



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Cênicas

Isabella Nonato de Pina

Reflexões sobre a música em *Quem Disse que Não*

Brasília/ 2013

ISABELLA NONATO DE PINA

Reflexões sobre a música em Quem Disse que Não

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito final para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (UnB).

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Brasília/2013

INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Isabella Nonato de Pina

Reflexões sobre a música em Quem Disse que Não

Monografia aprovada em ____/____/____ para obtenção do título de Bacharel em
Interpretação Teatral.

Banca Examinadora:

César Lignelli

Roberta Matsumoto

Ian Mott

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor orientador pela confiança, auxílio, sinceridade e incentivo que tornaram possível a conclusão deste trabalho. À professora Alice Stefânia pela orientação especial de *Quem Disse que Não*. Agradeço também aos meus pais, que sempre me apoiaram nas minhas escolhas artísticas; ao meu amigo e companheiro de todas as horas Paulo Henrique, pela paciência e auxílio na correção; e a todo o elenco de *Quem Disse que Não*, que mesmo diante de toda dificuldade conseguiu erguer um espetáculo autoral e coletivo.

RESUMO

O presente trabalho constitui reflexões sobre músicas selecionadas do espetáculo *Quem Disse que Não* a partir das relações básicas de reforço e contraponto estabelecidas com as cenas. Tais reflexões visam à compreensão da importância da música na criação de sentido do espetáculo. Para isso, analiso cena e música conjuntamente, reportando-me muitas vezes a aspectos do seu processo de construção e a conhecimentos externos a ele, como história da música, teorias teatrais e problemas culturais.

SUMÁRIO

1.0 INTRODUÇÃO	1
2.0 DESENVOLVIMENTO	5
2.1 MÚSICA II	5
2.2 MÚSICA III	10
2.3 MÚSICA IV	14
2.4 MÚSICA VIII	20
2.5 MÚSICA X	23
2.7 MÚSICAS XI E XII	26
2.8 MÚSICA XIII	30
2.9 MÚSICA XVI E MÚSICA XVII	33
2.10 MÚSICA XIX	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
ANEXOS	41
TABELAS	41
I RELAÇÃO DE CENAS	41
II RELAÇÃO DE CENAS E MÚSICAS DO ESPETÁCULO	44
LETRAS DE MÚSICAS	44
I ANIMAL CRACKERS IN MY SOUP	45
IMAGENS	46
Figura 1	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47

1.0 INTRODUÇÃO

As análises que aqui se dão dizem respeito ao processo colaborativo que resultou no projeto final da turma de Diplomação 1 do 1.2012 do curso de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília. O trabalho se foca no primeiro semestre devido a não circulação do espetáculo na íntegra no semestre referente à Diplomação 2 e dos desafios que isso acarretou e também devido à intenção de brevidade. No segundo semestre de 2012, o grupo de 20 pessoas se separou, de modo que cada um realizasse como circulação do espetáculo a sua própria cena. O grupo no qual fiquei optou por tentar reproduzir o espetáculo a partir das cenas das quais seus atores participavam, de outras que foram autorizadas e das cenas de coro, com o nome *Quem Não*. Deste modo, foram necessárias várias adaptações: a disposição das cenas e das pessoas que participavam delas; a alteração do grupo responsável pela execução da música no espetáculo, que antes comportava seis instrumentos (duas guitarras, um violão, um baixo elétrico, um violino e um tan-tan¹) e em *Quem Não* comporta chocalho, triângulo, clarone e sanfona; e devido a essa mudança, motivada pela dificuldade em encontrar músicos disponíveis, houve ainda adaptação das próprias músicas, que foram rearranjadas e realocadas.

Como a criação de sentido, sobre a qual discorrerei, se dá a partir da relação entre cenas e músicas, interessa-me tanto o modo como essas músicas foram executadas (os arranjos, os instrumentos utilizados) quanto as circunstâncias de sua criação, ligadas a cenas específicas. Por esse motivo, desconsiderarei neste trabalho as modificações feitas para o segundo semestre de 2012.

Quem Disse que Não girou em torno da pesquisa sobre o tema negação e subtemas tais quais: negação de si, gênero, corpo, família e negritude, para a criação de núcleos de cenas. Tais subtemas surgiram da divisão do grupo de vinte pessoas em grupos menores e, mais tarde, de forma a reduzir a quantidade de grupos, unimos alguns deles. Ao final tínhamos somente três grupos que abordariam tais campos de pesquisa: corpo e gênero, negação de si e negritude. Nesta subdivisão, optei por fazer parte do grupo que estudaria negação de si. A partir de discussões sobre transtornos psíquicos e autoconhecimento, este grupo, composto por mim, Clarissa Portugal, Jéssica Vasconcelos, Júlia Porto, Loretta Martins, Tiago Mundim e Wilson Granja aplicou à turma um exercício intitulado *Espelho*, baseado na *Sequência do*

¹ Figura 1, em anexo.

Espelho, de Augusto Boal². A princípio, este era executado apenas gestualmente³, não carregado de um estado⁴. Na primeira versão o exercício seguia a dinâmica de coro e corifeu⁵, onde o corifeu era representado por uma pessoa que se localizava a frente e ao centro, enquanto o coro, atrás, reproduzia seus gestos, imitando-o em tempo real.

Durante as pesquisas e elaboração, entramos em contato com o mito de Narciso, tendo esta influência sobre a criação e reforçando o mistério. O exercício evoluiu para diferentes formas de improviso que não mais respondiam a um corifeu. Dividimos o grupo em duplas e começamos uma pesquisa corporal onde cada uma dessas duplas criava seu reflexo em resposta a comandos mútuos de gestos que eram executados em câmera lenta, sem delimitação precisa de um mestre. Em certo momento, eu e Vasconcelos começamos a ditar o ritmo com palmas para guiar os atores e dinamizar o exercício. A partir desse pulso, que ia retardando e acelerando, comecei a improvisar com o instrumento de percussão tan-tan e pude perceber que dessa forma o exercício ganhava uma nova visualidade. Quem o realizava recebia uma nova fonte de afetação, o que o transformava tanto para quem o executava, como para quem o assistia. O som grave e descompassado feito pelo instrumento modificou a qualidade do que era feito pelos atores. Para quem assistia, os gestos agora pareciam ter mais tônus, pode-se dizer metaforicamente que ali existia uma relação com terra e não mais com ar. Convencionalmente, na história da música clássica, os momentos densos eram traduzidos por sons graves e, talvez o som grave do tan-tan, remetendo a peso, densidade, tenha feito com que os gestos fossem executados com mais tônus, sugerindo, simultaneamente a mesma ideia a quem assistia o desenvolvimento do exercício.

A percussão marcando o ritmo deu outra qualidade aos gestos executados e agora, apesar das diferenças, todos tinham um mesmo estímulo, a música. Dessa forma, pôde-se perceber uma interação entre os movimentos e a dinâmica da música. As dinâmicas de crescendo (do ponto de vista de intensidade, indo do fraco ao forte, e de ritmo, indo do lento ao acelerado), a pausa, o ritmo não contínuo. Esses gestos também mudaram sua qualidade

² Jogos para atores e não-atores (BOAL, 2009 p.173).

³ Aqui se leva em consideração o conceito sobre gesto de Grotowski. “O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia” (GROTOWSKI, 1988).

⁴ Esse conceito foi utilizado pela professora-orientadora Alice Stefânia durante todo o processo de criação do espetáculo *Quem Disse que Não* baseado no artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico* de Eleonora Fabião. “O estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. Aqui, “controlar a situação” é lançar-se com precisão (FABIÃO, 2010 p. 322)”.

⁵ A utilização desse tipo de exercício surgiu baseada no teatro grego, que foi uma referência bastante recorrente durante o semestre da disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas com a qual decidimos continuar trabalhando.

quando a música se desenvolveu, com a adição de instrumentos harmônico-melódicos, e quando o exercício foi incluído no espetáculo como cena, ganhando maior fluidez e se tornando menos pontuados, menos pausados.

A princípio, obtive tais impressões a partir de minha observação, da visão de quem assiste e, nesse caso, também executa o som, no entanto, necessitando de um olhar interno, após a realização do exercício, durante o primeiro semestre de 2012, referente à disciplina de Diplomação 1, fiz o seguinte questionamento à turma:

- O que mudou para vocês quando a música foi adicionada? Falo de dois momentos: primeiramente, quando o *Espelho* era um exercício, só tínhamos improvisações com o tan-tan, que era o único instrumento. No que esse som influenciou para a criação individual e/ou em cada dupla? E depois, quando se tornava uma cena, com a inserção da melodia executada pelas guitarras e pelas vozes?

As respostas a esse questionamento sempre estiveram relacionadas à atmosfera trazida pela música, ao estado, à figura⁶, ao estabelecimento de relações (como por exemplo, a de opressor e oprimido⁷), à intensificação da dinâmica crescente do que era executado. Deste modo, pude perceber que a música, no momento da criação, teve influência direta na criação do sentido da cena, dos movimentos e da criação individual de cada figura. Por isso, aqueles gestos haviam se transformado neste momento em ações físicas, que, conforme observa Grotowski, não nasce periféricamente: “Ao contrário, a ação é algo mais, porque nasce do interno do corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo” (GROTOWSKI, 1988). A música havia, portanto, afetado internamente desde a criação da cena (como motivação interna, ajudando na criação de um estado e no nascimento da ação) até externamente, através da visualidade, e por isso ajudado a criar um sentido para aquela cena. Através deste exercício também ficou perceptível a tendência de reforço destes movimentos em relação à música: se o ritmo feito pelo tan-tan era acelerado, os movimentos se tornavam acelerados, se era lento os movimentos tendiam a ser lentos.

Meu trabalho se propõe a entender de que forma isso se deu. Como a música é importante para a criação de determinado sentido em cena? A partir de que? Para isso,

⁶ Considerar figura aqui como um personagem não psicologizado. Na definição de Patrice Pavis “a figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna. A figura, como o papel *e o tipo*, reagrupa um conjunto de traços distintivos bastante genéricos” (PAVIS, 1947 p. 167)

⁷ Aqui esta relação não é problematizada e delimitada pela poética política do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

analisarei as músicas deste espetáculo partindo de duas relações básicas entre música e cena, desenvolvidas por César Lignelli em seu artigo *Una Perspectiva de la Dimensión Acústica de la Escena* (2011). Tais relações podem ser estabelecidas de diferentes formas dentro destas ideias, como introdução, antecipação, ironia, etc.

A partir desta configuração de análise, não senti necessidade de dividir este trabalho em capítulos, mas sim de desenvolver cada música em subdivisões de um capítulo único que tratará das músicas: II, III, IV, VIII, X, XI, XII, XIII, XVI, XVII e XIX. O critério para a escolha se deu para manter um equilíbrio entre as músicas de autoria própria no processo (II, III, IV, XIII, XVII e XIX) e as de autoria já reconhecida (VIII, X, XI, XII + improvisado e XVI), de forma a mostrar também o auxílio na criação de sentido em cena a partir de músicas não feitas para este fim. Neste resultado, há ainda outras músicas de autoria própria, que não serão objetos de estudo, pois dentro deste grupo priorizei as músicas já citadas por uma questão afetiva e pelos sentidos criados.

Senti-me motivada e à vontade para discorrer sobre tal assunto devido às percepções já citadas, ao meu interesse pessoal e à minha trajetória na música e no teatro. Essa trajetória, que hoje me é de relevância, diz respeito a três cursos pontuais feitos na Escola de Música de Brasília (EMB), o Curso Técnico de Canto Popular cursado no período de 1/2009 até 2/2010 e às aulas práticas de canto popular para iniciantes ministradas por mim na Escola de Música BSB Musical. Desde o ingresso na Universidade de Brasília, tenho tentado convergir essas áreas em minha formação, tendo efetiva participação em processos de direção musical de espetáculos em atividade de extensão e, neste momento, em *Quem Disse que Não*, dividindo a participação na criação da música com Jéssica Vasconcelos e os músicos convidados Denver Moura, Káshi Melo e Hugo Carvalho.

