

## **A expressão musical no teatro: em busca de uma autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB)**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

*Mayra de Brito Ferreira*

*Universidade Federal da Paraíba- mayracelo@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a expressão musical no teatro, buscando compreendê-la pela dimensão simbólica da performance, associada aos preceitos de “música de cena” e diálogos com teorias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956). A partir de bases teóricas interdisciplinares sobre a expressão musical teatral, o trabalho expõe caminhos para o desenvolvimento de uma descrição musical através da autoetnografia junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB), grupo teatral que desenvolve dramaturgias próprias nos seus espetáculos, inclusive musicais e mantém relação com teorias político-artísticas brechtianas. Conjectura-se a performance musical teatral como construtiva dos significados cênicos e político-sociais.

**Palavras-chave:** Performance musical. Música de cena. Bertolt Brecht. Coletivo de Teatro

**The musical expression in the theater: in search of an autoethnography with the theater collective alfenim (pb)**

**Abstract:** This article presents some reflections on the musical expression in the theater, seeking to understand it by the symbolic dimension of the performance, associated to the precepts of "scene music" and dialogues with theories of the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956). Based on interdisciplinary theoretical bases on the theatrical musical expression, the work exposes ways for the development of a musical description through the autoethnografia next to the Collective of theater Alfenim (PB), a theater group that develops dramaturgias own in its spectacles, including musical and maintains relation with brechtian political-artistic theories. Theatrical musical performance is conjectured as constructive of the scenic and socio-political meanings.

**Keywords:** Musical performance. Scene music. Bertolt Brecht. Alfenim Theater Collective. Autoethnography

### **1. Introdução**

Este artigo parte de reflexões sobre a expressão musical no teatro, buscando assumir que este fenômeno integra ao “complexo cênico” e participa na construção do seu significado enquanto *performance musical* que transborda à questões sociais. Para comprovar empiricamente esta premissa, a descrição da performance musical de um grupo de teatro, o Coletivo de Teatro Alfenim (PB) vem acontecendo através de uma autoetnografia desenvolvida por mim. A autoetnografia é uma metodologia científica que utiliza como base o uso da memória do autor, a experiência vivida e a experiência descrita a partir não somente do objeto analisado, mas tendo como preceito que o próprio objeto parte da memória e experiência do pesquisador.

Assim, para este artigo trago alguns aspectos teóricos sobre o viés música-teatro relacionados a estudos de “música de cena” (TRAGTENBERG, 2008; PAVIS, 1996/2008); da *performance* (SCHECHNER, 2006/2011) e preceitos de música no teatro épico (ROSENFELD, 1985, BRECHT, 1978). Comento sobre o Coletivo de Teatro Alfenim, grupo paraibano que produz dramaturgias próprias (inclusive musicais) vinculadas a princípios do teatro épico brechtiano e por fim, exponho sobre os caminhos para a realização de uma autoetnografia da *performance musical* junto ao Coletivo de Teatro Alfenim (PB) que se conectem às referências teóricas desenvolvidas.

Sou uma musicista, professora de música e pesquisadora das artes que se interessa pelo fazer teatral, pelo seu potencial político, artístico, pedagógico e transformador. Meu vínculo com o teatro surgiu há seis anos quando tive contato com o Coletivo de Teatro Alfenim-PB (grupo que atuo até hoje), onde comecei tocando principalmente o violoncelo. A partir daí, pude participar de estudos e processos de criação colaborativa da composição musical dos espetáculos e enquanto musicista em cena.

Este artigo é um recorte da pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado (UFPB) sob a orientação da Professora Doutora Adriana Fernandes. Pressupõe uma visão da música dentro do contexto do teatro, percebendo-a enquanto *performance*, “que participa das experiências de universos coletivos e subjetivas, o passado e o presente, o cotidiano e o extraordinário” (RIBEIRO, 2017, p. 5).

## 1. Música e Teatro

Existe um campo próspero para tratar a proximidade da Música e do Teatro, os princípios norteadores destas artes tem sido objeto de inúmeras considerações. O britânico Peter Brook, escritor, diretor de teatro e cinema, em *O Ponto de Mudança* (1994), afirma que o teatro é o evento artístico relacionado ao momento: “Porque não depende de uma imagem nem de um contexto específico - o evento é, por exemplo, o fato de um ator simplesmente atravessar o palco” (BROOK, 1994, p. 31). Já sobre Música, o etnomusicólogo e musicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001), assume que a música “é som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva” (PINTO, 2001, p. 222).

