



Tocando a vida

Fábio C. M. Cintra

“Em teatro, a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. Tempo é o meio comum entre música e teatro” (Philip Glass).

“– E aí, compadre? Fazendo o quê da vida com essa viola?”

“– Tocando a vida, amigo... tocando a vida...”

Se há uma marca forte da contemporaneidade, esta é a instabilidade. Embora já referida à exaustão, ela continua sendo reflexo da condição do homem atual, e fonte de inspiração de um sem número de narrativas artísticas, acadêmicas, jornalísticas e pessoais, em veículos diversos, dos quais as mídias eletrônicas são agora exemplo importante.

A questão da instabilidade se faz presente com ênfase nas narrativas cênicas, e com destaque significativo para os lugares onde ela é mais visível – no nosso caso, as cidades brasileiras. É possível perceber o número crescente de grupos teatrais que se formam em comunidades urbanas as mais diversas, colocando em prática propostas que dialogam com suas realidades, sempre fluidas, do ponto de vista social, político,

afetivo e profissional, que dirá artístico. A própria instabilidade passa a se tornar foco e assunto das narrativas criadas por essas comunidades.

Se começo assim este pensamento sobre a educação musical, é porque como artista e educador, músico e homem de teatro, sinto a cada dia a necessidade de articular, junto a meus colegas professores, assim como a meus alunos, cantores, atores e instrumentistas – o pensamento e a ação necessários e pertinentes a cada momento para construir formas de interagir com essa instabilidade. Ela se faz presente a cada momento do dia, questionando a identidade de cada um, de cada ação. Sua marca é a descontinuidade, o impedimento de fluxos. Vale dizer, o estancamento dos ritmos, dos pulsos. E, com eles, das outras qualidades de energia e dinâmica que trazemos conosco. Já aprendemos a ser descontínuos (mais do que queria Bachelard, que nos propunha apenas a consciência da descontinuidade...). Já pensamos e agimos mais não-linearmente do que linearmente e, se o tentamos, encontramos maior dificuldade...

Estes são assuntos, fontes de materiais para o músico, para o ator, para o dramaturgo. Vivemos musicalmente a vida. A música vem da escuta da vida. Assim como a vida está, estará a música. Assim estará o teatro.

Fábio C. M. Cintra é músico e professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

Por isso, um assunto tão específico como a educação musical no teatro se aproxima sim, e muito, da questão da instabilidade. Instabilidade que é nosso modo de vida, dentro da qual aprendemos dia a dia a dançar a vida, a tocar a vida.

A questão é: como é que nossa prática artística (no nosso caso musical e teatral) pode lidar com estes dados, como ela pode lidar com “a vida (instável) como ela é”?

Existe uma instância que poderíamos chamar estável, que nos sirva de chave e caminho de acesso? Que nos sirva de trampolim e ferramenta para esse jogo? Porque, se considerarmos que a ação de lidar com a vida pode ser pensada como jogo, é possível transformar essa relação em música e cena. Temos que aprender as regras e nos lançar...

Sim: o corpo, envolto pela instabilidade, é ainda a instância em que realizamos nossos momentos de estabilidade, nossos efêmeros instantes de forma, antes de “partirmos para outra”. No corpo, com o corpo, realizamos a construção que é ao mesmo tempo desconstrução e reconstrução do diálogo que travamos com as formas que a vida assume.

Para quem tem consciência dessa metamorfose contínua, a instabilidade pode se tornar aliada e instigadora da criação.

A descontinuidade, a interrupção dos fluxos, conformam nossos novos modos rítmicos, assim como os pés métricos foram os modos rítmicos dos antigos gregos. Nossos pulsos não são regulares: são os que precisamos agora. Com eles falamos ao outro.

É preciso, porém, que não nos esqueçamos. Esquecer é fácil. Esquecer é o grande perigo. Pois também precisamos da regularidade, das frases sonoras e bem-feitas, dos pontos culminantes e das resoluções perfeitas, lógicas e completas. Precisamos da harmonia e do contraponto. Precisamos da precisão.

Não nos esqueçamos de escutar.

O corpo é o mediador. A educação musical no teatro nasce, se alimenta e se inventa na relação com a instabilidade.

Tempo e musicalidade cênicos: ferramentas teóricas

A cena pode ser compreendida como um evento regido e estruturado sobre bases musicais, a partir da similaridade existente entre os modos de percepção do tempo na música e no teatro.