Para este trabalho, é importante ressaltar que é de meu conhecimento a vastidão do campo de estudo dos sentidos da música como objeto autônomo e que, por isso, será instrumento de análise a música quando relacionada à cena em que está inserida.

2.0 DESENVOLVIMENTO

2.1 MÚSICA II

- Música de autoria própria.
- Conceito⁸ da cena: atenção, busca + negação do movimento e procura de si mesmo.
- Relação básica estabelecida entre música e cena: Reforço de sentido.

A música II está relacionada a três cenas presentes no espetáculo, são elas, na ordem em que aparecem: *Milagre da vida*⁹, *Imobilidade I*¹⁰ e *Espelho*¹¹. Entre tais cenas, não há intervalo na execução da música, que é sempre a mesma, mudando apenas sua dinâmica de acordo com a necessidade.

Desde a cena *Milagre da vida*, a música se dá reforçando o sentido do discurso. Como observado na Tabela I – Relação de cenas¹², o conceito estabelecido pelo grupo para essa cena foi o de atenção, pois ela tem a função de interromper a confusão estabelecida até então a partir da cena *Burburinho*¹³. No entanto, essa função não permanece e nesta mudança a música I serve como auxílio. Quando a figura central desta cena termina de dizer o seu texto e o coro grita “cala a boca” num tiro certo que o faz cair morto, inicia-se uma transição para a cena seguinte, um fragmento onde mulheres fazem do corpo daquela figura, a única masculina em cena, seu banquete, numa referência direta ao ritual bacante da tragédia grega de Eurípedes. Neste momento, guitarra e baixo elétrico iniciam a execução da música lentamente. O ritual estranho e macabro representado traz também a importante referência do mito, onde existe a presença das contradições, dos paradoxos, das dúvidas, inquietações e a partir dele entramos em contato com o desconhecido, com a procura, criando outra atmosfera para a cena: a de mistério. Essa referência e as relações que ela traz estão presentes tanto na cena como na música, uma completando a outra. A música, portanto é um elemento a mais na significação da cena, mas não significa sozinha. Neste caso, ela ajuda a criar essa atmosfera de mistério e a relação estabelecida entre ambas é, por isso, a de reforço de sentido.

⁸ Neste processo e na montagem da tabela, feita em grupo, a palavra “conceito” foi entendida como temática, foco, assunto principal.

⁹ A cena *Milagre da vida* vai do minuto 14:19 ao 16:52 do DVD em anexo.

¹⁰ A cena *Imobilidade I* vai do minuto 17:07 ao 17:50 do DVD em anexo.

¹¹ A cena *Espelho* vai do minuto 17:50 ao 21:45 do DVD em anexo.

¹² A primeira parte dos anexos deste trabalho é referente a duas tabelas: uma com a relação de cenas que serão analisadas e seus respectivos integrantes, objetos, sons e conceitos; e outra com a relação de todas as cenas do espetáculo e suas respectivas músicas. Em negrito as músicas que serão analisadas.

¹³ A cena *Burburinho* vai do minuto 11:03 ao 14:19 do DVD em anexo.

O fragmento descrito acima serve como transferência para a próxima cena e é acompanhado pela música II, em dinâmica constante. Essa música acompanha a cena servindo como transferência sonora para o segundo momento, *Imobilidade I*, que é também composta pelo fragmento da *Corrida dos tules*¹⁴, e foi definida com os conceitos de negação do movimento e busca, respectivamente. Nestes fragmentos, assim como em *Milagre da vida*, a música aparece apenas instrumentalmente. O mistério, o desconhecido surge a partir do texto alemão, língua desconhecida pela maioria, tanto do elenco, como de espectadores, fazendo com que estes últimos tentem entender o que se passa através do que a visualidade e o som (pela fonética do alemão e pela própria música) suscitam. O mistério consiste em “o que está acontecendo com aquela figura?”, “pelo que está passando e o que está dizendo?”, “porque não se move?”. O que se pode perceber é que ela mantém uma máscara que parece mostrar sofrimento e que não consegue ou não pode se mexer. A incompreensão aqui é o mistério e, com o argumento de que a música II tem a função de criar tal atmosfera em conjunto com a cena, a relação estabelecida é, novamente, a de reforço de sentido.

Um elemento que também auxilia nesse reforço é o som do violino, que é adicionado à música assim que a figura imóvel surge no palco. Esse som se caracteriza por seu tom de lamento e inexatidão, por ser alcançado a partir da fricção de arco sobre cordas e por não ter delimitação de casas, como no violão. Com essas características a instrumentista é possibilitada de produzir um som que parece um “arranhado”. Cada nota executada parece usar de esforço para aparecer e mesmo quando o som desta nota é “cheio”, sem essa sonoridade “arranhada”, é usado outro efeito no qual uma nota “escorrega” para a outra, dando sinuosidade, menos pontualidade e sublinhando a inexatidão, o que converge no sentido do mistério.

Há ainda um reforço deste sentido através da música que se dá devido ao uso da escala menor harmônica, bastante explorada na música do oriente e que, por isso, ajuda a trazer a atmosfera para a cena. Assim como nas cenas citadas, a música, através dessa escala, dita no contexto de criação da música como “oriental”, também faz estabelecer uma relação com o desconhecido, o imaginado, no caso o mistério. Isso parece acontecer primeiramente devido à relação que nós, ocidentais, estabelecemos com o mundo oriental, que ainda não é de completa afinidade. Hoje, o mundo ocidental conhece as ideias da China sobre o

¹⁴ A *Corrida dos Tules* diz respeito a um fragmento de transição onde o coro atravessa o palco segurando tules brancos. Do minuto 16:50 ao 17:20 (no DVD em anexo), adentrando os primeiros segundos da cena *Imobilidade I*.

patriarcalismo, suas doutrinas, sua cultura; no entanto, por muitos séculos China e Japão, como exemplos de povos orientais, foram, entre os povos antigos, dos mais afastados de nós geográfica e culturalmente. Enquanto nossa referência mais remota da música chinesa tem apenas dois séculos, o Império Chinês alcança mais de cinco mil anos (SUBIRÁ, 1958 p. 38). Hoje, essas distâncias parecem ter diminuído, mas não desaparecido. O mistério que se quer criar nessa cena está também na relação dos próprios orientais com sua música. Segundo Subirá (1958), a tradição chinesa diz que os instrumentos musicais tiveram origem numa época em que o país estava governado por espíritos celestiais, chamados *Ki*. Uma lenda diz que quem os criou foi Ninva, uma mulher sobrenatural, virgem e mãe ao mesmo tempo (Idem, 1958 p. 47). De acordo com essas afirmações, portanto, a música em sua história dentro da cultura chinesa, é carregada de lendas, relacionando-se com a busca, com o desconhecido, o mistério. A relação que temos com a música oriental parece ser, portanto, um pouco reflexo da própria relação mitificada que estes mantêm com sua música. Cria-se assim, uma forma de diálogo mais interna entre a música II e as cenas em questão.

Para comprovar o uso da escala menor harmônica, é necessário mostrar sua estrutura:

T s T T s (T+s) s¹⁵.

Dentro desta estrutura utilizamos para a música II a escala de Sol Menor Harmônica, que tem a seguinte configuração:

G A Bb C D Eb F# G.

A terceira questão que pode influenciar na criação dessa atmosfera é a própria sonoridade da escala oriental no modo como foi executada, com certa inexatidão (assim como o exemplo do som executado pelo violino em *Imobilidade I*). Entre uma nota e outra as guitarras usam o efeito *slide* (tradução literal de “deslizar”), que consiste numa técnica na qual se toca uma nota e se “escorrega” para a outra sem antes utilizar a mão direita, dando uma sonoridade menos marcada, menos exata para a música, mais “escorregadia”, dialogando com a cena, se consideramos que a procura nesse caso comporta a ideia da busca por algo inexato. A procura por si mesmo é algo que escapa ao nosso entendimento, algo escorregadio.

A terceira cena em que a música II aparece é *Espelho*. Até esta cena ela não possui

¹⁵ Aqui, a letra “T” designa tom e a letra “s”, semitom. Semitom designa o menor intervalo entre dois sons no sistema temperado. Tom designa dois semitons.

letra, de modo que quando essa é adicionada, em grande parte não segue uma melodia específica que dialogue com a harmonia, pois é em verdade um texto falado, não cantado, salvo algumas palavras e frases que são cantadas por outros três atores com a intenção de reforço do que se diz. Outra característica da música neste momento é que nela não existe uma interdependência entre letra e música, mas apenas uma dependência da música com relação à letra, de forma que a música dura apenas o tempo que dura o texto e ambos ganham caráter de improviso, tornando, por isso, a melodia desse texto não específica.

Este caráter de improviso se dá devido a não cristalização da maneira como o texto é dito, que, apesar de ser sempre o mesmo e ter a mesma dinâmica geral, nos três dias de apresentação pode ter-se diferenciado levemente, acelerando e retardando o andamento, aumentando e diminuindo intensidade em momentos diferentes. Este mesmo caráter de improviso também está presente na relação principal a ser analisada: sentido de música e cena em conjunto. Por isso, aqui, a música parece ter uma função a mais do que nos casos anteriores: a de guiar a cena.

O improviso nessa relação é estabelecido pela dependência da cena na música, que começa a ser executada no mesmo andamento em que na cena anterior e, na medida em que vai acontecendo, é acelerado e a intensidade é aumentada. Esta dinâmica é também executada pelos atores, que começam a fazer seus movimentos numa velocidade mais lenta e com o passar do tempo vão acelerando, simultaneamente, de forma que cena e música sejam composição uma da outra, criando uma dependência da primeira na segunda, fazendo com que os atores, mesmo com movimentos pré-determinados tragam para a cena algo de improviso em relação ao tempo. O sentido é criado por esse diálogo, pois aqui, mais do que ajudar a criar uma atmosfera de mistério, a música também quer reforçar o crescente da cena.

A procura de si mesmo foi estabelecida pelo grupo como conceito e, neste caso, ela aparece por meio de um processo metonímico, em que o mistério intrínseco a essa busca, se torna a sua representação. Na cena *Espelho* o mistério se dá pela própria procura de si mesmo.

A dinâmica crescente, presente nestas instâncias (na cena, a partir dos movimentos dos atores, na música e no texto) reforça-as mutuamente e sugere uma aflição, onde a busca por si não finda e só aumenta a vontade de encontrar. Logo após a voz explodir num grito, ela cessa e o acompanhamento volta menos intenso e num ritmo mais lento. Após o ápice, tem-se o repouso, que neste contexto soa como aceitação, conformismo. Essa é uma busca de toda a vida, não de um momento. A mesma ideia é confirmada pela sucessão das cenas enquanto a

música se mantém inalterada, agregando sentido. Como se a música nesses momentos simbolizasse a procura, a dúvida, a inquietação, enquanto “a vida acontece”, simbolizada pelas cenas *Milagre da Vida*, *Imobilidade I* e *Espelho*. A vida acontece, os dramas mudam e a procura continua a mesma: a procura por si mesmo.

A música II possui a seguinte letra:

Cadê você?¹⁶

A dicotomia que nos faz negar demasiado
 Negar ao julgar, julgar ao negar
 Julgar, negar, julgar, negar, julgar, negar
 Escolher
 Mas se escolher não é de todo mal

De todo mal

Se negar pode ser fuga, descarte, recusa, defesa
 Mas se não é de todo errado o não,
 Pois nele pode estar implícito, implícito...

Afirmção, aceitação o desafio, o desafio

Mas pense no seu coração e alma
 Dizem eles seus próprios sins e nãoos?
 Quem diz? ***Quem diz?***

Sua mente?

Com o consciente ou com o instintivo subjetivo inconsciente?

Seu ego?

Quem é você? Quem é você?

Qual parte de você julga, nega, escolhe?

O faz por você, pra você? Pra quem? Pra quem?

Quem foi que mandou você querer isso?

E quantos sins e nãoos já deu sem consultar a si próprio?

E quantos nãoos já enfiaste na sua própria goela que nunca foram digeridos e nem
 [nunca serão?

Por quê? Por quê, ein?

Fuga, defesa, submissão, imposição?

Quem foi, quem foi?

Cadê você que me manda negar e julgar o meu corpo?