Estes tipos conceituais sobre Teatro e Música expõem a compreensão das artes de modo específico, no entanto, sabemos que as artes podem ser vistas como imbricadas. O teatro, por exemplo, está envolto de muitos elementos para além da representação *mimética* – característica principal das artes cênicas- como o elemento sonoro, o texto, a vestimenta, entre outros, e; da mesma maneira, a música está interligada à dança, à imagem, à cultura e à

religião. Assim, as pesquisas atuais admitem que os fenômenos humanos repousam sobre a *multicausalidade*, ou seja, sobre um encadeamento de fatores, de natureza e de peso variáveis, que se conjugam e interagem (LAVILLE e DIONNE, 1999, p. 44). A inclinação para os trabalhos multidisciplinares caracteriza de modo importante a pesquisa em ciências humanas hoje, e na pesquisa etnomusicológica, vê-se a relação entre som, imagem, movimento, cultura e sociedade enfocada de forma primordial.

## 2. Performance: o olhar para o todo

Ao conectar música e teatro, um dos caminhos que as pesquisas desenvolvem na contemporaneidade é o olhar lançado à presença cênica, a *performance* enquanto alvo investigativo. Os estudos focam sobre os corpos cênicos, indo além da presença física. Para Richard Schechner (2006/2011), a *performance* pode ser vista como uma ação envolvida num processo de transformação, situada numa situação especial e que tem conexão com os preceitos da arte teatral. O estudo da *Performance* enquanto enfoque teórico é amplo e dedica-se ao momento em que se manifestam um ou mais corpos para apreciação de outros. “As artes performativas urgem por investigações comprometidas com os procedimentos criadores, seus fundamentos teóricos e/ou práticos, bem como as poéticas de cena” (BIANCALANA, 2014, p.91).

Na área de música, os estudos “começaram a focar nos complexos cenários sociais e culturais da execução musical, na dramatização, na natureza das distintas experiências individuais e as formas de interação comentadas pela música [...]” (CARVALHO, 1999, p. 63). Então, o paradigma contemporâneo dos estudos de *performance*, enfatiza o grau em que o sentido é construído por meio do próprio ato da *performance*, geralmente por meio de negociações entre os intérpretes, ou entre eles e o público. Em outras palavras, “o sentido da *performance* subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto” (COOK, 2006, p. 11). Neste caminho, os conceitos de *performance* trazem para este trabalho uma percepção da música teatral como uma conexão de dados envolvidos, observando-a enquanto *performance musical*- um acontecimento sonoro vinculado a fenômenos diversos que não somente acústicos:

Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons. Além destes devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da *performance* dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensorial e de convenção geral. Em conjunto com os elementos da dramaturgia temos aí a matéria-prima com a qual se constrói outras grandezas, ou seja, através da sua *performance* o acontecimento

sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos (Oliveira Pinto, 1997: 28) (PINTO, 2001, p.228-229).

Nesta perspectiva, vemos as relações entre padrões musicais e não musicais como objetos importantes de verificação. Então os signos musicais no teatro produzem *performance musical* pois são um *acompanhamento de sinais* ou um *suporte de significados* através do uso de ferramentas de som e de outras ferramentas. A *performance* musical, então, seria mais do que apenas aquilo que se vê e que se ouve em espaço delimitado, transbordando inclusive a produção e reprodução de códigos sobre os sentidos sociais e do próprio espetáculo teatral. O cerne da abordagem de estudo da música no teatro leva em conta o "fenômeno inteiro". A música no teatro é som, mas mantém significados que perpassam os sentidos cênicos, sociais, individuais e coletivos. Estes princípios servem de base para compreender a expressão musical teatral.

### 3. Música de Cena

Somando-se ao olhar da *performance musical* no teatro, outro estudo para entendermos a questão da música vinculada a princípios cênicos advém das teorias de "música de cena". *Música de Cena* é "música usada na encenação de um espetáculo, seja ela especialmente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação" (PAVIS, 1996/2008, p. 254).

Algumas terminologias podem ser variantes dentro dos estudos de *música de cena*. Os autores definem este gênero como Música Aplicada, Trilha Sonora, Música Incidental, Dramaturgia Sonora, podendo existir consenso em alguns casos. Ney Carrasco (2003), por exemplo, procura definir a música no cinema fazendo um paralelo com a polifonia musical e adentrando no que chama de "contraponto cênico". No caso do teatro, os modelos de contraponto cênico- "emaranhados cênicos"- se dão por diversos pontapés e associados: pelo texto, pelo gesto do ator, pelo público, iluminação, e inclusive pela indeterminação no momento da *performance*.

Se pensarmos deste modo, a organização áudio-gestual-textual no teatro parece um tanto exploratória, de forma mais *indeterminada* do que o cinema -mas não desorganizada- e isto acontece devido a *performance*. Ela, apesar de poder estabelecer-se com roteiro ou partitura cênica, é nova a cada apresentação, pois sofre interferência de vários vetores (espaço físico, estrutura sócio-psíquica-emocional dos agentes produtores, incluindo o público, etc). No caso, o seu processo de criação e transformação nunca termina. As estruturas

desta *performance* são modificadoras, tanto por ela em si, quanto por quem a presencia, mesmo quando a música é gravada.

