

Inter-relação entre texto, música e cena: uma pequena introdução

Prof. Ms. Rodrigo Marconi da Costa

Resumo:

A inter-relação entre texto, música e cena existe há vários séculos. Acredita-se que é na Grécia Antiga, berço da cultura Ocidental (onde essa comunicação se limita), que essa intertextualidade se solidifica. Nosso ponto de partida é o teatro grego, passa pela criação da ópera, a Commedia Dell'Arte, a proposta da "obra de arte total" de Richard Wagner, as vanguardas européias, os happenings da segunda metade do século XX até os dias atuais.

Palavras-chave: música, teatro, musicologia, trilha sonora

Introdução

A expressão artística acompanha a evolução da humanidade desde a pré-história e sua cronologia não pode ser definida com precisão, porém, na arte rupestre é notável a idéia de dança e música. Nesse caso, já acontece uma interação entre o sonoro e o gestual. O presente estudo se propõe a fazer uma pequena investigação da inter-relação entre a música, o texto e a cena começando na Grécia Antiga e terminando no teatro contemporâneo.

1 Grécia

A Grécia antiga é tida como marco inicial da cultura ocidental, e o teatro Grego a base fundante da música de cena. O termo 'música' nasceu na Grécia, onde "*Mousikê*" significava "A Arte das Musas", abrangendo também a poesia e a dança, onde o ritmo era o ponto comum entre essas três artes, fundindo-as numa só. Essa relação fica bastante clara, por exemplo, na poesia lírica, o gênero poético onde a característica principal era a melodia derivada da lira, instrumento musical grego.

A tragédia, que etimologicamente é formada pela junção dos termos 'tragos' (bode) e 'ode' (canto), surgiu da combinação dos coros de cantores com máscara de bode que, por meio da dança, de cantos e de narrativas acompanhadas de música, homenageavam Dionísio – conhecido como 'Ditirambos' – e dos ritos de fertilidade dos sátiros dançantes. No ano de 534 a.C. o ator Téspis se colocou à parte do coro transformando-se num solista, criando o papel do *hypokrites* ("respondedor", mais tarde, ator) possibilitando o diálogo entre o coro e o ator, dando o primeiro passo para a representação dramática. Aí está o início da relação dramática entre o som, imagem e palavras. O discípulo de Téspis, Frínico de Atenas, por meio de troca de máscara e de figurino, desdobra o papel do ator em duas personagens: um masculino e outro feminino, transformando, assim, a declamação em ação. Grandes tragédias eram encenadas numa enorme plataforma chamada "proskénion", e no "théatron" (local onde se vê) a platéia participava ativamente do espetáculo teatral. Nessas encenações, um papel importante era realizado pelos *mechanopoioi*, (ou técnicos). Eles eram responsáveis pelos efeitos sonoros do espetáculo, como os sons de trovão ou terremotos, produzido pelo rolar de pedras em tambores de madeiras ou metal.

Os principais autores trágicos são: Ésquilo (525 – 456 a.C., autor de “Os Persas”), Sófocles (496? – 406? a.C., autor de “Édipo Rei”, “Antígona” e “Electra”) e Eurípedes (485 – 406 a.C., autor de “Alceste” e “Ifigênia em Tauride”).

Aristóteles (384 – 322 a.C.) foi o primeiro a traçar uma tese a respeito da arte dramática em seu livro “Poética”. A Poética definia os principais elementos que se mostravam essenciais para a encenação de uma peça teatral perfeita. Os seis elementos da tragédia são: enredo (*mythos*), caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopéia (composição melódica).

Derivado de *komos* (orgias onde os cavalheiros da sociedade ática saciavam seus desejos de bebida, dança e amor), a comédia teve origem nas cerimônias fálicas. Porém, o papel do coro foi perdendo sua importância e acabou desaparecendo completamente na obra de Menandro. Infelizmente, o segundo livro da Poética, que tratava da comédia, do ditirambo, dos nomos, dos cantos e da música instrumental se perdeu, impossibilitando um estudo mais profundo.