Cadê que não consigo nem ouvir o meu instinto

Mesmo sabendo que dentro de mim ele grita***ahhhhhhh***

A letra aqui enfatiza o conceito estabelecido, pois está cheia de questionamentos e de frases que sublinham o paradoxo da negação que, ao mesmo tempo em que nega, afirma. Ambas são provocações presentes na procura por si mesmo.

Cena e música a partir de dinâmica, sonoridade e letra dialogam, portanto, afirmando o sentido de uma e outra.

¹⁶ As partes destacadas são cantadas por mim, Martins e Mundim. Mundim canta a tônica da escala, G, eu canto a terça, Bb, e Martins a quinta, D.

2.2 MÚSICA III

- Música de autoria própria.
- Conceito da cena: Dor, autocontrole.
- Relação básica estabelecida entre música e cena: Reforço de sentido.

Antes de qualquer análise dessa música é importante discorrer sobre o porquê de ela ter sido incluída nesta cena, intitulada *Pingando Velas*¹⁷.

Depois de a cena ter sido construída por Mariana Brites e Clarissa Portugal, elas chamaram a mim, Fernanda Jacob e Júlia Porto para compô-la cantando uma música em determinado momento. Essa música era *Qualquer Coisa*, de Caetano Veloso. Na primeira apresentação da cena para a turma, dentre outras mudanças, os orientadores nos sugeriram a substituição dessa música, com argumento de que “ela já tinha sido muito escutada, já estava batida”. De forma a não cair novamente no mesmo problema, Vasconcelos e eu decidimos compor essa música, sendo letra e harmonia compostas por ela e a melodia por mim. A nova música foi mais bem aceita pelos ouvidos externos. No entanto, desde então, eu já tentava entender qual era o problema de a música em cena já ser conhecida, “batida”. Em que isso poderia influenciar no resultado, na criação de sentido? Essas questões fizeram-me refletir sobre a relação que música e cena estabelecem com a memória e com a construção de sentidos.

Para chegar a esta discussão parto da ideia de que “a linguagem é o principal instrumento de mediação que é capaz de criar e modificar a memória humana” (INUMAR; PALANGANA, 2004 p.104). No entanto, de acordo apenas com essa informação, independente da escolha de qualquer uma das duas músicas não haveria problemas maiores para a significação da cena, já que ambas são canções e empregam a linguagem em consonância com a música. No entanto cheguei à reflexão de que o problema advém do modo como essa linguagem é empregada, levando em conta também o momento, os interlocutores, o contexto, já que:

A memória não se constitui no interior do indivíduo isoladamente. Ao contrário, é engendrada em comunhão com o meio social e com as outras capacidades, tais como, o raciocínio, a percepção, a atenção, os sentimentos, etc. Forma-se, portanto, graças à interação dos homens entre si e destes com a realidade objetiva (Idem, 2004 p.104).

¹⁷ A cena *Pingando Velas* vai do minuto 21:45 ao 24:31 do DVD em anexo.

Portanto, considerando a realidade objetiva neste caso, é possível afirmar que o sentido é modificado de acordo com o momento no qual essa memória foi construída. Na música ainda desconhecida, a memória do espectador está em potencial, mas só é criada no primeiro contato e por isso está carregada de referências menos específicas, não remetendo a nenhum acontecimento ou momento fora daquela realidade. Como a memória é construída neste contexto as referências são mais imediatas, momentâneas (não no sentido de passageiras, mas de referências captadas naquele espaço de tempo, aquele espaço físico, aquelas pessoas, aquelas imagens, aquela iluminação, aquela música). Tudo acontece em comunhão pela primeira vez para aquele espectador. O raciocínio, a percepção, a atenção e os sentimentos estão em seu primeiro contato com tudo o que acontece ali, daquela forma. É inegável a existência de referências sonoras que são comuns a todos os ouvidos (como o sistema tonal e cadências harmônicas mais comuns), também é inegável a existência dos sentidos formados individualmente, que podem ser inúmeros; no entanto, aqui a importância advém de como essas referências são empregadas, os signos visuais e sonoros são novos para todos.

Já na música conhecida esses signos seriam adicionados a signos já presenciados anteriormente, em outro meio, outro espaço, quando percepção, atenção e sentimentos se encontravam em outros momentos e circunstâncias. Deste modo, a cena se torna passível de significados mais restritos para cada espectador, afinal, a memória já construída é uma referência latente que o restringe mais que no primeiro caso, impossibilitando a abertura a outros sentidos, fazendo-o associar todos os elementos novos àqueles já vivenciados.

A música II tem a seguinte letra:

Já não me importa o que ouves
 Se não entendes mais meu devaneio
 Dentro já está bem diluído
 Alucinante, auto alterado

Mas mesmo evaporado
 Ainda sustenta
 Ergue
 Mantém, mantém

Se

Partindo para a análise da relação básica estabelecida entre música e cena, aqui é ainda de reforço do sentido, reforço que se dá através da letra e melodia e através das estruturas de

cena e música. A angústia e a dor que parecem sentir as duas figuras em cena são potencializadas pela canção, na música o eu lírico aparentemente tenta dizer algo sem ser ouvido, sustentando ainda assim seu autocontrole, resistindo, permanecendo. Ideias que ressoam da repetição da palavra “mantém” tanto pela sua identidade fonética nasal como pelo intervalo longo surpreendente, que sai do padrão da música em graus conjuntos, caracterizando um salto que se encerra na mesma nota que o canto se inicia, num movimento que parece tender ao infinito. Assim, a letra da música dialoga com o conceito “dor e autocontrole” e, por conseguinte, com a cena em si, abrindo campo para a percepção de sua estrutura espiralada e crescente.

Na cena, essas duas relações são estabelecidas, respectivamente, através da repetição e da velocidade em que os movimentos e textos são executados pelas atrizes. Primeiro, numa velocidade moderada, momento no qual a lógica interna e o texto precisam ser entendidos. Após o primeiro grito, a música começa a ter sua melodia executada com “boca que usa”¹⁸ somente pelas três atrizes em cena: eu, Jacob e Porto, acompanhadas pelos instrumentos da banda, de modo que não interfiram no entendimento das falas. Após o segundo grito, “Mudança!”, a cena é executada pela segunda vez e já não precisa ser entendida a não ser por sua estrutura. Os movimentos e textos são acelerados e este último tem a intensidade diminuída, de modo que tudo o que fazem e falam se torne incompreensível. Neste momento, a música auxilia na incompreensão, aumentando sua intensidade e sendo adicionada da letra, executada por todo o coro. Cada vez em que a música volta ao início, ela é executada com mais intensidade, até a explosão que se dá no momento em que as duas figuras gritam juntas e rodam a arquibancada central, até saírem de cena. Depois, o coro continua cantando até que as outras três figuras saiam, descendo devagar a arquibancada/escada, que neste momento está virada de frente para o público apresentando a figura central da cena seguinte.

Aqui, é importante observar como a estrutura da música e da cena influencia no sentido: sendo cíclica, ela reforça o que está sendo cantado, dá ênfase, de modo a tornar a música repetitiva, insistente, maçante, um mantra que parece irritar aquelas duas figuras. Novamente, aplica-se a ideia de algo que permanece e algo que passa: no meu argumento, inquietação e perturbação permanecem enquanto a vida passa. Nenhuma das duas, música ou cena, permanece estática, mas crescem de maneiras diferentes: enquanto cena cresce em velocidade e intensidade até a transformação completa, quando as atrizes gritam e correm, a

¹⁸ *Boca que usa* é um termo do latim que designa um som produzido de boca fechada.

música, apesar da modificação da intensidade, que aumenta, não se transforma ou ultrapassa a compreensão, permanece na mesma estrutura. Cena se modifica, música permanece: novamente a referência da vida que passa e das inquietações que continuam.

2.3 MÚSICA IV

“O rock and roll é veneno posto no som”
Violoncelista Pablo Casals

- Música de autoria própria.
- Conceito das cenas: Pré-abuso e abuso.
- Relação básica estabelecida entre música e cenas: contraponto (adiantamento), e reforço.

Essa música se aproxima de um *Heavy Metal* (vertente do rock, que em tradução literal significa “metal pesado”), é de autoria própria e foi executada por duas guitarras, um baixo elétrico e um tan-tan, tendo surgido de uma sugestão da orientadora Alice Stefânia para compor a cena *Gozo*¹⁹.

Para a compreensão completa dos sentidos dessa música nas cenas em que ela é utilizada, faz-se necessário inicialmente uma breve consideração a respeito da história do rock, a fim de demonstrar seu vínculo social com a violência. Tal relação pode ser observada desde uma das principais vertentes que viriam a dar origem ao rock: o blues rural de gênese afro-americana e suas “músicas de trabalho”. Nessas músicas, os negros cantavam sobre sua vida difícil e dolorosa, falava-se ocasionalmente sobre celebração, mas principalmente sobre as adversidades e conflitos (FRIEDLANDER, 2006 p.32) e um dos resultados possíveis da coexistência destes últimos é a violência. Essa violência não é perceptível na sonoridade do *blues*, mas parece ser uma das motivações para a música. É a mesma violência que começa a emergir no início da década de 50, com a “busca de alternativas de amor livre para sobrepujar a repressão sexual reinante, o que incluía poesias ousadas e, normalmente, críticas ao rígido, repressivo e restritivo ambiente dos anos 50” (Idem, 2006 p.38).

Ainda em meados da década de 50, a era do rock clássico trazia uma visão sem censura da vida com músicas de rebeldia e temática sexual. A década de 60 é marcada pela explosão dos Beatles e Rolling Stones com “a agressividade e crueza da música negra americana” (Idem, 2006 p. 153), até que aparece The Who e traz a violência para as ações em cima do palco no show histórico em que Townshend quebra sua guitarra no chão, o vocalista Roger Daltrey roda o microfone pelo cabo até que ele se choque com o palco e Keith Moon estoura sua bateria com um chute, ações que se tornariam marca dos shows da banda e faria com que esses fossem descritos como shows de “energia pura em que a mistura de drogas,

¹⁹ Cena presente do minuto 54:14 ao 57:51 do DVD em anexo.

adrenalina, música alta e um espírito rebelde produzisse um clímax de destruição” (Idem, 2006 p.181). Depois, no início da década de 70, o surgimento do *hard rock* reforça o lema “sexo, drogas e rock’n’roll” enfatizando o teor escapista, rebelde e sexista para tentar lidar com a violência, as complicações da vida e do fim do sonho americano (Idem, 2006 p.343) devido à crise econômica mundial nesse momento. Ainda nesta década, o *punk rock* começa a explorar, além desses temas, o comportamento autodestrutivo e assuntos mais políticos:

Existem duas explicações básicas para o surgimento e a natureza violenta da música *punk* na Inglaterra de meados dos anos 70 [...]. Uma das teorias cita a economia britânica em declínio [...]. Neste cenário, surgiu um crescente segmento de jovens de classes menos favorecidas que se mostravam insatisfeitos com a falta de oportunidades econômica e educacional na Inglaterra [...]. Os jovens perceberam que para eles não havia futuro, e por isso se revoltaram. É possível ver a música, as letras de grande rebeldia e a natureza antiautoritária de suas atitudes como um reflexo dessas condições (FRIEDLANDER, 2006 p. 354).

Foi também através do movimento *punk* que além da violência do discurso e a violência verbal, instituiu-se no rock a violência corporal, a desmistificação do corpo, dos padrões, através do uso de *piercings* em diversas partes do corpo, das roupas rasgadas, dos cabelos pintados e espetados, das pulseiras, colares e correntes.

Depois de uma primeira e segunda geração inibidas, neste cenário nascia a terceira geração do *Heavy Metal*, músicos ainda insatisfeitos trabalhavam temas menos políticos acrescidos de um discurso violento a partir do racismo, machismo, discursos contra religião, homossexuais e imigrantes, claro que não generalizadamente (Idem, 2006 p. 380).

A violência do rock, portanto, vai desde seu surgimento até os dias de hoje, atuando de maneiras distintas – como motivadora, como meio e como objetivo – se manifestando através do estilo de vida de quem o faz, das letras e da própria sonoridade. Sendo assim, este estilo musical está irremediavelmente relacionado à violência, de modo que sua prática acaba por veicular esse sentido, ainda que de forma não latente.

