradução de Antonia Ferreira. Original reproduzido. Salvador: PPGAC-UFBA, 2000.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. (Tese de Doutorado). Salvador, PPGAC-UFBA, 2008.

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

SETARO, André. *Escritos sobre cinema: Trilogia de um tempo crítico*. Salvador: Azougue/EDUFBA, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sergio Rêpa. São Paulo: Cosac-Naify, 2001.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999. (Signos/Música).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.