2 Roma

A partir das conquistas militares de Roma, que subjugou a Grécia e tomou dela o título de supremacia, os romanos puderam entrar em contato com a cultura de outras civilizações. Seu primeiro dramaturgo, o grego Lívio Andrônico, que foi para Roma como escravo, em 240 a.C. adaptou e participou como ator, cantor e encenador, uma tragédia e uma comédia grega. Isso reforça as palavras do poeta romano Horácio (65-8 a.C.): “a Grécia vencida conquistou seu rude vencedor”.

Os principais autores da comédia romana são: Plauto (c.254 – 184 a.C.), que inseriu em suas peças canções acompanhadas de instrumentos musicais (cantigas) conferindo a elas um toque de opereta, e Terêncio (c. 190 – 159 a. C.) que contou com a colaboração da *troupe* do diretor teatral Lúcio Ambívio Túrpio e dos arranjos musicais escrito para várias flautas composto pelo escravo Flácio.

Com a formação do Império Romano foi construído o Coliseu (entre 72 e 80 d.C.), porém seu espaço era ocupado pelo show de variedades, pequenas esquetes, music-hall, espetáculos com animais, enfim, nenhuma experiência intelectual literária ou teatral, favorecendo o declínio do drama romano e a extinção da comédia.

Contudo, a arte da pantomima (imitação estilizada do personagem) se espalhou por Roma. Graças ao grego Pilades, a partir de 22.a.C, as pantomimas passaram a ter acompanhamento musical de uma orquestra de muitos instrumentos. Com a chegada do Cristianismo, a igreja passou a associar esses atos a sacrilégios graves, impondo terríveis castigos que logo impuseram aos atores a rigidez católica, que somente permitia a encenação de assuntos voltados à sua religião.

3 Idade Média

Durante a Idade Média desenvolveram-se dois tipos de teatro: o teatro popular e seus dramas profanos e o drama litúrgico a partir da igreja católica romana.

Nas cortes, os artistas populares (conhecidos como menestrelis) encontraram um espaço para as suas atuações onde dançavam, cantavam, tocavam instrumentos musicais, faziam acrobacias e declamavam seus textos repletos de grande sentido satírico. A própria Igreja relata que os menestrelis (cantores ambulantes) “serviam” seus príncipes com o alaúde e as canções.

O teatro popular desenvolveu-se em duas vertentes: a primeira são os “rituais simbólicos” das estações do ano, como os autos de Neidhart ligados diretamente ao solstício de inverno, dos

ritos da primavera. Assim relata Margot Berthold em seu livro “História Mundial do Teatro” sobre os Autos de Neidhart:

“A primeira versão do auto de Neidhart está conservada num fragmento de um mosteiro beneditino de São Paulo, em Kärnt (datado de aproximadamente 1350). A peça provavelmente deve ser recitada por dois menestrelis, e ela é teatro no sentido de que seu tema é um festival de primavera, em campo aberto; não obstante todas as piadas rústicas, ainda é um poema distinto e cortês. No final, todos se reúnem numa roda para dançar e concluir a peça numa atmosfera geral de dia de festa”. (BERTHOLD, 2001, P. 248)

O segundo é o “drama popular”. O auto *Le Jeu de La Feuillée*, do poeta e músico Adan de La Halle, apresentado em Arras em 1262, pode ser considerado o mais antigo drama francês. Vinte anos depois, La Halle representa seu *Jeu de Robin et Marion*, uma pastoral com acompanhamento musical.

A partir da metade do primeiro milênio, a Igreja promoveu a representação cênica das antifonas litúrgicas. Assim, o altar tornou-se o cenário do drama. No século IX, o monge de São Galo, Notker Balbulus, o Gago (850 – 912) ampliou a liturgia inserindo seqüências adicionais em latim nas partituras musicais e poéticas das matinas pascais. O monge Tutilo (c. 850 – 915), deu mais um passo e inseriu diálogos em prosa na liturgia da missa. Os “tropos” são cantos antifonais que conduzem ao hino de ressurreição.