A música IV foi concebida inicialmente para *Gozo* tendo por base sua pulsão violenta, porém com o desenvolvimento do espetáculo dividiu-se em duas partes executadas em momentos diferentes, nas cenas *Papinha*²⁰ e *Gozo*²¹. No primeiro momento, em *Papinha*, funciona como contraponto, tensão, sugerindo também outra relação: a de adiamento,

²⁰ A cena *Papinha* vai do minuto 21:31 ao 26:27 do DVD em anexo.

²¹ A cena *Gozo* vai do minuto 54:14 ao 57:51 do DVD em anexo.

antecipação do sentido, pois este só se torna compreensível para o espectador após a passagem desta primeira cena e com o retorno da música na cena modificada *Gozo*. Desta forma é necessário relacionar essas duas cenas para que a análise seja esclarecida.

Meu argumento para contraponto ou reforço baseia-se na ideia da violência da sonoridade do rock, que na primeira cena não condiz com o que é visto. No entanto, há que se considerar que para a antecipação do sentido faz-se necessária a criação de um sentido inicial que aqui se dá a partir dos signos visuais. Esta cena sugere, ao menos em seu nível mais aparente, uma criança a receber comida de seus pais. Uma imagem que remete à inocência, à dependência e, mesmo que as figuras do pai e mãe não mantenham uma máscara terna ou que a filha não pareça satisfeita, não ficam explícitos os sentidos relacionados ao abuso sexual. Por esse motivo, o rock como condutor da violência, não acompanha o sentido da cena e, em primeiro contato, estabelece relação de contraponto com a mesma, causando estranhamento, já que aquilo não soa natural e que o espectador não tem conhecimento dos significados que o decorrer do espetáculo possibilitará. Se a cena fosse analisada sozinha a relação seria apenas de contraponto, sem adiantamento, no entanto é necessário analisá-la junto a seu duplo.

No segundo momento, em *Gozo*, os signos visuais e sonoros são os mesmos, no entanto as ações dos atores mudam. Esses não só dão comida à sua filha, mas jogam aquilo que parecia ser mingau em seu rosto e seu corpo com violência. A visualidade daquele material, cor, textura, faz alusão ao esperma, e o modo como os dois o jogam, alusão à ejaculação. Se os signos estabelecidos anteriormente são os de pai, mãe e filha, a cena torna-se então violenta, de acordo com o que é aceito socialmente, trazendo os conceitos de incesto, abuso sexual na família, modificando completamente o sentido criado anteriormente e estabelecendo relação com as interpretações dos atores na parte anterior do duplo, com as máscaras antes citadas.

Ainda sobre o segundo momento e quanto à dinâmica, há um movimento crescente na intensidade e na velocidade, diferente do primeiro momento, onde se mantém uma continuidade. No início da cena, as duas figuras que criaram o signo de pai e mãe dão comida à outra, a filha, da mesma forma que em *Papinha*, porém progressivamente começam a deixar comida em seu rosto, depois a jogar pelo seu corpo até ser feito com violência, num andamento acelerado e com movimentos mais expandidos, onde também há presença de mais tónus, mais força. Da mesma forma, mesmo já iniciando num andamento mais acelerado do que em *Papinha*, a música IV segue a dinâmica crescente de ritmo. Cena e música crescem

simultaneamente. Os movimentos feitos pelos braços dos dois atores tentam acompanhar o pulso da música, marcado pelo tan-tan. Ambos seguem tal dinâmica até a explosão, quando os atores jogam o material pela última vez e os músicos deixam soar o último acorde em seus instrumentos, depois de terem chegado ao limite de velocidade estabelecido. É dentro desse contexto que a tensão, o contraponto entre música e cena criado anteriormente torna-se reforço.

Outras duas cenas em que a música IV está presente mais desenvolvida são *Açougue I*²² e *Açougue II*²³. Cenas que se aproximam bastante de imagens poéticas²⁴, não se classificando exatamente como tal devido a não serem compostas somente por elementos visuais, mas também sonoros. O conceito dessa cena foi estabelecido como “corpo mercadoria” e dialoga com assuntos como a coisificação do corpo através dos signos e da maneira como estes são dispostos.

A situação ocorrente entre essas cenas é semelhante à anterior, que se dá entre *Papinha* e *Gozo*, pois uma forma um duplo com a outra, havendo, na segunda, adição de signos que mudam de alguma forma o sentido estabelecido na primeira. Na primeira relação citada, o sentido, no entanto, é adiantado pela música, o que não acontece nas cenas que agora discuto. Em *Açougue I* um corpo nu aparece pendurado em algo que se assemelha a um gancho de açougue, enquanto outros seis corpos nus estão de pé e de costas para o público, no palco. Quando a luz acende, os corpos que estão no palco caem. A cena/imagem acontece como um *flash*, uma imagem que surge e desaparece rapidamente. Essa visão é tão rápida que não é compreendida no momento em que aparece e o público quase não tem tempo de assimilá-la. Do ponto de vista racional, a criação de sentidos é dificultada, deixando margem para que a sensação causada pelo choque da imagem combinada ao som seja o condutor dos sentidos, aproximando-a de um susto.

Essa sensação é causada pela imersão da cena no espetáculo, que, apesar de não ter um caráter narrativo, foi montado através de colagens de cenas com transições, estabelecendo um padrão de ritmo. O caráter de choque e surpresa através do aparecimento de *Açougue I* se dá devido à quebra desse ritmo, dessa linearidade construída por todas as cenas anteriores, pois acontece muito rapidamente. A cena/imagem aparece logo após um *black-out* no qual a

²² A cena *Açougue I* vai do minuto 29:16 ao 29:45 do DVD em anexo.

²³ A cena *Açougue II* vai da hora 1:29:45 à 1:30:19 do DVD em anexo.

²⁴ “Imagem poética: a tradução, em elementos essencialmente visuais, da percepção dos atores acerca de um tema, cena ou texto. O ator elabora uma espécie de instalação, que pode ter ou não movimento e participação de atores e que ressalte, plasticamente, o seu olhar para determinada questão” (CONCRETO, 2009).

música já está sendo executada. Portanto, a relação com a violência é feita também através dos sentidos que os signos visuais sugerem (a partir dos corpos nus, do corpo da mulher pendurado, dos corpos que caem), mas principalmente através da forma do espetáculo como um todo, onde sua presença indica uma quebra brusca, uma fissura, uma espécie de ato falho no todo relativamente organizado do discurso do espetáculo. Assim, apesar da aparente aleatoriedade, a cena exige uma busca de sentido constante na continuidade das ações.

Em *Açougue II*, a imagem é adicionada de outros signos e a maneira como esses estão posicionados no espaço também é modificada, transformando o sentido. Outro fator importante é o de que a relação feita com a violência dessa segunda vez está potencializada, pois o espectador já presenciou cenas em que as figuras ali expostas foram apresentadas. Desta segunda vez, fica claro o poder de síntese da cena e de seu duplo em relação à peça. Elas parecem levar ao palco, num lampejo, todas as discussões presentes no espetáculo, surgindo como “rompantes de sentidos”. Quando a cena/imagem de *Açougue I* começa a desaparecer perante a retomada da linearidade do espetáculo, *Açougue II* surge como uma quase reaparição de seu duplo.

Em *Açougue II* há presença de apenas quatro corpos que se dividem em dois ganchos. Os quatro estão sujos, dois de tinta vermelha, um de tinta branca e outro de mingau. Devido à brevidade da cena o espectador provavelmente seja incapaz de relacionar aqueles corpos a cenas específicas, no entanto neste momento já é capaz de relacioná-los a um histórico vivido durante o espetáculo, o que dá a cena um aspecto que supera a violência, chegando ao seu cúmulo: o trágico²⁵.

Está clara, portanto, a relação de reforço de sentido que se estabelece de duas maneiras. A primeira, pelo viés do rock como sonoridade violenta reforçando a violência da cena; e a outra, através da adição de signos visuais e sonoros. Na cena *Açougue II* há a adição de um signo visual, além da modificação de outros, que seriam as tintas e o mingau, e na música há a adição do som de um violino.

É importante lembrar que para o registro da análise deste trabalho *Açougue I* e *Açougue II* foram separadas do conjunto das outras cenas, mas para um entendimento satisfatório é impossível retirá-las de seu contexto, dissociando-as do restante do espetáculo. E é válido lembrar também que o argumento de que as músicas cumprem um papel ativo de

²⁵ Trágico aqui não é utilizado no sentido clássico, mas se referindo a uma violência que não é observada com distanciamento porque é carregada de uma identificação criada dentro do próprio espetáculo.

relacionamento entre as cenas não implica na afirmação de que este seja o único artifício utilizado com esse objetivo, pois a relação pode também ser estabelecida através da criação dos duplos e de outros materiais cênicos.

2.4 MÚSICA VIII

- Música eletrônica distorcida.
- Conceito das cenas: Beleza Comercial.
- Relação básica estabelecida entre música e cena: Reforço de sentido.

A música VII, que está presente na cena *Baby & Jane*²⁶, não é executada pela banda ou por atores, consiste numa música eletrônica trazida por Júlia Porto com o título *Animal Crackers in My Soup*, da autora Shirley Temple. A parte da música utilizada nessa cena conta com cinco estrofes, são elas:

Animais crocantes na minha sopa²⁷

Animais crocantes na minha sopa
Macacos e coelhos saltitando
Oh Deus, caramba, mas eu me divirto
Engolindo animais, um por um

Em cada prato de sopa que eu vejo
Leões e tigres me observam
Eu os faço saltitar através de um aro
Os animais crocantes na minha sopa

Quando eu agarrar o lobo mau
Eu vou empurrá-lo para baixo e afogá-lo
Então eu vou mordê-lo em um milhão de pedaços
E vou mandá-lo direto para dentro

Quando ele estiver dentro de mim quando estiver escuro
Eu andarei por aí como Arc Noahs
Eu encho minha barriga como um ogro
Com os animais crocantes na minha sopa

Animais crocantes na minha sopa
Fazem coisas engraçadas para mim
Fazendo-me pensar que meu bairro
É um grande zoológico

Das cinco estrofes, as últimas duas foram distorcidas de forma a compor e auxiliar na criação de sentido da cena. Esse é um dos motivos pelos quais música e cena aqui

²⁶ O nome da cena é inspirado no filme *O que terá acontecido a Baby Jane?*, de nome original *What Ever Happened to Baby Jane*, do diretor Robert Aldrich, 1962. A cena *Baby e Jane* está presente na faixa nº 4 do CD em anexo.

²⁷ Esta letra é uma tradução minha, sua transcrição no idioma original está presente na parte referente às letras de músicas nos anexos deste trabalho.

estabelecem relação de reforço de sentido. Ao início da cena, enquanto entram duas figuras que se parecem com bonecas, delicadas, a música é executada em sua forma original, sem alteração. Após uma das duas figuras organizar o local com uma toalha, uma cesta e vários potes de plástico, as duas se sentam e começam um ritual exótico, onde comem produtos de beleza e passam outros sobre o rosto e cabelo. São potes de plástico com conteúdos que simbolizam gel para cabelo, líquido para os dentes na cor azul, creme hidratante. Tal ritual as faz ficar com uma aparência grotesca²⁸. Neste momento, a música começa a distorcer, acelerando e retardando o andamento, aumentando e diminuindo a frequência e consolidando o estranhamento presente na cena. Ainda como reforço, temos a letra da música, que até então só funciona em significado como motivação interna para as atrizes e para uma minoria de espectadores que entende a língua inglesa.