O discurso cênico, assim como o musical, configura-se para o espectador como uma composição de eventos organizados num fluxo temporal, e a organização da velocidade e da duração de cada evento, nessa seqüência, é uma característica intrínseca de cada um desses eventos e da própria seqüência, enquanto signo teatral. Isso significa que velocidade e duração são elementos fundamentais na construção do significado desse signo. É a sucessão dos eventos, sua ordenação, que nos dá a idéia de movimento e, portanto, a idéia de tempo. Nossa idéia de tempo é construída, *a posteriori*, por nosso intelecto; o tempo só existe no momento em que tomo consciência do devir, e isso só acontece após a ocorrência do evento. Nossa percepção do tempo é, portanto, descontínua, feita da lembrança de fragmentos de tempo.

Vemos aí mais um indício de instabilidade.

O ator e o encenador, assim como o compositor, são os mestres da criação de tempo através da composição de eventos discretos, organizados numa sequência determinada. Esses eventos são de várias ordens.

No teatro, som, silêncio, luz, movimento e palavra organizam-se no tempo-espço. Configuram assim uma *mousiké*¹, um constructo que envolve todos esses elementos simultaneamente. Uma *mousiké* é uma entidade har-

¹ O conceito grego de *mousiké* é um conceito-matriz da idéia de ordem, de organização e ordenação dos eventos no tempo-espço. Aproxima-se dos conceitos de cosmos e de harmonia (tomada no sentido de



mônica, no sentido de reunir esses elementos em equilíbrio.

No teatro contemporâneo, esses elementos atuam mais frequentemente de forma dialética, não deixando, no entanto, de constituir uma *mousiké*. A *mousiké* opera, assim, como princípio de composição aplicável a qualquer evento que ocorra num tempo-espaço determinado.

Se pensarmos agora especificamente no âmbito sonoro de um evento cênico, ouviremos o que se pode chamar de paisagem sonora – a qual nada mais é que um conjunto de eventos sonoros delimitados num espaço-tempo.

Logo, uma paisagem sonora é um exemplo de *mousiké*. Mas no teatro os eventos não são só sonoros: incluem partes visíveis da musicalidade, como o gesto, a luz, etc. Assim, para operacionalizar com eficiência esse conceito no caso da cena, recorreremos ao que Patrice Pavis denomina cronotopo artístico.

O cronotopo é a versão cênica da *mousiké*: um *totum* que tem como elementos interdependentes o tempo, o espaço e a ação. Qualquer acontecimento teatral pode ser analisado a partir daí, e nosso foco é justamente a possibilidade de exploração, experimentação e composição, enfim de intervenção musical na cena, incluindo todos os seus elementos, e não apenas os sonoros.

Diremos então que para trabalhar com o plano da musicalidade da cena, nosso instrumento será o cronotopo. Isso porque o cronotopo é um conceito que inclui todos os elementos da cena, incluindo o tempo. Abaixo veremos a relação do ator com essa questão ².

Dessa forma, o devir temporal da cena pode ser comparado à sucessão de acordes (blocos de sons) na música: nossa percepção se re-

laciona com as qualidades de tensão, de dinâmica que são criadas entre eles, e não com os elementos discretos (a não ser que optemos por esse foco – o que, em princípio, prejudicaria a fruição).

O tempo como tema

O tempo, em si mesmo, vem sendo transformado simultaneamente em material e instrumento a ser trabalhado por dramaturgos, atores e encenadores. Por vezes, o tempo enquanto símbolo ou metáfora de algo externo a ele, mas também o tempo enquanto percepção de um devir. Em ambos os casos, não se trata de falar sobre o tempo, mas de *encenar o tempo*.

Lidar com o tempo de modo a construir sentido a partir dele mesmo, como se fosse o material do escultor, é assunto da música, assunto de compositores. Mas é também um ponto focal do pensamento cênico. Porque fazer teatro é sempre *esculpir o tempo*.

O ator como organizador da musicalidade da cena

O ator, neste contexto, é promovido a uma função de ordenador e, por vezes, coordenador da temporalidade do espetáculo. Deve agir como músico improvisador, dono de uma partitura sobre a qual tem domínio temporal rigoroso; sua consciência é sonora e rítmica; ele deve conceber seu próprio corpo enquanto instrumento, a fim de presentificar esses aspectos, sabendo que eles são parte fundante do sentido a ser construído cenicamente. Tem consciência da

equilíbrio entre elementos díspares). A palavra tem também significado ligado à organização sonora, o que a aproxima da música propriamente dita. Mas é o primeiro sentido que nos interessa aqui, por explicitar a questão da composição de som, silêncio, palavra, luz e movimento num tempo e espaço determinados – característica do teatro.