No século XI, os episódios bíblicos passam a ser encenados em novos espaços dentro da igreja. No final do século XII as peças passaram a ser representadas no adro das igrejas já que alguns espetáculos contavam com dezenas de atores e uma grande estrutura. Essas peças ficaram conhecidas na França como *mystères* (do latim *ministerium*, “serviço de sacerdócio”), na Itália como *sacre rappresentazioni*, na Espanha como *autos sacramentales*, na Alemanha como *mysterienspielen* e na Grã-Bretanha como *mystery plays*. O *Mystère d’Adam*, o mais antigo dos dramas religiosos existentes em língua francesa, escrito na metade do século XII, é assim descrito por Berthold: “A palavra falada, os cânticos solenes (com as partes dos coros ainda em latim) e a animada ação pantomímica (Eva e a serpente) integravam-se numa experiência teatral que deve ter deixado uma impressão profunda e duradoura nos espectadores.” (BERTHOLD, 2001, P. 222)

4 Renascença

Com o crescimento das cidades no século XVI, o teatro se expandiu. A queda de Constantinopla possibilitou o Ocidente ter contato com as obras dos escritores gregos e romanos como Sêneca, Terêncio e Plauto. Os primeiros humanistas se interessavam mais pelos textos de que quaisquer realizações artísticas em relação aos efeitos de palco. Por exemplo: a tragédia *Cléopâtre Captive* (Cleópatra Cativa), escrita pelo francês Étienne Jodelle em 1552 é toda desenvolvida em versos alexandrinos e foi inspirado em Plutarco, enquanto a obra declamatória *Gorbudoc or Ferrez and Porrex*, escrita por Thomas Sackville e Thomas Norton em 1561, inspirada em Sêneca, é o primeiro exemplo da tragédia humanista inglesa.

A comédia humanista teve como seus representantes: Ludovico Ariosto (1474 – 1533), que inspirado em Plauto escreveu, em 1509, *I Suppositi* (Os Impostores), sua obra teatral mais famosa; Nicolau Maquiavel (1469-1527) com sua comédia *Mandragola* (A Mandrágora) e Pietro Aretino (1492 – 1556), com *La Cortigiana* (A Cortesã).

A peça pastoral, que representa todo bucolismo dos ambientes rurais, com seus pastores e figuras mitológicas também foi muito apreciada durante a Renascença. Assim Berthold relata a utilização e a importância da música nas peças pastorais:

O acompanhamento musical era parte indispensável da peça pastoral, pois um infeliz pastor que ama sem ser correspondido e uma dama rústica e bela, naturalmente, precisam cantar para expressar suas emoções. Da peça pastoral e da peça musicada à ópera havia somente um passo a ser dado. (BERTHOLD, 2001, P. 283)

Na Inglaterra, no tempo da rainha Elizabeth, o teatro chega ao seu ponto culminante com as peças de Shakespeare. Em seus espetáculos, a música era utilizada para criar atmosferas como relata e exemplifica Berthold:

Às vezes, Shakespeare recorria à música quando quer acentuar um contraste no clima. Em *Romeu e Julieta*, os músicos param abruptamente, quando a “alegria de casamento” transforma-se em “triste velório”. Em *A Tempestade*, Ariel entra, invisível, tocando e cantando, música solene e estranha envolve Próspero: o banquete desaparece em meio a raios e trovões e um estrondo surdo e confuso persegue as ninfas, que dançam. (BERTHOLD, 2001, P. 322)

5 Barroco

Muitas foram as tentativas de quebra da polifonia renascentista em prol de uma música homofônica que representaria, assim, uma personagem. Otto Maria Carpeaux descreve em seu livro “História da Música” que o compositor Orazio Vecchi (1550 – 1605) “Na sua peça *Anfiparnasso*, *commedia harmonica*, [de 1594] os atores no palco fazem apenas os gestos, seus papéis são cantados, nos bastidores, por coros de quatro a cinco vozes. O efeito é irresistivelmente cômico.” (CARPEAUX – pág. 59)

Em Florença, o Conde de Bardi reunia um círculo acadêmico formado por Vincenzo Galilei (que publicou *Dialogo Della Musica Antica e della Moderna*), os músicos Giulio Caccini e Jacopo Peri, e o poeta Ottavio Rinuccini. Essas reuniões, que ficaram conhecidas como Camerata Fiorentina, tinham como pauta, entre outras coisas, a doutrina aristotética da música como parte essencial da tragédia. A primeira ópera, *Dafne*, e a segunda *Eurídice* foram compostas por Jacopo Peri e libreto de Ottavio Rinuccini apresentando um novo *stilo rappresentativo*. Em 1607 o francês Cláudio Monteverdi estréia sua ópera “Orfeu”. Segundo Carpeaux:

