

Paralelos entre ação teatral e discurso musical: o uso da música eletroacústica no teatro

Ernesto Valença
mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da
UFMG, sob orientação do Professor Doutor Ernani de
Castro Maletta

Palavras-Chave: ação teatral, discurso musical, música eletroacústica e teatro

Entre os vários paralelos que são possíveis de se estabelecer entre o teatro e a música, há um particularmente significativo por dizer respeito às estruturas de organização de linguagens: o paralelo entre ação teatral e discurso musical. Ação é um conceito chave ao longo de séculos de história do teatro. Vem sendo objeto de inúmeras discussões desde que Aristóteles o elegeu como elemento central na sua definição da tragédia; ganhou força como recurso estrutural do drama e é um ponto fundamental na definição de teatro pós-dramático defendida por Lehmann. Patrice Pavis, tratando do conceito de ação no seu *Dicionário de Teatro*, define:

Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais (...) A ação é portanto o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação. Ela é a sequência lógico-temporal das diferentes situações (...) A passagem de um a outro estágio, de uma situação de partida a uma situação de chegada descreve exatamente o percurso de toda ação (PAVIS, 2001, p. 2 e 3).

A ação, para Pavis, designa o ato de transformação de uma situação em outra. No teatro, uma situação inicial nunca permanece a mesma, antes se desenvolve, modifica-se, transforma-se em outras situações diferentes daquela primeiramente apresentada. Termos como ação, fábula e enredo tratam, no fundo, deste mesmo processo.

A noção de ação, tal como se apresenta no teatro, não existe no âmbito da música. Porém, a idéia do desdobramento de um discurso coerente por meio de progressões da série harmônica é amplamente reconhecida no meio musical. A música chegou mesmo a criar um campo de estudos que abarca esse fenômeno, a Harmonia, que examina os princípios de atração ou repulsão que co-relacionam as notas e acordes musicais numa sequência; as possibilidades de modulação e variação presentes numa obra musical.

Ao realizar-se como linguagem, a música opera transformações num material sonoro colocando em jogo parâmetros e elementos opostos. Música é propriamente a transformação ao longo de um tempo de materiais sonoros previamente selecionados do universo de sons disponíveis ao ouvido humano. Esse fenômeno de transformação do som, que nos aproxima do conceito de ação teatral, é mais bem definido pela idéia de *direcionalidade musical*, que, segundo Flo Menezes, é a “condução de um caminho claro de um estado sonoro a outro” (MENEZES, 2006, p. 141). O que a música faz é pôr em movimento complexos sonoros, que se transformam ora reafirmando-se, ora expandindo-se para direções improváveis.

Ação teatral e discurso musical podem ser descritos como elementos formais que organizam a dinâmica de desenvolvimento de um material escolhido como impulso inicial para a criação de uma obra artística, o que configura a similaridade entre os dois conceitos. Tal similaridade é melhor entendida quando se observa as formas do teatro dramático e da música tonal.

Do ponto de vista estrutural, a principal operação que drama e tonalismo realizaram foi o desenvolvimento em plenitude de estruturas dialéticas de desenvolvimento interno, baseadas exatamente nos elementos similares de ação teatral e discurso musical. No drama, o mecanismo gerado pela lógica causa-efeito entra na sua fase mais avançada com o estabelecimento do conflito como motor da ação. Igualmente, a música tonal leva às últimas consequências a estrutura de tensão-resolução, abarcando todas as direções dentro do sistema. Essa operação de desenvolver estruturas dialéticas internas foi a principal arma para a consolidação do drama e do sistema tonal no mundo ocidental.

No drama e no tonalismo, ação e discurso musical foram transformados em um “fio lógico em que se distinguem claramente o ‘antes’ e o ‘depois’ na linearidade do tempo” (WISNIK, 2006, p. 132), baseados na dialética da causalidade de ações e na tensão-resolução de acordes. As palavras de Wisnik sobre o sistema tonal, de que ele realiza “um traço da própria idéia ocidental de arte na sua versão clássica: a integração exaustiva das partes ao todo” (Idem, p. 152), podem muito bem ser estendidas ao drama, no qual, assinala Rosenfeld, “cada cena é apenas elo, tendo seu valor funcional apenas no todo” (ROSENFELD, 1997, p. 32). Ambos realizam o movimento resolutivo de diferenças, integrando-as na estrutura de funcionamento de suas linguagens, e expressam, dessa maneira, uma inegável confiança no progresso, no indivíduo burguês e em seu mundo íntimo.