No início do século XX, servindo-se da música clássica, João Reis Gomes em seu livro *Música e o Teatro: Esboço filosófico*, disse que, “A alegria traduz-se pelo movimento rápido, por consideráveis intervalos musicais, subidas bruscas e ritmos leves, empregando-se quase sempre o modo maior” (GOMES, 1919 p.10), o que parece ser válido nesse caso. A alegria, meiguice e infantilidade das duas figuras juntamente a essas características na música são fundamentais para causar o estranhamento mais adiante, tanto na cena quanto na própria música. A forma como essa música é executada, a voz infantil, a alegria faz com que tudo o que está sendo dito seja camuflado ainda mais, ou melhor, com que o discurso ganhe inocência. No entanto, ao tirá-la do contexto apenas musical distorcendo-a e relacionando-a a cena, consegue-se o estranhamento. Utilizando-me ainda de GOMES, a alegria já não se traduz a partir do som, já que o movimento torna-se lento e os intervalos ficam menos perceptíveis, a voz infantil é irreconhecível. A música e aquele ritual que poderia ser confundido apenas com duas crianças que brincam com cosméticos desconhecidos, nesse caso, adiantam o que se segue. Depois que a música para de ser executada, a cena segue com a deformação, a estranheza aumenta. Duas meninas dentro de todo padrão de beleza, loiras, magras, maquiadas, impecáveis, gritam e falam palavrões dirigindo-se ao público e enquanto tentam ofender, riem com perversidade, como se aquilo desse prazer a elas.

A forma da música segue a forma da cena, ou melhor, a deformidade. No primeiro momento, é executada originalmente, sem alterações, até a terceira estrofe. Segundo momento: estrofe quatro é dividida entre duas distorções, uma que deixa o ritmo lentíssimo e

²⁸ “[...] no grotesco, o exagero é de um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade” (BAKHTIN, 1993 p. 267).

a frequência baixíssima fazendo com que a voz da canção torne-se grave no primeiro e segundo verso da estrofe, e outra que faz o inverso, bruscamente, logo em seguida, tornando a voz aguda e o ritmo acelerado no terceiro e quarto verso da estrofe. Terceiro momento: Quinta estrofe distorcida, voz superaguda no primeiro verso, robótica no segundo. A música se normaliza no terceiro verso dessa mesma estrofe, quando acontece o *fade-in*²⁹ para que o texto das atrizes seja inteligível.

Música e cena relacionam-se aqui a partir do sentido, já defendido, e através também da forma. Nesta segunda ocasião o diálogo acontece não sempre simultaneamente. A partir da divisão desta cena em três partes, assim como feito com a música, podemos dizer que elas estabelecem relação de reforço de sentido: no primeiro momento, quando a música não tem distorções e soa alegre, as figuras entram dançando também alegremente, montando o “*picnic*”, como crianças, dentro da normalidade previsível a partir dos signos: duas crianças. Aí, há uma simultaneidade que se dá até o segundo verso da quinta estrofe da música, pois após este momento a cena continua em sua função de estranhamento, as duas figuras comem cosméticos, falam o texto com palavrões e gritos. Enquanto a música, que para acompanhar esse sentido deveria manter-se distorcida, volta à normalidade até desaparecer depois do terceiro momento, onde as ações das figuras se normalizam, arrumam seus objetos e saem de cena normalmente, salvo por discretos “tics nervosos”. A simultaneidade retorna nesse momento final, onde a música é normalizada e as duas figuras tentam sair de cena assim como entraram, no entanto, a presença destes “tics” faz permanecer a estranheza, que é reforçada pela letra da música. Deste modo, mesmo que sem sincronia, cena e música estabelecem relação de reforço de sentido através também da forma.

A cena *Baby & Jane* tem como conceito a beleza comercial e foi baseada na imposição de padrões feita às crianças e em como essas os assimilam. Cena e música em conjunto dão através de sua dinâmica a ideia de que “apesar de”, mantêm-se a pose, levando a ideia de que problemas como esse, de imposição de padrões, ou de transformação grotesca em nome da beleza, acontecem e são tidos como normais, o que é mostrado através do início e do fim de música e cena, onde as coisas se “normalizam”, deixando transparecer sequelas, mas como se não fosse necessário passar por nenhum tipo de anormalidade para se tornar belo. Esse é o grotesco na realidade e, no entanto, a volta a normalidade, mesmo com essas sequelas, faz tudo parecer um devaneio.

²⁹ Expressão que indica o diminuir da intensidade da música gradualmente.

2.5 MÚSICA X

- Música: *História sem fim*, de autoria de Bia Medeiros, adaptada para a cena.
- Conceito das cenas: o tempo passando.
- Relação básica estabelecida entre música e cenas: Reforço de sentido.

A música X compõe-se de fragmentos adaptados da música *História sem fim*, faixa número oito do disco *Bia Canta e Conta*, de 1990, gravado pela Angelus/Independente, de Bia Medeiros, e é, em verdade, uma história narrada com partes cantadas. A música foi trazida por Porto numa cena individual que dizia respeito a um desdobramento de cena feita por mim anteriormente em Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas no 1.2012. Durante o processo, a cena foi coletivizada e desenvolvida mantendo o conceito inicial trazido pela atriz: a passagem do tempo, e neste trabalho leva o nome *Patos + Rosas + Baushianas*³⁰.

A música da forma como é executada tem a seguinte letra:

Toda história tem fim, o rei pensava assim (4X)
Deixa os patos passarem, senhor, meu rei, alteza
Que é forte a correnteza e eles vão bem devagar

Deixa os patos passarem
Deixa os patos passarem, senhor, meu rei (Tudo 5X)
Deixa os patos passarem³¹

A música é executada em uma cena dividida em três fragmentos, dois deles acontecem simultaneamente e o outro logo em seguida. Estes foram agrupados, pois tratam de um mesmo conceito, da mesma música e dos mesmos elementos. São eles: *Patos*, *Rosas* e *Baushianas*. *Patos* diz respeito à passagem da figura de Porto pelo palco, cantando a adaptação da música enquanto corta com uma faca sacos de areia que estão pendurados em seu pescoço, fazendo com que essa vá caindo, deixando a marca de seus pés por onde passa. Simultaneamente o coro, no centro do palco, dança uma coreografia que dialoga com a música. De sorte que a forma e a letra da música são importantes para estabelecer o sentido. Para isso se faz necessário lembrar o conceito da cena estabelecido em grupo: o tempo passando. A letra dessa música tem caráter simbólico, funcionando como uma prece, onde a

³⁰ Três fragmentos que acontecem ou simultaneamente ou em sequência, que são perpassados pela mesma música e vão do minuto 51:43 ao 54:14 do DVD em anexo. Bauschianas é o nome que designa a sequência de movimentos construída pela dançarina alemã Pina Bausch.

voz a cantar pede ao rei que deixe as pessoas, representadas pelos patos, passarem, que, em meio às dificuldades, mesmo em ritmo lento todos querem seguir: “é forte a correnteza e eles vão bem devagar/ Deixa os patos passarem”. A maneira como é executada também cria sentido. A atriz que canta enquanto caminha e a areia que segue seu curso ao chão depois que o saco é cortado simbolizam o tempo que passa, coisas que seguem seu curso. Já a letra, curta e repetitiva, com frases repetidas quatro e cinco vezes, simbolizam o que permanece. A “prece” continua a mesma até o fim da cena, enquanto as ações se desenrolam. Dentro de cada cena fica perceptível que as inquietações não cessam.

Ainda sobre a forma na qual a cena acontece é importante lembrar que a atriz se encontra destacada do coro cantando *a capella*³², enquanto este responde apenas corporalmente à música, com movimentos e sons. O andamento moderado contínuo em que a atriz canta a música parece fazer parte da prece, já que o coro marca um ritmo que nem sempre segue o pulso dessa música, um ritmo descontínuo, de onde se entende que o tempo está passando mais rápido do que ela precisa. A descontinuidade se dá devido a não permanência de um único ritmo dos movimentos e dos sons produzidos por eles. Primeiramente, no primeiro verso que é repetido quatro vezes, com os braços os atores marcam o tempo forte a partir do movimento de oferecer a rosa, levantando-as para a lateral direita. No segundo, terceiro, quarto e quinto versos, começam, além dos movimentos dos braços, marcar o tempo fraco através da percussão corporal, batendo a mão fechada sobre o peito no tempo quatro. A partir da terceira repetição dos versos quatro e cinco, o coro dobra o tempo oferecendo a rosa no tempo um e três e marcando o pulso no peito no tempo dois e quatro até a metade da quarta repetição do quinto verso, quando o ritmo volta pra dinâmica anterior onde se marca tempo um e tempo três, forte e fraco, respectivamente com os braços e a percussão corporal³³. Essa dinâmica faz parecer que o tempo é não contínuo, passando rápido em determinados momentos, em outros mais lentamente. E é dessa forma que o conceito da cena é atingido.

Assim que esse fragmento é finalizado quando os atores jogam as rosas com as quais estavam se batendo e a figura de Porto sai devagar do palco, uma guitarra começa a executar a harmonia da música, outra guitarra a melodia modificada. Neste momento a música está num

³² *A capella* é uma expressão popularizada de origem italiana que designa a música vocal de coral sem acompanhamento instrumental (DICIONÁRIO Grove de música, 1994).

³³ Estes movimentos do coro integram o fragmento *Rosas*, que é dividido ainda em dois conceitos internos: “rosas oferecidas” e “rosas se batendo”, respectivamente os movimentos nos quais se expande os braços em diversas direções e a marcação do tempo com a percussão corporal.

ritmo mais acelerado. O coro se divide em duas filas que vão abandonando o palco em seis movimentos ritmados aludindo às bauchianas. Assim que iniciados os movimentos, o violino entra fazendo a mesma melodia da segunda guitarra. Neste momento também o andamento da música é modificado caracterizando o tempo como incontinuo. Quando os atores se encontram na metade da saída do palco outras duas atrizes entram pela cochia do meio trazendo a arquibancada mais alta na qual está sentada Hirako para a cena *Gozo*. Neste momento a música serve de transição e introdução. Em bauchianas, quando três atores em cada uma das filas se encontram ainda saindo do palco, executando os movimentos, a música X começa a ser executada através de acordes sintetizados e sustentados, e não mais melodicamente. Dessa forma é introduzida a cena *Gozo* e a música IV.

2.7 MÚSICAS XI E XII

- Música: XI – *Vem*, de autoria de Vanessa da Mata adaptada para a cena; XII – *Mantra*, de autoria de Maria Rita, adaptada para a cena; Improviso com violino.
- Conceito da cena: Solidão.
- Relação básica estabelecida entre música e cenas: Contraponto e reforço de sentido.

Essas duas músicas serão analisadas juntas, pois num primeiro momento são executadas numa mesma cena e a outra cena em que uma delas está presente acontece em sequência à primeira. Respectivamente, *Deusa* e *Duelo*. Na primeira, além da música XI, a música XII aparece em fragmentos instrumentais. Depois, na segunda cena com letra.

A música XI, primeira a aparecer dentre as duas em questão, diz respeito a uma adaptação de *Vem*, faixa 11 do álbum *Essa Boneca tem Manual*, 2006, de Vanessa da Mata e possui a seguinte letra:

Vem

Vem
 Que eu sei que você tem vontade
 Que eu sei que você tem saudade de mim
 Antes que haja enfermidade
 Que eu não me recupere

Mas
 Se decidir fazer surpresa
 Deixei as chaves embaixo do xaxim
 Comprei os doces que devora
 Acho que agora não vai resistir

Um espelho pra sua vaidade
 Dossel, pena de ganso
 É quase um romance
 Desligue nossos celulares
 Três dias pra um começo, vem

Vem
 Que eu sei que você tem vontade
 Que eu sei que você tem saudade de mim
 Antes que haja enfermidade

Presente na cena *Deusa*³⁴, música e cena, nesse caso, estabelecem relação de contraponto e também de reforço de sentido com o conceito da cena através da letra e da

³⁴ A cena *Deusa* vai da hora 1:01:05 à 1:07:15 do DVD em anexo.

forma, como no caso da música anterior. No entanto, em relação à letra, a referência aqui é direta, e não metafórica como em *Patos*. A figura da cena *Deusa* parece querer dizer exatamente o que está cantando, a letra da música é direta. Em cena, a figura sofre decadência gradual e, por essa razão, através da criação de duas situações diferentes, “o alto e o baixo” da figura, a música XI estabelece relação tanto de contraponto como de reforço de sentido em cena. O reforço é estabelecido a partir da entrada da figura em cena, que acontece em cima de uma arquibancada/escada alta que está na lateral direita do palco e de costas para o público. Enquanto ela canta, quatro figuras masculinas parecem desejá-la e ir a seu alcance em movimentos que insinuam brindar sua presença. Chegam até a escada, viram-na de frente para o público e sentam cada um em um degrau formando uma fila ao lado esquerdo. Nesse momento, o que se vê é uma mulher autoconfiante que parece ter tudo, que se encontra acima de todos, que parece ter os homens a seus pés, o que aparece simbolicamente com sua posição na escada, onde está num nível mais alto que os homens. Nesse momento, a música cantada parece confirmar o sentido do que se quer mostrar em cena, essa autoconfiança, a partir, por exemplo, do “eu sei que você tem vontade, eu sei que você tem saudade de mim”.