Os solistas dominam o palco: pela primeira vez, a expressão musical é realmente dramática; o sentimento, puramente humano. Em torno dos solistas cantam coros; mas não tem nada a ver com os coros a capela da época polifônica (...). A orquestra que acompanha os acontecimentos musicais no palco – é a primeira vez, na história da música, que aparece a orquestra; e é surpreendentemente numerosa, composta por uma multidão de instrumentos de cordas: os contemporâneos chamavam-na de “guitarra enorme”. De toda forma é Monteverde o criador da música moderna. (CARPEAUX, 2001, p. 63)

Também na França foi criado o “ballet de cour”, (combinação das quatro grandes formas de arte – música, poesia, dança e pintura – numa nova forma teatral que privilegia a dança) e como consequência a “comédie-ballet”, onde se funde o espírito da comédia com a graça do ballet de cour. Seus precursores foram o compositor Jean Baptiste Lully e o escritor Molière (pseudônimo de Jean Baptiste Poquelin). Dessa parceria, foram estreadas no festival de teatro em Versailles em maio de 1664: *Les Fâcheux in Vaux* (Os Impertinentes em Vaux), *Le Mariage Forcé* (O Casamento à Força) e *La Princesse d'Elide* (A Princesa d'Edile) e em outubro de 1670 *Le Bourgeois Gentil-homme* (O Burguês Fidalgo).

A tragédia clássica tem como seus representantes Corneille, que escreveu “Mocedades del Cid” transgredindo todas as regras acadêmicas e Jean Racine, que estreou em 1664 a sua peça *La Thébaïde* (A Tebaida) e, em 1665, *Alexandre le Grand* (Alexandre, o Grande). Esses dois autores sabiam conduzir os versos alexandrinos com maestria. O outro lado da moeda, na *Commedia Dell’Arte* os textos eram improvisados. Os atores seguiam os roteiros dos quais duas cópias eram fixadas atrás do palco, informando aos participantes o curso da ação. O Maestro Orlando di Lasso, que regia a orquestra da corte de Munique, dirigiu, em 1568, uma encenação de *Commedia dell’arte* e fez o papel de Pantaleone.

Na Espanha, o teatro teve uma grande efervescência durante o *siglo de oro* (de 1580-1680) e a grandiosidade do drama se encontra na força da palavra poética onde o clima proposto pela iluminação, a imaginação cênica e a troca de cenário era criado pela palavra falada. Seus principais escritores são: Lope de Vega, Tirso de Molina (pseudônimo do monge Gabriel Téllez) Claudel, Juan Ruiz de Alarcón (iniciador da comédia de costume na Espanha) e Pedro Calderón de la Barca. Sobre Calderón, Berthold tece o seguinte comentário:

Em Calderón, a corte real espanhola encontrou um diretor teatral extremamente versátil que fornecia não somente o grande drama pejado de pensamentos filosóficos, mas também a alegre comédia musical. A ele remonta a zarzuela, a forma específica de comédia musical da Espanha do século XVII (...) Calderón escreveu por encomenda textos de peças musicais líricas em dois atos (cujas partituras, de compositores anônimos, se perderam). (BERTHOLD, 2001, P. 373)

6 Classicismo

O século XVIII, em toda Europa, um novo postulado se instaurou: o Iluminismo, voltado diretamente para a razão, a reflexão, o sentimentalismo e para a crítica. O teatro tornou-se um meio do novo autoconhecimento do homem, da ética e da filosofia moral. Na França destacam-se como dramaturgos: Marivaux (que introduziu na comédia de costumes a psicologia histórica de Racine criando uma nova forma de arte conhecida como *comédie gaie* – comédia jovial) e Voltaire (estendeu as fronteiras do estilo trágico francês pela escolha dos enredos orientais e medievais, pela maior preocupação com detalhes arqueológicos e geográficos e pela tendência filosófico-política). Na Alemanha: Gotthold Ephraim Lessing, Goethe (que iniciou o movimento contra o iluminismo que ficou conhecido como *Strung und Drang* - c. 1765-1785), Schiller (compromisso entre o classicismo e elementos shakespearianos), Franz Grillparzer (dramaturgo austríaco fortemente influenciado pelos espanhóis).