Sabendo ainda que a expressão musical teatral acontece de acordo com *ponto de escuta* e *ponto de vista* de um compositor, diretor, na figura do encenador (que pensa modelos e formas de organização cênica) e também coletivamente, pelos agentes envolvidos no processo de composição, existe uma infinidade de formas de estabelecer a composição musical ou a *performance* musical no teatro. Ela pode ser pensada a partir de diferentes *pontos-de-escuta*: a) a partir da intenção dramática geral da cena; b) a partir do ponto de vista de uma ou mais personagens; c) a partir de sobreposições ou deslocamentos temporais mais amplos (rememoração, projeção futura, etc.); d) a partir de elementos de cenografia (configuração espacial, portas, móveis especiais, rampas etc.) e figurino (como o sapato de personagem andando no palco); e) a partir do espectador (TRAGTENBERG, 2008, p. 37).

Assim, os estudos de *música de cena* e de *performance* dialogam de forma similares sobre a música no teatro, pois ambos os preceitos admitem a expressão musical em espetáculo teatral como não estática, mas funcionando através de outros signos e para além de significados sonoros.

#### **4. Música no teatro a partir das teorias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht**

Uma personalidade que marcou a história das artes e desenvolveu fortemente a questão da música no teatro diz respeito ao dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht produziu teorias político-artísticas e espetáculos de forma quantitativamente e qualitativamente grande, num período crítico da humanidade, perpassando as duas Guerras Mundiais e os fuzilamentos do Nazismo.

Embasado no discurso político de esquerda, ele substituiu o princípio da *mímica* pelo princípio do “Gestus”, definido como todo o complexo de signos que compõe a cena<sup>1</sup>. Na segunda década do século XX, Bertolt Brecht, e antes dele, Erwin Piscator (1893-1966) deram o nome “Teatro Épico” a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassa a dramaturgia clássica “aristotélica” (baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação). O teatro épico de Brecht volta-se para falar do homem social, histórico e desenvolve formas de prática teatral a partir da ideia *dialética* e do *distanciamento*<sup>2</sup>. Um dos elementos fundamentais ao teatro épico é que as personagens não ‘vivem’ os fatos, elas os expõem. Outro fator integrante da propositura épica é o *ponto de vista* do narrador frente à fábula e à representação (FERNANDES e SANTOS, 2013).

Característica marcante em Brecht seria a convicção de que a música haveria de fazer parte intrínseca de sua produção literária e artística.

A concepção brechtiana de música se mostra não na intensificação, mas sim de neutralização do seu poder encantatório, ou seja, é a quebra do fluxo ilusório do teatro convencional, sendo um dos instrumentos mais importantes de “distanciamento” para desenvolvimento do discurso crítico através da dialética (ROSENFELD, 1985, p. 159-160).

A música nos espetáculos teria a função de facilitar a compreensão do texto, interpretar o texto, assumir uma posição, revelar um comportamento, possuindo assim um enorme potencial político. As sonoridades baseiam-se no “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*), onde procura-se impedir a naturalização do cotidiano (Pavis, 2008, p. 254). Brecht desenvolveu parcerias com músicos como Hanns Eisler (1898-1962), Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963), Paul Dessau (1894-1979) que formaram ideais como: o conceito de *distanciamento* no gênero *Song*, a *Música-Gestus* e os processos de criação coletiva.

O “efeito de estranhamento” na música épica não diz respeito apenas a uma questão de produção acústica isolada, como seria o caso de pensar que este estranhamento é produzido por acordes dissonantes ou ruidosos. Mas, diz respeito também à utilização de algum aspecto reconhecível ou não reconhecível dentro de representações de padrões sociais, através do *Gestus* cênico. Por exemplo, Brecht utilizou em seus espetáculos, gêneros musicais encontrados nos cabarés e outras danças populares de uma classe mais abastarda da Alemanha e nos Estados Unidos para provocar reações diversificadas, de acordo com o contexto da cena.

Assim, o “gesto” cênico épico em relação à música permite que o músico, os agentes criadores e executantes musicais assumam um princípio de criação ligado a um posicionamento político. Pois, “a arte tem de cultivar o gesto, como significado social e não apenas ilustrativo e expressivo” (Brecht, 1978, p. 186). Para Brecht, a música no teatro vai além da acústica, sua entrada na cena assume-se quase como uma personagem, que comenta, interfere, narra, seja através da execução dos atores (enquanto ator, narrador ou personagem) seja através de músicos em cena, e outras formas.