Ao mesmo tempo, no momento em que os homens sentam, há outra coisa em sua posição e em outros elementos que fazem também estabelecer-se outro tipo de relação. Primeiramente, mesmo em sua posição na escada: mesmo acima de todos, ela se encontra do lado oposto ao dos homens, que diferentemente do início da cena, agora não vão ao seu encontro, mas se mantêm afastados. Já o fato de ela cantar *a capella* e sozinha significa para ambas as relações. Cantar sozinha pode simbolizar a autossuficiência, a independência e autoconfiança, reforçando o que a figura quer mostrar ser, mas justamente por isso pode mostrar que essa é também uma figura sozinha, em verdade sem companhia, o que aparece simbolicamente pela ausência de outras vozes e de instrumentos que a acompanhem. A decadência da figura só começa a ser percebida de maneira simbólica, enquanto ela vai visualmente se igualando àqueles que aparentemente menosprezava, descendo as escadas e permanecendo um pouco em cada um dos quatro degraus onde eles estão. Em cada degrau que ela permanece tenta dar um beijo em um dos homens, que a rejeita de quatro formas diferentes. Os homens continuam sentados, fazendo com que aos poucos ela, que continua descendo as escadas, e eles troquem de plano, com que fiquem mais altos que ela, modificando a relação estabelecida anteriormente.

É como se o discurso e o modo como o discurso é dito não fossem condizentes. Em sua fala a figura exalta sua solidão. Quanto mais confiante, mais inflada a figura mostra ser,

mais decadente em realidade ela fica. É neste momento que a relação de contraponto com a música XI é feita, pois deste modo ela acompanha a figura no que ela quer ser, mas não sua verdadeira condição em cena. A confiança, a “certeza” tentam ser mostradas para que se esconda sua real situação, sua verdadeira relação com a solidão, com a rejeição. Em cada beijo dado a figura parece alimentar uma esperança, e é para traduzir esse sentimento que a música XII entra instrumentalmente, a partir de fragmentos, preenchendo cada intervalo de ação da cena. Nestes momentos, intercalam um improviso sobre a música XII e a própria música XII. Entre beijo, texto e outro beijo, o momento em que a música começa a ser executada é quando ela parece ter esperança, que, no entanto, morre com as gargalhadas, as cusparadas, os empurrões. Como não pretende mostrar sua solidão, sua fraqueza, a figura também ri, continua seu texto e parte para a próxima tentativa, quando começa a ser executada apenas por um violino a música XII, cuja letra só se fará presente mais tarde e aqui serve como motivação interna.

O decaimento da figura encontra seu ponto extremo ao final de sua descida pela escada, quando chega ao chão, diz seu texto e parte para a última tentativa de beijo, na figura masculina que está de pé. No que parece ser o único beijo conseguido, o único que foi mais do que um encostar de lábios, sua esperança também é a maior, traduzida pelo maior fragmento de música tocada pelo violino. Contudo, depois de beijá-la, o homem sobe no primeiro degrau da escada e empurrando-a faz com que ela, já ficando um nível abaixo dele, se ajoelhe. Ela se mantém no chão por um momento e de seu maior nível de decadência levanta tentando se recompor, quando enfim se mostra forte após “despejar todo o podre que há em si”, rir de sua própria solidão e ironicamente brindar com a taça vazia “aos seus amores”.

Após o brinde, o coro entra cantando a música XII, uma adaptação de *Mantra*, faixa oculta do disco *Segundo*, 2005, da cantora Maria Rita. A canção é executada instrumentalmente na cena já analisada e também na transição desta para a cena seguinte, *Duelo*³⁵. No momento em que a música começa a ser executada a configuração de *Deusa* vai se modificando, como transferência. A arquibancada/escada é virada e as duas figuras de *Duelo* são reveladas; a luz torna-se vermelha; a arquibancada central é virada novamente, revelando mais seis figuras que seguram três instrumentos; o coro espalha-se em torno do palco aludindo a uma arena, onde acontecerá algum tipo de espetáculo. Essa transição tanto a

³⁵ A cena *Duelo* vai da hora 1:08:40 à 1:13:20 do DVD em anexo.

partir da cena como da música tem caráter, portanto de revelação e expectativa. Dentro dessa atmosfera, *Mantra* serve de transição, acompanhando a modificação do espaço e introduzindo a temática da próxima cena e despedindo-se da anterior com a seguinte letra:

Mantra

A paixão é como Deus
 Que quando quer
 Me toma todo o pensamento (2X)
 Dirige os meus movimentos
 Meu passo é teu
 Meu pulso é desse todo poderoso sentimento

A melodia cantada pelos atores é acompanhada apenas por um instrumento percussivo. O tan-tan marca com o som mais grave palavras e frases fortes da música como motivação para a cena. São elas: “deus”, “quer”, “todo pensamento”, “Dirige”, “movimentos”, “dela”, “desse todo poderoso sentimento”³⁶. A percussão é caracterizada por um improvisado, mas a base para a marcação estava associada a palavras e frases que sublinhavam a temática da cena: um duelo onde o ego é deus.

Durante a execução da música vão sendo dados indícios de embate entre as duas figuras. Enquanto o coro a canta e toca, as duas figuras se olham, se encaram, e dão giros, uma tentando derrubar a outra. A música para de ser executada no momento em que a figura de Camila Paula levanta um coração de papel e a cena por uns segundos se mantém suspensa. Os movimentos se mantêm em pausa, assim como o tan-tan, que deixa soar seu último som. Parece que algo vai acontecer. As formas da cena e música então dialogam reforçando uma a outra. O suspense e o silêncio são quebrados quando a figura diz seu texto e logo em seguida todos os instrumentos em cena são tocados, violão, pandeiro e tan-tan, introduzindo a próxima música.

³⁶ Dentre as palavras citadas, as sílabas sublinhadas são as marcadas pelo tan-tan.

2.8 MÚSICA XIII

- Música: de composição própria
- Conceito da cena: Confronto de egos.
- Relação básica estabelecida entre música e cena: Reforço de sentido.

A música XIII surgiu através de um improviso vocal feito por mim para acompanhar a harmonia composta por Vasconcelos baseada nas impressões que tínhamos de dois tipos de músicas/danças espanholas, para a cena do *Duelo*. O pedido para sua composição só foi feito após o fechamento do conceito da cena e de toda sua visualidade. O “confronto de egos” simbolizado ali por aquelas duas figuras femininas era inteiramente baseado nas touradas espanholas, trazendo a referência dos estilos mais difundidos de música espanhola: do Flamenco e do *Paso Doble*, que usa elementos do primeiro.

O *Paso Doble* consiste num estilo musical e numa dança de origem espanhola surgida no século XVI que é executada, dentre outros contextos, nas touradas espanholas³⁷. Nessa dança, executada a dois, existe a simbologia utilizada nas corridas de touros, ou touradas. O homem simboliza o toureiro e a mulher, sua capa e ambos se baseiam nos movimentos desses respectivos elementos para a execução da dança. Assim como na tourada, na cena *Duelo* dois seres se enfrentam, um buscando matar o outro. Na tourada isso se dá violentamente quando o animal com seus chifres e força física fere o homem, podendo matá-lo, ou quando o toureiro, que empunha estacas no boi, faze-o sangrar e morrer. Na cena em foco, esse embate se dá, primeiramente, pela intercalação de quem simboliza o touro e o toureiro, tendo como referência o *Paso Doble*, apesar da simbologia modificada, onde toureiro e capa se tornam toureiro e touro a partir dos movimentos inspirados nessas figuras, e depois verbalmente.

Na primeira versão da cena as duas figuras se enfrentavam apenas verbalmente e disputavam paixões, quantidade e qualidade de amores que tiveram em suas vidas, simbolizados por corações de papéis que continham nomes. A cada ataque o ego parecia inflar e deixar a respectiva figura mais confiante. Nas outras versões foram sendo acrescentados movimentos de ataque e de defesa, que foram se transformando, mas mantiveram presente a disputa, o embate, a competição.

³⁷ Para ver mais assistir o vídeo com o título “Paso Doble – Malagueña”, presente nas referências bibliográficas.

Essas duas referências existentes durante o processo estão presentes a partir da configuração da cena, suscitando os movimentos das respectivas danças. O *Paso Doble* aparece na relação entre toureiro e capa e o Flamenco na ideia de disputa, de embate que é refletida pela valorização da individualidade nesse estilo de dança:

Essa dança é um baile individual, normalmente interpretado por um solista, homem ou mulher. Mesmo quando dançado aos pares ou em grupo, cada bailarino conserva sua interpretação pessoal, seu estilo próprio de dançar [...] Se trata de uma dança que possui grande poder de isolamento e concentração (NUÑES, 2001 p. 231).

Com essa referência já latente, durante um dos ensaios, me foi pedido que improvisasse uma melodia inspirada na música espanhola. Eu não possuía conhecimento técnico sobre esses estilos e no improviso segui intuitivamente o que pensei ser mais disseminado, o flamenco. Cena e música neste caso foram desenvolvidas baseadas nas primeiras impressões do que já tínhamos e, como em muitos casos, não foi guiada por uma pesquisa teórica. Por esse motivo, não considero cena e música aqui como representação desses estilos musicais, pois serviram de motivação ainda como primeiras impressões, estando, portanto, carregadas de clichês.

Dentro desse clichê, através de um inconsciente coletivo e das demandas da cena, com o passar do tempo, a melodia foi se modificando e sendo acrescida de violão, tan-tan e pandeiro. Dessa forma acontece o diálogo. A música preenche e dá sentido a cada movimento das figuras em cena, deixando mais clara a referência da música flamenca.

A referência do *Paso Doble* se deu de forma não intencional, após a criação de música e cena, pois este estilo era desconhecido pelo grupo. Somente com a pesquisa posterior percebi que na música que tínhamos composto havia referências a ele e, mais que isso, uma referência clara na própria cena. A referência da tourada nos movimentos como linguagem artística não havia sido criada por nós, mas já existia através do *Paso Doble*.

Quanto à dinâmica de música e cena, elas se dão intercaladamente em forte e fraco, dependendo dos textos e dos movimentos das atrizes. Enquanto em cena o texto é falado, necessitando ser compreendido, a música está em intensidade fraca, com uma única voz a cantar a melodia. Quando em cena há apenas movimentos corporais e/ou embate visual a música cresce e os instrumentos mantêm intensidade forte, havendo adição das vozes de todo o coro, até a próxima intervenção com texto, onde a música volta à intensidade fraca. Em dado momento, todos parecem se preparar para o que será o grande golpe, as figuras se

afastam uma da outra lentamente, enquanto a música cresce aos poucos. A expectativa criada ao início da cena retorna. Quando as figuras estão afastadas ao máximo, a intensidade da música também é a máxima, sendo acrescentada ainda de uma guitarra tocada pela banda. Aqui, portanto há novamente o reforço da forma e, conseqüentemente, do sentido.

Quando as duas figuras correm uma frente à outra, de repente, surge entre elas uma terceira figura, que impede o choque entre as duas e interrompe toda a situação. Neste momento a música para bruscamente e acompanha o que se segue através de efeitos sonoros nos fortes da cena, são eles: a figura do meio, em meio à agressão que sofre, é empurrada e se choca com o corpo da outra. Neste momento, a guitarra deixa soar um acorde. Quando a mesma figura é empurrada para e cai, os instrumentos executam sons que potencializam seu choque com o chão. Os mesmos sons são executados quando ainda essa figura levanta do chão e tenta um ataque às duas outras, que a seguram e a empurram ao chão novamente. O último momento é quando ela continua no chão enquanto as outras duas se afastam para as diagonais superiores lentamente e o som acompanha espaçadamente, deixando a cena em suspensão, fazendo retornar a expectativa. A cena termina quando as duas figuras correm em direção a que está no chão e ocorre um *black-out*, deixando o público por alguns momentos sem nenhuma informação visual ou sonora.