Porém, à medida que drama e sistema tonal se desenvolveram e expandiram seu domínio, também suas fronteiras iam sendo alargadas, de forma a que chegaram aos seus limites por volta do final do século XIX e início do século XX. De tão estruturados e estruturadores, drama e tonalismo deixaram de ser dialéticos: eles se distanciam da ação humana por se tornarem excessivamente autônomos; perderam a capacidade de expressar a vontade, a experiência e a sensibilidade de seus contemporâneos.

O advento da música eletroacústica e do teatro pós-dramático marca um novo estágio de desenvolvimento deste campo similar entre as duas artes. A música eletroacústica criou uma dimensão sonora inteiramente nova no teatro, que vêm sendo explorada por diversos coletivos teatrais, utilizando sintetizadores na manipulação de parâmetros sonoros como frequência, tom, timbre, volume e na combinação de ruídos e tonalidades. Dentro da “espessura de signos”¹ que se tornou o teatro atual, a música deixou de desempenhar sua antiga função auxiliar no objetivo central de "contar a história", de criar o clima para o desenvolvimento do enredo, e passa agora a desempenhar um papel significativo como fonte de criação teatral, proporcionando tensões com outros signos da cena.

Nesse sentido, Lehmann cita, em *Teatro Pós-Dramático*, uma elucidativa observação da pesquisadora e crítica teatral grega Helene Varopoulou, que assim expressa a forma diferenciada como a música se manifesta em algumas tendências do teatro atual:

A música se tornou, tanto para os atores quanto para os diretores, uma estrutura autônoma do teatro. Não se trata do papel evidente da música e do teatro musical, mas de uma idéia mais ampla do teatro **como** música (grifo no original). (Helene Varopoulou, citada por LEHMANN, 2007, pág. 150).

Para esse tipo de encenação, é a própria idéia de música que passa a estruturar o acontecimento teatral: a música passa a ser um referencial sem o qual a fica impossível qualquer tipo de fruição.

Com efeito, como a linguagem musical é feita de sons e não de palavras, ela se presta muito bem ao papel de propor redefinições nas estruturas textuais da cena, em especial naquelas que dizem respeito à ação. Mas a música eletroacústica potencializa claramente essa possibilidade.

¹ Expressão atribuída a Roland Barthes para definir sua noção de teatralidade, vide RYNGAERT, Jean-Pierre, *Ler o Teatro Contemporâneo*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, pág. 64 e PUPO, Maria Lúcia S. B., *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico*, São Paulo: Perspectiva, 2005, pág.01.

A música serialista já havia sido responsável por um rompimento mais radical com a tradição da música tonal de “desenvolver um discurso”, coerente, linear e progressivo. A conformação que essa característica assumiu na música eletroacústica, interessada não numa progressão de acordes e resolução de tensões, mas na síntese e processamento de aspectos intrínsecos ao som, fornece material adequado para explorar uma maior gama de experimentações das estruturas de ação no teatro, em especial se pensarmos, como Lehmann, que “a categoria adequada para o novo teatro não é a de ação, mas a de estado ou situação. O teatro nega intencionalmente, ou ao menos relega a segundo plano, a possibilidade de ‘desdobramento do enredo’” (LEHMANN, 2007, p. 113).

Além disso, a música eletroacústica é herdeira de vertentes, como a música concreta e a música eletrônica, que colocam em cheque as formas de notação tradicionais. Dificilmente encontra-se uma partitura musical composta em termos da notação tradicional no âmbito da música eletroacústica de nossos dias. O uso de materiais colhidos diretamente do ambiente sonoro envolvente ou a síntese muito precisa do som impedem um procedimento desse tipo, restando como alternativa a criação de notações específicas para cada obra eletroacústica. Tal como no teatro contemporâneo, em que o texto escrito, depois de contestado, volta a se inserir no evento teatral de maneira integrada e indissociável do espetáculo; também a música eletroacústica apresenta uma relação peculiar com a escrita musical, em que a abstração de uma composição *a priori*, fixada através de uma notação particular, necessariamente tem que lidar com as condições concretas e específicas de sua execução, o que conforma um novo tipo de paralelismo e similaridade entre as formas teatrais e musicais contemporâneas.

Observa-se, portanto, que o teatro e a música realizaram uma trajetória que foi do estabelecimento de estruturas dialéticas autônomas à explosão destas mesmas estruturas, trançando um mesmo arco histórico, ainda que com pequenas defasagens temporais entre as duas artes. Na situação contemporânea, a música eletroacústica apresenta características em seu discurso musical que podem potencializar a experimentação com a noção de situação, em oposição à de ação, no teatro atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENEZES, Flo (org.) *Música Maximalista*. São Paulo: ed. UNESP, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.