No âmbito operístico, na Inglaterra de 1710, Haendel levou a ópera italiana a um brilhantismo superior daquele alcançado em Paris, Viena e mesmo na Itália. Na corte inglesa foram montadas as suas óperas *Rinaldo*, *Pastor Fido* (O Pastor Fiel) e *Teseo*; em 1717 foi executada a *Water Music* (Música aquática). Satirizando o estilo operístico de Haendel, John Gay escreveu *The Beggar’s Opera* (A Ópera dos Mendigos) onde a alternância de canções e diálogos, tinha um paralelo com o *Singspiel* (peça cantada), uma espécie de ópera cômica.

Com Mozart houve uma grande contribuição em relação acompanhamento orquestral e à estrutura do espetáculo. Segundo Carpeaux: “Em Mozart, a música dramática atinge a coerência da música sinfônica” (CARPEAUX, 2001, pág.181). “Mozart realizou, pelo acompanhamento orquestral, outra reforma na ópera. Pelo papel da orquestra, a música de teatro de Mozart é música absoluta” (CARPEAUX, 2001, p.186). O libretista Lorenzo Da Ponte, com seus libretos brilhantes, foi o que mais contribuiu com Mozart lhe proporcionando as melhores inspirações e oportunidades musicais. Para esse autor: “Mozart e Da Ponte juntos: isto é o Shakespeare da música” (CARPEAUX, 2001, p. 186).

7 Romantismo

As últimas décadas do século XVIII romperam com a fria razão do Neoclassicismo reacendendo as noções de liberdade e de consciência nacional, levadas ao seu extremo pela revolução Francesa e Americana. O teatro tornou-se um meio importante de divulgação de um patriotismo que se prolongou durante o século XIX. O movimento romântico se espalhou por toda a Europa: na França começou com Chateaubriand (com *Le Génie do Christianisme* de 1802) e culminou em Alfred de Musset e Victor Hugo (suas peças serviram como libreto das óperas de Verdi); na Itália com Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni; na Inglaterra com Scott, Byron, Shelley, Keats e Wordsworth; e na Rússia com Púschlin (sua tragédia *Boris Godunov* foi musicada por Mussórgski e foi montada como uma grande ópera nacional Russa) e Gógol.

Porém, o Romantismo no teatro esteve destinado a transformar-se em música dramática. Tivemos Giacomo Meyerbeer (1791-1864), onde “A crítica contemporânea, entusiasmada, acreditava ver na arte de Meyerbeer a síntese da harmonia alemã, da melodia italiana e dos ritmos franceses.” (CARPEAUX, 2001, pág. 257), Carl Maria von Weber (1786-1826), porém o seu maior representante foi Richard Wagner. Carpeaux assim relata a impotência de Wagner:

De Monteverde até Verdi, a ópera estava dividida em “números”: árias, duos etc. e coros, entre os quais os recitativos estabeleceram a relação, o enredo dramático, enquanto à orquestra apenas cabia o papel de acompanhá-los. As obras de Wagner não são óperas; são dramas musicais. Em vez dos “números”, que exprimem musicalmente os pontos culminantes do enredo sem fazer progredir a ação dramática, Wagner dá cenas e atos que chama *durchkomponiert* (totalmente postos em música), sem interrupções por diálogos, sem diferenças entre árias e recitativos, sem árias ou *ensembles*. O texto inteiro do drama é posto em música. A orquestra já não é mera acompanhante; ao contrário é a orquestra que garante a unidade da obra. A parte instrumental é construída como uma grande, uma imensa sinfonia, cujos temas estão ligados aos personagens e às situações dramáticas de tal modo que sempre voltam de maneira significativa: é o *leitmotiv*. E as vozes dos cantores e cantoras são tratadas como partes integrais da orquestra; isto e a necessidade de representar os papéis no palco com inteligência dramática, em vez de simplesmente brilhar em árias, criou uma nova geração de cantores e cantoras – mais um golpe terrível na rotina das casas de ópera. (CARPEAUX, 2001, p.310 e 311)

8 Realismo

O teatro realista surgiu do interesse em realizar uma crítica social, discutir o relacionamento e a sociedade, enfim, mostrar-se como um teatro útil. O realismo francês teve início após a encenação de “A Dama das Camélias” (1852), de Alexandre Dumas Filho, que serviu de libreto para a ópera “La Traviata” (1853), de Verdi. O sueco August Strindberg (1849 – 1912) foi autor dos primeiros dramas desse novo gênero, entre eles: “Senhorita Júlia” e “O Pai”.