2.9 MÚSICA XVI E MÚSICA XVII

- Música: *Für Elise*, de autoria de Ludwig van Beethoven; Improviso com tan-tan, de autoria própria.
- Conceito da cena: Imposição de padrão.
- Relação básica estabelecida entre música e cena: Reforço de sentido.

De forma a facilitar a análise estas duas músicas foram colocadas aqui em conjunto, pois acontecem numa mesma cena.

A música XVI diz respeito a fragmentos da música *Für Elise*³⁸ tocada eletronicamente a partir de um aplicativo de dispositivo móvel, um *ipod touched*, no qual é possível interferir na frequência e no ritmo. Já a música XVII diz respeito a um improviso de minha autoria, com um tan-tan. Ambas as músicas são executadas durante a cena *Branco no preto*³⁹. O conceito desta cena foi estabelecido como sendo “afirmação de padrão”, com sentido crítico. Ambas as músicas acontecem reforçando esse conceito ao indicar a superioridade de uma figura sobre a outra na relação encenada.

A cena tem início com a figura de uma bailarina clássica negra que a princípio está parada, numa posição de balé. Do lado oposto e num nível superior está uma figura masculina com o rosto coberto, segurando um dispositivo móvel. Em dado momento, esta figura começa a tocar o objeto com seus dedos e a reproduzir a música *Für Elise*, a bailarina então começa a se mover fazendo passos de balé. Depois de fazer a música e a situação serem reconhecidas, a figura masculina começa a deformar a música, acelerando seu andamento e tocando notas que não fazem parte da mesma. Neste momento, a música estabelece uma relação de reforço de sentido à medida que é modificada. As deformações são diversas, entre elas a principal é de aceleração do andamento, enquanto, simultaneamente, a bailarina aumenta a velocidade de seus giros, até que ambos percam toda sua configuração inicial, com a música tornando-se irreconhecível e a bailarina, ao tentar acompanhar a velocidade e ultrapassar seus limites, caindo ao chão.

Música e cena neste momento tem função de referenciar a ideia da perfeição, do estabelecimento de padrões estéticos e de beleza. A imposição de padrão que primeiro aparece

³⁸ Música de autoria de Ludwig van Beethoven.

³⁹ A cena Branco no Preto vai da hora 1:25:46 a 1:29:44 do DVD em anexo.

é a do padrão estético, representados aqui pela presença do clássico, tanto na música como na dança através do balé, o clássico do classicismo como padrão por excelência, o classicismo do rigor, da pureza formal, do equilíbrio. As obras que se referem ao classicismo são admiradas pela representação de criaturas humanas perfeitas, o modelo ideal do corpo humano, o que lança questionamentos sobre a representação do homem em sua individualidade e permanência (GOMBRICH, 2011 p.105).

Ao vermos a figura feminina, percebemos sua falta de técnica, a falta de certa intimidade com aquela dança, com aquela rigidez. Ela parece tentar dançar, tentar se adequar àquela dança, até o momento em que cai, parecendo desistir de executar, de impressionar. Depois da queda, a figura masculina parece satisfeita, pois para de tocar a música, desce do praticável onde está e avança rapidamente no plano baixo até a figura feminina. Após chegar a ela começa a examiná-la, tocá-la, cheirá-la. Seus movimentos alternam entre lentos, moderados e rápidos e aludem a um animal que examina sua presa após tê-la capturado. É neste momento que entra o improvisado do tan-tan que acompanha desde já os movimentos feitos pela figura masculina. Assim como os movimentos feitos por ela, os sons do instrumento são espaçados e não seguem um único ritmo: entre um movimento e outro, há suspensão, entre uma sequência de sons e outra, há pausa.

Depois de colocar a figura feminina em pé e examiná-la mais um pouco, rasgar sua blusa e tocá-la animallescamente, a figura masculina sai do núcleo da cena, tendo os passos acompanhados pelo som grave do tan-tan, fazendo associar-se àquela figura todo o peso que ela representa, como se seus passos fossem pesados. Todas as vezes em que essa figura caminha o tan-tan acompanha com os sons e pausas que intercalam. Quando volta pela primeira vez percebe que a bailarina mudou a posição na qual ele a tinha deixado e então a refaz como quer. Da segunda vez que tenta sair ela já desfez novamente a posição, que ele conserta novamente de forma mais acelerada, e da vez seguinte mais acelerada, até o limite de ambos. A música acompanha as ações não executando as pausas de antes. Depois da sétima vez em que tenta arrumá-la, a figura masculina a adverte violentamente com um grito levantando a mão num movimento que faz parecer um tapa. Ele suspende sua mão no ar e por uns segundos a cena fica congelada até que ele desce o braço lentamente. Neste momento a música acompanha a cena em suspensão, não há nenhum som até o momento em que sua mão quase retorna à neutralidade. A figura então sai pela segunda vez, o instrumento novamente acompanha seus passos. Ele então pega um rolo de pintura de parede e um recipiente com tinta branca, nesse momento o som é

improvisado e depois acompanha outra vez os passos, quando a figura retorna ao núcleo da cena com os objetos. Quando chega, molha o rolo na tinta e pinta a parte da frente do corpo da figura feminina, depois a contorna e pinta a parte de trás. Desde o momento em que ele chega com os objetos, suas ações são menos espaçadas, mais rápidas. O som acompanha novamente sem as pausas, é contínuo, até o momento em que a figura masculina termina a pintura e depois de um pequeno improviso volta a acompanhar seus passos. A cena termina quando a figura, menina sozinha no centro do palco, negra, seminua e toda pintada de branco grita com as mãos na cabeça abaixando o corpo e acontece o *black-out*.

2.10 MÚSICA XIX

- Música: de composição própria
- Conceito da cena: Caos/Festa
- Relação básica estabelecida entre música e cena: Contraponto de sentido - Ironia

Chegando ao final do espetáculo *Quem Disse que Não* a partir de uma cena coletiva, todo o elenco sentiu falta de uma música para a conclusão e agradecimentos. Sentamo-nos então para discutir que música seria essa e optamos por compô-la também coletivamente. Depois de algumas opções, passamos pelo chorinho e chegamos ao samba, que foi no início rejeitado por alguns com o argumento de que pareceria muito clichê, de que isso seria um reforço à ideia de que no Brasil “tudo termina em samba”, de que mostramos nossos problemas, sofremos o processo e, ao final, terminaríamos com um tipo de música que exalta a alegria, a festa, e que esses sentimentos não eram condizentes com o que havíamos mostrado.

Não argumentarei a favor ou contra essa ideia, afinal há que se considerar o clichê, o senso comum, mas mostrarei como ela pode ser vista também de outro ângulo.

Quando nos decidimos pelo samba, o orientador, Marcus Mota, nos ajudou com a harmonia e a cadência, enquanto nós, um grupo de 20 pessoas, tentávamos compor uma melodia e improvisar frases que tinham a ver com o espetáculo. Ao final, montamos as frases que mais se encaixavam na métrica da música, que já tínhamos, e terminamos com este resultado:

Quem Disse Que Não

Quem disse que não posso mais cutucar a ferida
Depois de toda a tristeza vem a redenção
Sendo humano eu posso chorar o meu pranto
Mas se a alegria chegar, quem disse que não (2X)

Eu vou brindar a vida
Um brinde a saudade
Não sei aonde vou
Mas eu vou inventar minha própria verdade

Eu vou brindar a mentira
Um brinde à ilusão
Vou brindar o que nego, um brinde ao meu ego
Quem disse que não

Quem disse que não poderia me reinventar e negar o que sou

O duelo com aquilo que vejo é o que me transformou (2X)

Quem disse que não
Que me transformou (2X)

Quem disse que não (4X)
Não, não, não, não.

Considero o clichê “tudo termina em samba” uma ideia pertinente, mas em minha opinião não serve como argumento para que a música final do espetáculo não possa ser um samba, já que é justamente em cima do clichê, de que o samba é sempre alegre, com temática festiva, e através da letra, que se pode criar uma relação diferencial para o espetáculo: a relação de contraponto sujeito à ironia.

Quando o samba começa a ser executado os atores estão ainda em cena. Música e cena neste momento dialogam através do andamento de ambas, já que em cena os atores se encontram executando movimentos em câmera lenta e na banda a música é executada em andamento moderado. Depois de cantada a primeira estrofe da música somente por Káshi Melo, que está na banda, o baixo faz uma sequência de notas que serve de introdução para que todos em cena comecem a cantar e, desfazendo a câmera lenta, desçam as escadas e cantem o samba alegremente no palco, em ritmo normal, fazendo os devidos agradecimentos simbolicamente através de gestos com os braços.

O clichê, de que o samba traz alegria, é essencial para a ironia que defendo aqui, que existe a partir do foco dado ao processo de criação. Essa parece ser a mesma alegria traduzida na primeira estrofe da música, uma alegria que parece ser em verdade esperança, uma alegria que só chega depois do sofrimento, uma alegria inventada, fingida. Na segunda estrofe essa ideia é ainda afirmada com “não sei aonde vou, mas eu vou inventar minha própria verdade”. Já na terceira estrofe fica clara a ideia de ironia, quando se brinda coisas que em verdade foram rejeitadas por nós durante o processo: a mentira, a ilusão, o que negamos, o ego. Tudo dialoga para que os problemas vividos sejam ignorados e não quer dizer que aquelas figuras realmente não queiram ser felizes, ou que não tentem, pode até ser que sejam, no entanto a música nesse momento critica sua atitude de “passar por cima” sem ter resolvido o problema, característica presente em tantas cenas do espetáculo, que apenas mostram, mas não propõem uma solução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de cenas neste processo deu-se a partir do improviso, do empirismo, da pesquisa prática e, raramente, da pesquisa teórica direcionada. Nossos principais objetos de trabalho foram os depoimentos pessoais. Quando houve pesquisas teóricas essas não aconteceram em grupo, mas dentro dos núcleos de cenas, a partir de seus integrantes, sendo ignoradas pelo restante do elenco. As reflexões urdidas neste texto se estabeleceram a partir do acesso a essas informações e, principalmente, da minha experiência pessoal com o processo. Existindo portanto esse foco no processo e não na recepção, as filmagens são mero instrumento para a conferência da plausibilidade das ideias desenvolvidas, tendo servido para mim apenas como ferramenta adicional.

A opção pela falta de apoio teórico para a criação tanto de cena quanto de música poderia significar também falta de aprofundamento, no entanto combinando o clichê⁴⁰ com a procura de si mesmo, tanto citada neste trabalho, conseguimos tornar as cenas passíveis de sentidos múltiplos, sendo que aqueles que estão aqui expostos foram os vivenciados por mim. Ao lidar com questões pessoais, tivemos acesso a questões universais. Percebi que a música neste meio, serviu-se muitas vezes também do clichê⁴¹, principalmente nas cenas em que estabeleceu relação de reforço de sentido, no entanto em alguns casos conseguiu subvertê-lo.

Quando fala sobre os tipos de abordagem de uma peça de música – intuitiva ou analítica – Friedlander diz: “Descobrir, organizar e raciocinar sobre o significado de uma extensa gama de informações relevantes enriquece nosso entendimento da obra musical” (FRIEDLANDER, 2006 p.13). Neste trabalho minha “gama de informações relevantes” foi um conjunto de cenas em que as músicas estão inseridas, pelas quais tive acesso a referências primordiais para a análise do sentido que a música ajuda a criar. Vale lembrar, entretanto, que não desconsidero a gama de informações intrínseca à própria música. O entendimento da música ajuda na análise do sentido da cena. Essas relações dependentes só mostram como música de cena e cena trabalham em conjunto mesmo que quando analisadas como objetos

⁴⁰ Em encontro com o professor orientador César Lignelli o clichê foi definido como “algo que um dia foi novo em determinado contexto, mas que por seu uso reiterado se tornou algo ausente de ruídos no contexto”.