² Cf. abaixo o tópico “Percepção globalizante do ator”.

relação dialética entre espaço e tempo, e da sustentação da escuta em todo o decorrer temporal.

Então qual o caminho para achar formas de esculpir o tempo, junto com o ator e com as ferramentas do pensamento musical?

O processo de musicalização do ator O corpo como mediador

O ator está acostumado a criar seus próprios jogos e exercícios, a partir de seu processo de trabalho. Nesse processo, ele exerce os papéis de criador e aprendiz. E o mediador é o corpo do ator.

O que é preciso: detonar a curiosidade pela questão da temporalidade e da musicalidade.

O que se quer, neste caso, é que o ator venha a ter consciência plena do cronotopo, a fim de criar e se orientar no tempo-espaço a partir de um pensamento e de uma atuação física que ponha em ação a sua musicalidade.

Essa musicalidade não terá sido desenvolvida pelo treinamento específico do músico, mas pelo aprendizado das habilidades e competências específicas para aquele ator. Ou seja: acompanhando um pensamento que compreende e respeita os princípios da formação do ator.

Evidentemente, parte dessa formação inclui conteúdos ligados à formação do músico. Mas o que interessa ao ator são princípios, e nisso ele se aproxima mais do músico improvisador.

As propostas de Émile-Jacques Dalcroze são, ainda hoje, de enorme utilidade para essa formação.

Dois conceitos seus são indispensáveis para uma educação musical do ator: em primeiro lugar, o de *memória muscular*, uma vez que toca na essência do processo de aprendizado do ator. Essa foi uma idéia fundante para quase todas as teorias do ator no século XX. Em segundo lugar, a improvisação como meio para o aprendizado musical, meio de natureza deduti-

va e não indutiva, na exploração dos princípios da produção e articulação sonoras na música.

Ao lado de Dalcroze, contribuem para a construção de um corpo teórico as idéias de Artaud sobre a respiração, seguidas de perto pelas pesquisas de Grotovski e Barba a respeito das questões da voz e do ritmo.

Barba, referindo-se à subpartitura do ator, afirma que ela não é um “andaime escondido”, mas um processo de imensa sutileza. Cada ator realiza a seu modo o aprendizado de seu processo de registro, e seu trabalho – solitário ou não – é desimpedir as vias de acesso. O que resta é um estado de extremo alerta ao mínimo, às sensações e idéias e às emoções – matéria física. Mas não há caminhos pré-estabelecidos, não há um “como fazer”. É preciso cair no desconhecido. Instabilidade...

O mesmo pode ser dito sobre o que chamamos aqui de musicalidade, enquanto arcabouço da cena.

Esse arcabouço, no momento da atuação, funciona como referência, mas não como regra: os modos de registro das experiências de improvisação variam a todo o momento. O que se pode afirmar é que é no corpo que esse registro é realizado, e que é preciso é desenvolver a sensibilidade do ator e de seus pares (outros atores, diretor) para a percepção dos níveis sutis em que ocorrem os impulsos e emoções (uso a palavra emoções, aqui, no sentido de *movimentos internos*). Pois é a partir deles que o ator construirá essa subpartitura.

Esse trabalho estabelece aos poucos no ator a consciência de “estar no tempo”, em verdadeiro *estado de música*, com a consciência do decorrer do tempo e da pulsação presente no momento. Consciência do aqui-agora. Mas não é o que sempre se pede ao ator?

A música, arte do tempo, nos ensina (se não nos obriga) a estar no aqui-agora. Na música, estamos sempre no grão de tempo atual; e só. Sem pensar, apenas podemos ser o que agimos no instante.



A percepção globalizante do ator

O ator desenvolve, pela própria natureza de seu trabalho, um tipo de percepção globalizante. Ao incluir em sua partitura de ações um movimento ou gesto determinados, todo o corpo do ator registra a sensação exata e a percepção global que acontecem ao realizar essa ação, marcando sua localização no espaço, o tônus muscular e vocal, o volume da voz e muitos outros parâmetros (como aliás também acontece com o cantor e o instrumentista). O corpo, como um todo, percebe as solicitações temporais e espaciais propostas por cada situação cênica e se organiza para responder a elas. O corpo registra uma rede complexa de relações, sob a forma de sensação, sintetizando-a na memória na forma de uma ação única, como uma imagem que se pode sentir.