Na Rússia, destaca-se Anton Tchecov (1860 – 1904), médico e dramaturgo que escreveu *A Estepe*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs*, entre outros. Para a montagem de *As três irmãs*, o diretor Stanislavski abusou das possibilidades sonoras, que chamou de *paisagem auditiva*. Segundo Rubine:

Para *As três irmãs*, barulho de vozes, de louça de música de piano e de violino acompanham o almoço de aniversário do primeiro ato. No segundo ato ouve-se o famoso efeito dos sinos da tróica que está se afastando, a “leve música de acordeão” que vem da rua, a canção de ninar da ama nos bastidores... O ato seguinte é pontuado pelo toque de alerta de incêndio; e no final percebe-se o ritmo marcial e

irrisório da música militar que acompanha a partida da tropa. (ROUBINE, 1998, pág. 155)

9 Naturalismo

Em 1867, o novelista francês Émile Zola (1840 – 1902) rejeita todos os artifícios das artes teatrais defendendo que o teatro deveria corresponder-se aos procedimentos de análises científicas. *Thérèse Raquin*, uma dramatização da sua própria novela representa o primeiro drama naturalista. Para o diretor francês André Antoine (1859 – 1943) a vida deve ser expressa no palco de maneira contundente, quase real, levando em consideração os mínimos detalhes que transportam a platéia para dentro do palco. A estética naturalista admitia apenas uma intervenção realista da música, isto é, era necessário que esta fosse exigida pela ação como, por exemplo, uma personagem tocando uma música no piano, ou passeia pela rua cantando.

Dentre os escritores desta geração destacam-se: Henrik Ibsen (1828 – 1906), que escreveu *Espectros*, *Casa de Bonecas* e *Peer Gynt*, que o compositor Edvard Grieg (1843 – 1907) compôs a trilha sonora; Gerhart Hauptmann (com a peça *Die Weber* – Os Tecelões e *Vor Sonnenaufgang* – Antes da Aurora); Henry Becque; Maxim Gorky (que escreveu *No Fundo*).

10 Simbolismo

A reação contra o realismo também surgiu na França: o Simbolismo. Os simbolistas tinham como proposta a valorização da espiritualidade do texto, da sua essência e da verdadeira arte de representar. A linguagem também devia ser dotada de um caráter musical, pois apenas a música pode exprimir o inexprimível. Mallarmé, o príncipe dos poetas, sonhava com um “teatro maravilhosamente realista da nossa imaginação”. Segundo Berthold:

A luz adquiriu uma função importante e a palavra encontrou auxílio na música e na dança. O mérito de o drama simbolista ter sobrevivido sem danos a tais revelações do “*état de l’âme*” (estado da alma), pode ser creditado unicamente à música. (BERTHOLD, 2001, p. 469)

A peça simbolista do belga Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* serviu de libreto para a ópera de Debussy que, que atingiu, segundo Berthold, “um grau de transformação poética inalcançável pelo teatro somente falado” (BERTHOLD, 2001, p. 469) enquanto que a peça *Ariane et Barbebleue* serviu de libreto a Paul Dukas (1865 – 1935). Richard Strauss também musicou *Der Rosenkavalier* (O Cavaleiro das Rosas, 1911) libreto do poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal.

11 As Vanguardas: Expressionismo, Surrealismo e Futurismo

Muitos foram os movimentos do século XX que surgiram como alternativa às produções realistas, enfocando e exaltando a subjetividade e a abstração. Na França e depois na Itália, o Futurismo, liderado por Filippo Marinetti (1876 – 1944) - que publicou entre 1909 e 1913 inúmeros manifestos sobre pintura, música, dramaturgia, escultura, cinema e literatura - defendia uma arte que se adequava ao novo século, rejeitando o moralismo e o passado, e exaltando a máquina, a fábrica, a multidão, velocidade e a guerra como forma de higienizar o mundo. Na Rússia, o principal porta-voz do teatro futurista foi Vladimir Maiakovski (1893 – 1930). Os futuristas propunham a incorporação de sons, ruídos da rua, gritos e estrondos que serviriam como base para composições musicais. Seu maior representante foi Luigi Russolo (1885 – 1947), que em 1913 publicou seu manifesto *A arte dos ruídos*, defendendo uma música baseada nos sons e ritmos das máquinas e das fábricas, estridente, dinâmica e sintonizada com a vida moderna. Russolo criou