⁴¹ “Pueden destacarse dos formas de utilización del cliché. La primera se presenta cuando el empleo del cliché en la música de escena determina cierta pasividad en el proceso de recepción, reduciendo al espectador a un mero reconecedor de señales. En este caso, el riesgo de alienación y aún de banalización es grande, dado que el cliché transforma la acción en constatación, provocando un excesivo direccionamiento del goce estético, en una invocación máxima al lenguaje sonoro sociocultural ya adquirido (LIGNELLI, 2011 p. 244)”.

autônomos passem a criar outros sentidos.

Quando me decidi por fazer parte do grupo responsável pela música deste espetáculo, pude retomar as ideias de relação de reforço e contraponto com as quais tive contato na disciplina Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea, ministrada por Lignelli, em meu terceiro semestre. Depois do término desta matéria e durante os semestres que se seguiram, percebi que não haveria mais matérias dedicadas ao estudo do som, da música em cena. As disciplinas que se dedicariam ao estudo da sonoplastia, por exemplo, estão na lista de optativas do curso desde 1989, mas não da formação obrigatória de cada aluno, tornando escassa a motivação para o desenvolvimento desse tema. Deste modo, pela falta de contato contínuo, foi necessário um longo tempo de maturação dos conteúdos trabalhados nessa disciplina de modo que ao final do curso, após este pequeno distanciamento, mesmo com minha dedicação, só me recordava que “a música deve acompanhar a cena”, mas não das especificidades citadas.

Nenhuma música deste espetáculo surgiu com a intenção de reforçar ou contrapor o sentido, mas apenas de se relacionar-se com ele e, durante a escritura deste trabalho, a partir das análises dessas músicas, pude perceber que mesmo sem a intenção essas relações básicas sempre existem, que esse “acompanhamento” se dá a partir dessas relações que suscitam muitas outras e que muito do que surge a partir do inconsciente coletivo, das experimentações, da intuição, tanto na cena como na música, também pode ser explicado. Assim, tendo maior domínio dessas informações, será mais fácil influenciar na criação do sentido conscientemente e fazer relações entre cenas através da música, sendo também este o cuidado, pois se não faço parte do processo de criação do espetáculo e somente da música, posso modificar de forma equivocada aquele sentido. E é esta a contribuição que este trabalho pode dar: a consciência de que a música interfere diretamente na criação de sentido em cena, seja ela uma música já conhecida ou que será apresentada pela primeira vez.

Como desdobramento do espetáculo *Quem Disse que Não*, sei que em *Quem Não*, e no que mais se seguir, posso modificar sentidos, dentre outros meios, através da realocação de uma música, ou a partir da forma de executá-la e que, numa criação coletiva, posso ao mesmo tempo influenciar e ser influenciada pela música.

Senti-me à vontade para discorrer sobre este assunto, como dito na introdução, devido entre outras coisas, à minha formação paralela na Escola de Música de Brasília, mas, não desconsiderando a experiência vivida em Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea, penso que deveria haver entre as disciplinas que fazem parte da grade obrigatória do curso de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília, maior atenção ao estudo da música e do som relacionados à cena como subsídios para que os alunos desenvolvam seu poder de análise e para que alcancem em tempo menor a maturação dos conteúdos, tornando comum o conhecimento do poder de interferência da música no sentido da cena. Com tais conhecimentos seria possível ainda a dinamização dos modelos de criação, onde a música surge sempre como um complemento para a cena (seja reforçando ou contrapondo) depois que ela já está criada. Considero também importante, em detrimento do estudo da música de cena, o estudo ao menos básico de teorias musicais que criem maiores possibilidades de manipulação do som a favor da cena.

Por fim, indico o caráter introdutório do estudo presente, reconhecendo suas limitações teóricas e a eventual superficialidade obrigada pelo limite de extensão. Finalizo-o com a consciência de que é um importante primeiro passo em direção a uma pesquisa que aparenta enorme potencialidade teórica e prática: primeiramente, visando problematizar a automatização das relações entre cena e música, para, enfim, aprofundá-las na edificação de espetáculos em que essa integração seja crítica, criativa e ao mesmo tempo orgânica, resultando no proveito máximo da potência cênica desse processo.

ANEXOS

TABELAS

I RELAÇÃO DE CENAS

Cenas	Agentes	Objetos	Sons	Conceito
Milagre da vida	Wilson	Arma	Música milagre da vida (falada/cantada)	Atenção
Corrida dos Tules + Imobilidade 1	Coro + Julia Gunesch	Tules	Percussão, guitarra, baixo, violino, fala	Busca + Negação do movimento
Espelho	Coro	Tules	Percussão, guitarra, baixo, violino	Duplo, identidade, procura de si
Pingando Velas	Mariana e Clarissa e coro	3 velas e isqueiro	Fala e música com letra acompanhada por guitarra, baixo e violino	Dor, autocontrole
Papinha	Elise, Mariana e Pedro	Mingau, colheres, potes	Tan-tan, 2 guitarras e baixo	Pré-abuso

			tocam Metal	
Cabana	Luiza e Stephanie	Tules	Falas e música cantada à <i>capella</i>	Corpo, descoberta
Açougue I	Mariana, Débora, Júlia G., Pâmela, Érica, Wilson, Jéssica	Ganchos, cordas e bancos	2 guitarras, baixo elétrico	Corpo mercadoria
Imobilidade II	Julia Gunesch, Pedro, Wilson, Nitiel e Tiago		Fala	Negação do movimento
Baby & Jane	Julia Caleffi e Stephanie	Potes de cosméticos com algo comestível, carrinho de supermercado, toalha de pic-nic	Música eletrônica editada	Beleza Comercial
Patos + Rosas +Baushianas	Julia Caleffi e coro	Faca, flores na cabeça e colar de saquinhos de areia, rosas de plástico.	Música “Deixa os patos passarem”. Voz acompanhada de guitarra e baixo.	Tempo passando
Gozo	Elise, Mariana e Pedro	Mingau, colheres, potes.	2 Guitarras, baixo elétrico e tan-tan	Abuso

Deusa	Fernanda, Tiago, Nitiel, Pedro, Wilson e coro	5 taças	Voz cantando <i>a capella</i> e violino	Solidão
Duelo	Tuanny, Camila, Pâmela + coro	2 vestidos vermelhos, instrumentos (violão, pandeiro e tan-tan)	tan-tan, pandeiro, violão, violino e palmas	Confronto dos egos
Branco no preto	Pedro e Tuanny	Ipod, recipiente com tinta branca, rolo de tinta de parede, sapatilha de ponta	Música eletrônica e tan-tan	Afirmação de Imposição de padrão
Açougue II	Elise, Júlia G., Tuanny e Deborah.	Ganchos, cordas, bancos	2 guitarras, baixo elétrico e violino	Corpo mercadoria
Samba	Coro	Balde, massa, taças	Guitarra, baixo elétrico, vozes, pandeiro, tan-tan	Caos/Festa

II RELAÇÃO DE CENAS E MÚSICAS DO ESPETÁCULO

Cenas	Música
Milagre da vida	Música I e Música II
Corrida dos Tules	Música II
Imobilidade I	Música II
Espelho	Música II
Pingando Velas	Música III
Papinha	Música IV
Cabana	Música V
Açougue I	Música IV
Cala a boca, Débora	Música VI
Imobilidade II	Música VII
Baby & Jane	Música VIII
Inamigos	Música IX
Patos + Rosas + Baushianas	Música X
Gozo	Música IV
Deusa	Música XI, Música XII + Improviso
Duelo	Música XIII
Pentes	Música XIV
Noivas	Música XV
Branco no Preto	Música XVI e Música XVII
Açougue II	Música IV
Exorcismo	Música XVIII
Samba	Música XIX

LETRAS DE MÚSICAS

I ANIMAL CRACKERS IN MY SOUP

Once Mother said My little pet
 you ought to learn your alphabet
 So in my soup I used to get
 All the letters of the alphabet
 I learned them all from A to Z
 And now my Mothers giving me

Animal crackers in my soup
 Monkeys and rabbits loop the loop
 Gosh oh gee but I have fun
 Swallowing animals one by one

In every bowl of soup I see
 Lions and Tigers watching me
 I make 'em jump right through a hoop
 Those animal crackers in my soup

When I get hold of the big bad wolf
 I just push him under to drown
 Then I bite him in a million bits
 And I gobble him right down

When their inside me where it's dark
 I walk around like Noahs Arc
 I stuff my tummy like a goop
 With animal crackers in my soup

Animal crackers in my soup
 Do funny things to me
 They make me think my neighbourhood
 Is a big menagerie

For instance there's our Janitor
 His name is Mr Klein
 And when he Hollers at us kids
 He reminds me of a Lion

The Grocer is so big and fat
 He has a big moustache
 He looks just like a Walrus
 Just before he takes a splash

IMAGENS



Figura 1

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas, - 11º ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não-atores, - 13ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GOMBRICH, E. H. A história da arte/ E. H Gombrich ; tradução Álvaro Cabral – Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMES, João Reis. Música e o Teatro: Esboço filosófico.

GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia, orgs. O pós-dramático: um conceito operativo?, São Paulo : Editora Perspectiva, 2010.

NUÑES, Victoria. “A Dança Flamenca”, em Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

RIEDLANDER, Paul. Rock and Roll: uma história social/ tradução de A. Costa. – 4ª Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2006.

SUBIRÁ, José. História de La música. Imprenta Hispano-Americana, S.A. – Barcelona, 1958.

TRAGTEMBERG, Livio. Música de Cena. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

ARTIGOS

CONCRETO, Teatro do. Processo Criativo. Disponível em:

<<http://teatrodoconcreto.blogspot.com.br/2009/07/processo-criativo.html>>. Acesso em 06.02.2012.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico – Revista Contrapontos v.10, n.3 2010.
Disponível em: <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>.
Acesso em 21/02/2013.

FERRACINI, Renato. Ação Física: afeto e ética. Disponível em:
<<http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos>>. Acesso em 12/12/2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre o método das ações físicas. De uma palestra proferida por
no Festival de Teatro de Santo Arcangelo, Itália, em junho de 1988. Disponível em:
<http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>. Acesso em 17/12/2012.

INUMAR, Lucélia Yumi; PALANGANA, Isilda Campaner. A formação da memória no
desenvolvimento psíquico: contributo à educação, em RBEP - Revista Brasileira de Estudos
Pedagógicos. v.85, n. 209/210/211, jan./dez. 2004. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=100036>. Acesso dia 23 de Janeiro de 2013

LIGNELLI, César. Una perspectiva de la dimensión acústica de la escena, em Telón de
Fondo, Revista de teoria e crítica teatral. N. 13, julho/2011. Disponível em:
<<http://www.telondefono.org/numeros-antiores/numero13/articulo/333/una-perspectiva-de-la-dimension-acustica-de-la-escena.html>>. Acesso dia 19 de Fevereiro de 2013.

MÚSICAS

MEDEIROS, Bia. BIA CANTA E CONTA,1990. Angelus/Independente BB-1303.

Animal Crackers In My Soup Lyrics. Disponível em:
<<http://www.asklyrics.com/display/temple-shirley/animal-crackers-in-my-soup-lyrics.htm>>. Acesso dia 16/01/2012.

VEM. Disponível em: <<http://letras.mus.br/vanessa-da-mata/116781/>>. Acesso dia 18/01/2013.

MANTRA. Disponível em: <<http://letras.mus.br/maria-rita/281088/>>. Acesso dia 18/01/2013.

VIDEOS

Espetáculo QUEM DISSE QUE NÃO. 2012. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=F9pmvBrGfb0>>. Acesso em Janeiro de
2013.

Paso Doble – Malagueña. 2010. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=R4D4Ihx4mzw>>. Acesso dia 21/01/2013.

DICIONÁRIOS

PAVIS, Patrice, Dicionário de Teatro; tradução para a língua portuguesa sob direção de
J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira; 3. Ed – São Paulo : Perspectiva, 2011.

DICIONÁRIO Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.