## **5. A música no Coletivo de Teatro Alfenim (PB): uma autoetnografia**

O Coletivo de Teatro Alfenim é um coletivo teatral surgido em abril de 2007, cujo idealizador, diretor e dramaturgo é o paulista Márcio Marciano, fundador também da Companhia do Latão, de São Paulo. O grupo existe desde 2007 com sede em João Pessoa, e mantém uma produção musical nos seus espetáculos vinculada a preceitos do teatro épico. O

Alfenim tem como principais objetivos a criação de uma dramaturgia própria com base em assuntos brasileiros.

Como participante do grupo desde 2012, estudante de etnomusicologia e musicista, meu interesse vem sendo em descrever através de uma autoetnografia, a *performance musical* deste grupo focando no espetáculo mais recente chamado *Memórias de um Cão* (2015).

Para esta autoetnografia utilizo os conceitos desenvolvidos sucintamente nos tópicos acima e descrevo minha relação no coletivo quanto a composição musical. Estas experiências são trazidas através do relato pessoal; análise de entrevista com o diretor e fundador do grupo; registros de partituras, fotos ou gravações do acervo do grupo e/ou de algum integrante; matérias de jornais; trabalhos acadêmicos e cadernos de apontamentos dos espetáculos do grupo. Os temas abordados giram em torno de: o processo de composição musical dos espetáculos e na formação do grupo; os agentes produtores musicais; que gestos sociais podemos encontrar nesta *performance musical*; como uma musicista interage no contexto teatral.

Para isto, verifico indicações de que a música no Coletivo Alfenim dialoga também com preceitos da teoria brechtiana como: o conceito da *música-gestus* (posicionamento político de esquerda enfatizando o gesto cênico que valorize um discurso social, inclusive quanto a música e que leve a uma reflexão crítica do espectador); a forma de criação coletiva na composição musical dos espetáculos (onde atores/atrizes, músicos e o diretor participam); valorização do significado social e comportamento do homem; valorização do discurso/narrador; ênfase na recepção da mensagem pelo público; caráter didático dos espetáculos; quebra de linearidade da temática; busca por uma ironia ou estranhamento musical; música ao vivo.

## **6. Considerações finais:**

Vemos que as bases para compreender relações simbólicas na *performance* transcorrem a percepção do evento artístico como fenômeno complexo. Este trabalho traz algumas premissas de como analisar a expressão musical no teatro a partir do olhar sobre a *performance*. Enfatizo o diálogo entre teorias teatrais, etnomusicológicas, musicológicas e antropológicas para verificar que significados esta expressão sonora transborda e transforma à sociedade.

Estas teorias servem de base para dar prosseguimento à autoetnografia junto à *performance* musical do Coletivo de Teatro Alfenim (PB), presumindo a hipótese de que a música cria mundos virtuais e quadros emocionais, ressalta percepções visuais e auditivas

através da interação entre o verbal, o sonoro e o gestual, interfere em processos de transformações socioculturais, reflete questões e problemas socioculturais da sociedade e cultura.

## 7. Referências:

- BIANCALANA, Gisela Reis. Elementos Culturais em performance: um percurso presentificada, p. 91- 101, 2014. In: MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia (Org.). *Mapas e percursos, estudos de cena*, Belo Horizonte, ABRACE, 2014.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld/ tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987* / Peter Brook; tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. Tradução de: The shifting point.
- CARRASCO, NEY. *Syghkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.
- COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto Performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p.05-22, 2006.
- FERNANDES, Adriana; SANTOS, Adailson Costa dos. Os sons do estranhamento: o caso de O voo sobre o oceano de Bertold Brecht. *Revista Karpa v. 6*, 2003.
- LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução: Heloisa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre : Artmed; Belo Horizonte: Editora, UFMG,1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Título original francês *Dictionaire du Théâtre*, Paris 1996. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira 3ª ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PINTO, Tiago de Oliveira Pinto. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.
- RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Performance musical na cultura popular e suas dimensões simbólicas na construção de experiências e relações humanas. *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017*.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SCHECHNER, Richard. What is performance? In: *Performance studies: Introductcion, Second edition*, p. 28-51, New York & London: Routledge, 2006. O que é performance? Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3, abril de 2011.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

## Notas

1 No “Pequeno Organon para Teatro”, escrito em 1948, incluso em *Bertolt Brecht – estudos sobre teatro (1978)*, o autor produziu uma obra que se divide em 77 episódios e caracteriza-se em certa síntese de toda a reflexão desenvolvida ao longo de trinta anos de produção político-teatral. Na reflexão, o estético e o político estão absolutamente imbricados. Conceitos sobre jogos de cena, ator, música, texto, estão neles discutidos sempre em diálogo com o discurso narrativo.

2 O conceito de *distanciamento* ou *efeito de estranhamento* desenvolvido no teatro por Brecht procura retirar de algum acontecimento o óbvio, o natural, e lançar sobre ele o espanto e a curiosidade, incitando no espectador uma postura reflexiva, de investigação aos acontecimentos apresentados, e, portanto, mais crítica.