uma série de instrumentos musicais que produziam uma variedade de ruídos como estampidos, estalos, roncoss, rangidos e zumbidos que ficou conhecido como “intonarumori”.

Paralelo ao Futurismo, o Expressionismo, “arte criada sob o impacto da expressão da vida interior, das imagens que vem do fundo do ser e se manifestam pateticamente” (TELES, 1997 p. 104) era lançado na Alemanha. Seu precursor foi August Strindberg e seu dramaturgo mais importante foi George Kaiser (1878 – 1945). No campo da música o expressionismo tem em Arnold Schoenberg (1874 – 1951) e seus alunos Anton Webern (1883 – 1945) e Alban Berg (1885 – 1935) seus maiores representantes.

O balé *Parade* (1917), com coreografia Jean Cocteau, cenários de Picasso e música de Erik Satie (que incorporou uma máquina de escrever e um revolver à orquestra), é descrito em seu programa como “Surrealismo”, termo cunhado por Guillaume Apollinaire (1880 – 1918). Cocteau propunha, no prefácio de sua peça *Les mariés de la Tour Eiffel* (Os casados da Torre Eiffel), de 1922, um teatro que misturasse vários elementos: “o fantástico, a dança, a acrobacia, o mimo, o drama, a sátira, a música e a palavra falada”.

12 O teatro engajado

Com a Revolução Russa o teatro foi utilizado como meio de mobilização política. Os três mais importantes encenadores do teatro da revolução são: Meierhold, Vakhtângov e Taírov. Meierhold, no início do século XX, desenvolve um estilo próprio de vanguarda onde cada movimento, cada gesto, era considerado por ele como produto de cálculo matemático preciso. Esse método foi demonstrado em 1918 com a encenação de *O Mistério Bufo* de Vladimir Maiakovski e em 1922 com *Terra Revolta* de Serguei Tretiakov. Como relata Berthold:

Ele usou projeção de filmes, jazz e concertina, acelerou o ritmo das máquinas, de motores e rodas em movimento; montou estruturas de metal como cenário, pos figurantes a correr a toda a velocidade ao longo das primeiras fileiras da platéia dispostas em cena, fé-los escalar andaimes e escorregar por escada de corda. Meierhold varreu os últimos vestígios do teatro burguês; não estava preocupado com a atmosfera, mas com a agitação propagandista. (BERTHOLD, 2001, p. 495)

Taírov, um encenador declaradamente literário, exigia que seus atores fossem aptos a cantar, dançar, atuar, lidar com situações de solenidade litúrgica e de variedade excêntrica, exibir armas e fogos de artifício, cobiça brutal e fantasia enigmática.

Em 1919, Erwin Piscator cria o “Teatro Proletário”, não com o intuito artístico, mas como um instrumento da luta de classes. Piscator, em seu livro *Das Politische Theater* (O Teatro Político de 1929) declara: “nós usávamos indiscriminadamente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas rapidamente esboçadas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatísticas, cenas interpretadas, discursos.”

Na mesma época, na França, Antonin Artaud desenvolvia o conceito do *Théâtre de la Cruauté* (Teatro da Crueldade) onde:

A necessidade de agir direta e profundamente sobre a sensibilidade através dos órgãos convida, do ponto de vista sonoro, a procurar qualidades e vibrações de sons absolutamente inabituais, qualidades que os atuais instrumentos musicais não possuem, e que levam a recolocar em uso instrumentos antigos ou esquecidos, ou a criar instrumentos novos. Elas levam também a procurar, fora do campo da música, instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais ou

ligas renovadas de metais, possam atingir um novo diapasão de oitava, produzir sons ou ruídos insuportáveis, lascinantes.