Esse tipo de percepção é similar à percepção que temos do *cronotopo*, na medida em que se configura como o registro global de um espaço-tempo. A consciência desse fato permitirá ao ator a manipulação dos componentes do *cronotopo* para sua composição.

O trabalho de musicalização do ator, portanto, deve partir dessa natureza física e sistêmica de seu trabalho, a qual vai ao encontro dos objetivos de uma educação globalizante, de características contemporâneas – o que, de resto, é coerente com a mecânica dos processos de criação artística contemporâneos, e com a instabilidade que lhes é característica.

A musicalidade no processo de criação do ator

O processo de criação do ator dá-se simultaneamente ao seu processo de educação, de aprendizado ou desenvolvimento e enriquecimento de potencialidades, habilidades e competências artísticas e técnicas. O processo de criação é, de fato, para o ator assim como para qualquer artista, o próprio processo de educação. É intrínseca ao trabalho de criação do ator a avaliação de resultados e do valor dos caminhos experimentados.

Nesse processo, o conhecimento e a experiência musicais podem atuar de várias maneiras.

Em primeiro lugar, a música pode exercer o papel de *estímulo* para se chegar a um estado ideal de mobilização energética do ator. Esse uso da música é bem conhecido pela maior parte dos atores e é um recurso preconizado por uma parcela significativa de teóricos, professores e coordenadores de processos de criação cênica.

A música também atua como meio de o ator estabelecer para si mesmo um *registro* físico e auditivo das ações e, nesse sentido, atua como potencial portadora de uma memória das ações, através da qual é possível ter acesso a essas ações como um todo, isto é, tanto aos seus aspectos exteriores, enquanto manifestação de movimento do corpo e da voz no espaço, como aos seus aspectos interiores.³

³ Esse funcionamento da música enquanto registro pode ser melhor compreendido se recorrermos à proposta de Willy Correa de Oliveira quanto aos modos fundamentais de percepção da música. Baseando-se em C. S. Peirce, ele nos mostra três possibilidades: um modo de *primeiridade*, no qual nos relacionamos com a música de maneira quase tátil, por assim dizer – o som nos toca fisicamente e permanecemos por um momento nesse estado de pura contemplação; mas imediatamente a seguir nos vemos em um modo de *secundidade*, modo de reação, no qual passamos à evocação de afetos, sentimentos, emoções, ativando memórias; por fim, um modo de *terceiridade*, no qual nos colocamos no plano da observação, da análise e do julgamento do objeto musical.

O conhecimento musical pode, ainda, tornar-se um referencial importante no aprofundamento da concepção e elaboração da *partitura do ator*, aqui nos seus aspectos relativos ao conhecimento das múltiplas formas de articulação, desenvolvimento e formatação do material sonoro.

O encontro do ator com o controle da musicalidade é difícil. A percepção do tempo

em si mesmo como material de trabalho é demorada, e às vezes dói... No entanto, quem já tentou sabe: não se escapa deles.

A construção de uma prática pedagógica musical adequada a cada realidade teatral pode ser a grande porta de entrada para outras e novas poéticas cênicas. Muita coisa está acontecendo, diálogos com as instabilidades.

É pegar a estrada e ir tocando.

Referências bibliográficas

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo, Campinas: Hucitec, 1995.
- CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. São Paulo: ECA-USP, 2006. Tese de doutorado.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TOMÁS, Lia. *Ouvindo o logos: música e filosofia*. São Paulo: UNESP, 2002.



RESUMO: A instabilidade dos processos e relações humanos, característica da contemporaneidade, transparece fortemente nas narrativas artísticas atuais, entre elas as do teatro e da música. Ao lidar com a instabilidade, nós, artistas e educadores musicais próximos do teatro, buscamos em nosso cotidiano formas de interagir com essa fluidez, tanto no plano da linguagem quanto no da articulação dos processos pedagógicos. Esse diálogo vem nos ensinando a planejar nossas ações no contexto da descontinuidade decorrente dessa realidade. Nesse caminho, partimos da compreensão do corpo como mediador de um processo de musicalização no qual a escuta é privilegiada, como ferramenta básica para desenvolver a percepção globalizante característica do ator. Esta, por sua vez, é pensada a partir dos conceitos de *mousiké* e cronotopo artístico. O objetivo final é possibilitar processos de criação cênicos baseados ou informados pela consciência da musicalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro e musicalidade; temporalidade cênica; corpo como mediador; *mousiké*; cronotopo artístico.