O teatrólogo alemão Bertold Brecht desenvolve o efeito do distanciamento em seu Teatro Épico. Em seu espetáculo o ator não deve despertar emoções no público, mas sim a sua consciência crítica desfocando o papel do teatro de mero entretenimento para uma função didática. A música no teatro épico é uma das formas de forjar esse efeito de distanciamento. A canção rompe a continuidade da ação e o efeito é enfatizado pelo isolamento do número cantado a partir da mudança de iluminação e da exibição de placas com o título da música.

13 Broadway

Diretamente relacionado com a indústria cultural, os espetáculos teatrais da Broadway estão ligados ao *show business*. Na Broadway o musical se desenvolveu e alcançou êxito internacional como uma forma especificamente americana de expressão. As peças combinam diálogos, canções e balés com o intuito de desenvolver uma estória linear. Um dos elementos de maior importância no musical é a *canção de personagem*. Ela tem a função de apresentar a personalidade e a situação dramática de determinadas personagens.

14 Teatro contemporâneo:

Como alternativa ao comercialismo do teatro da Broadway, alguns dramaturgos se concentraram em propostas estéticas de quebra com o teatro tradicional. Temos, por exemplo, o “Teatro do absurdo”, que nasceu do Surrealismo, e se propõe a revelar o inusitado, mostrando as mazelas humanas e tudo que é considerado normal pela sociedade hipócrita. Os primeiros espetáculos foram escritos por Eugene Ionesco, como “A Cantora Careca”, de 1950, que para o autor é um “teatro abstrato. Puro drama. Antitemático, antiideológico, anti-social-realista, antifilosófico, antipsicologia de *boulevard*, antiburguês – a descoberta de um novo teatro livre” (CARLSON, p. 400) e Samuel Beckett com “Esperando Godot” de 1953.

O “Teatro Pobre”, do diretor polonês Jerzy Grotowski, preza pelo absoluto predomínio do ator sobre todos os elementos do espetáculo. Nesse sentido é excluído qualquer elemento de sonoplastia obtido através de gravações. Segundo Roubine:

Se a ação exigir música, ela será produzida pelos únicos meios de que o ator dispõe: sua voz, sua capacidade de tocar um instrumento; e as imperícias ou imperfeições da sua execução instrumental ou do seu canto tornar-se-ão elementos comovedores, expressivos da vulnerabilidade humana que ele procura manifestar (exemplo: o violinista de *Akropolis*). (ROUBINE, 1998, p. 164)

O *happening* é uma representação teatral improvisada incluindo todo o tipo de artifícios, como a pintura, a música, o cinema, a dança, a luminotécnica e sons diversos apresentadas em espaços informais como um café, uma pequena sala, um hall, ou mesmo na rua. Seus maiores representantes foram John Cage na música, Andy Warhol com a pop-art e Dick Higgins com a poesia. O Estados Unidos foi o país que acolheu com maior destaque este tipo de representação e viu nascer algumas companhias que ganharam celebridade por estes espetáculos: The Living Theatre, Open Theatre, Bread and Puppet, etc.

Conclusão:

Em nossa pequena pesquisa arqueológica da inter-relação música-texto-cena, mapeamos cerca de 26 séculos (da Grécia de VI séculos antes de Cristo até o século XX). No passar do tempo, notou-se que quase sempre uma expressão artística prevalece em detrimento de outra. Como na ópera barroca e clássica, por exemplo, valoriza-se a música em detrimento ao texto e à cena. O mesmo não acontece com a ópera de Richard Wagner, que com a sua proposta de “obra de arte total” busca um equilíbrio entre as diversas linguagens.

Podemos observar também que a função da música em espetáculos teatrais muda com as diferentes estéticas, às vezes tem um papel vital, como no teatro grego, no teatro simbolista e no musical, às vezes não desenvolve um papel tão importante, como no teatro naturalista, ou no teatro pobre. Porém a música é um poderoso meio de narrativa, que explora os diversos ângulos, interferindo na encenação como um todo e sua presença reforça o diálogo com o texto, transformando-se, assim, em uma verdadeira dramaturgia sonora.

Referências Bibliográficas

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo. Perspectiva. 2001
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo. Ed. UNESP. 1997
- CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Rio de Janeiro. Ediouro. 2001
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis. Ed. Vozes 1997.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo. Perspectiva. 1999.