



**Som na Cena:
Duas questões sobre a
música dentro do palco**

Fabio dos Santos¹



Este artigo é resultado da experiência que compartilhei com Mauro Braga Campos ao longo das temporadas que tocamos ao vivo a trilha sonora do espetáculo “O QUE SERIA DE NÓS SEM AS COISAS QUE NÃO EXISTEM?”, do Grupo Lume dirigido por Norberto Presta. Ele é principalmente a exposição de algumas reflexões – sempre do ponto de vista do músico – acerca dessa experiência de tocar em cena com atores. Por isso, ele não tem por objetivo ser um trabalho acadêmico a respeito da música em cena. Ele tem por meta levantar, sugerir e esclarecer algumas questões que conversamos ao longo de um ano de trabalho juntos.

¹ Fabio dos Santos é Mestre em Música pela UNICAMP e instrumentista no espetáculo “O que seria de nós sem as coisas que não existem” do LUME.

Uma breve contextualização do espetáculo se faz necessária: “O QUE SERIA DE NÓS SEM AS COISAS QUE NÃO EXISTEM?” surgiu da utilização da técnica da “Mísisis Corpórea” como ferramenta para a criação de personagens fictícios dentro de um texto dramaturgicamente. Os atores pesquisaram sobre os funcionários de uma tradicional fábrica de chapéus de Campinas, no interior do Estado de São Paulo, a Fábrica de Chapéus Cury. A trilha sonora, de autoria de Ivan Villela, foi iniciada após as primeiras etapas do processo de criação do espetáculo e foi composta para violino e violocello, tocados ao vivo e em cena. Há também sessões cantadas pelos atores, mas que foram elaboradas pelos próprios.

Discute-se a relação dos atores com essa música, tanto aquela cantada, como aquela executada pelos músicos. Elas são tratadas separadamente para permitir maior clareza acerca das suas especificidades. Contudo, possuem intersecções tanto no que tange às dificuldades como em suas soluções. Assim, está organizado o trabalho: sobre a execução dos atores, sua interação com a trilha sonora, e finalmente, as ferramentas que auxiliam ambas.

* * *

As primeiras preocupações dos atores estavam relacionadas à sua própria atuação musical. Como outros espetáculos do Grupo LUME, “O QUE SERIA [...]” possui intervenções cantadas em cena. Assim, foi curioso notar como nossa presença catalizou questões relativas à música, tal como a afinação, o equilíbrio de volumes, a precisão rítmica, entre outros. Esta não é uma inquietação exclusiva desses atores neste espetáculo. A presença do músico, ou qualquer um que julgarem possuir um pouco mais de treino auditivo ou musical talvez personifique um “juiz(o) musical”.

Inicialmente, para compreender essas dificuldades é necessário diferenciar a capacidade de distinguir o som – a percepção sonora e musical – da de executá-lo – a técnica do instrumento. Para fins desse artigo, a percepção sonora é a habilidade de distinguir auditivamente diversas nuances sonoras. Já a técnica do instrumento é a habilidade de coordenar os movimentos necessários à execução de um instrumento musical qualquer – incluindo a voz – de maneira que se obtenha o resultado desejado. Frisamos que não existe uma clara distinção entre ambas no ensino musical, pois são aspectos inseparáveis da execução: um músico com um ouvido bem treinado, mas com técnica deficiente provavelmente não conseguirá o som que deseja. Outro, com muita técnica em seu instrumento mas incapaz de ouvir aquilo que faz, não identificará se aquilo que executa está de acordo com o que imagina.

À luz desses dois aspectos, pensamos que a raiz da maioria dos problemas musicais dos atores se dá, não pela falta de técnica mas pela dificuldade dos atores em perceber o som. Pode se observar que eles possuíam uma técnica vocal que supria, aparentemente, as necessidades musicais do espetáculo. Porém, tanto no momento em que executavam quanto depois que analisavam sua execução havia o consenso entre eles de que o som emitido no palco nem sempre correspondia às suas próprias exigências. Por meio dos comentários deles sabíamos que não identificavam aquilo que os incomodava ou atrapalhava em cena. Na maioria das vezes, também discordavam acerca do que estava incorreto.

A melhora da execução das música pelos atores está certamente associada à melhora da sua percepção sonora e musical. Entretanto, a relação entre uma e outra coisa é mais complexa do que aparenta. Há uma etapa anterior que está na construção das “referências sonoras”: antes de avaliar a qualidade de uma execução é necessário ter – ou construir – uma idéia do que se quer. Este processo se inicia principalmente com a aquisição de conhecimento auditivo. Isso provê parâmetros de escuta a partir do qual se constroem as “imagens sonoras” que deseja atingir na execução musical. Só a partir desse trabalho é que se pode definir as necessidades e exigências, bem como se avaliar as dificuldades enfrentadas em cena.

No caso do teatro – e talvez da dança também – esse processo é especialmente importante. Por falta de um treino de percepção é freqüente o desconhecimento de conceitos e pré-conceitos musicais. Isso funciona em detrimento da cena porque cria obstáculos às escolhas sonoras da mesma. Um exemplo extremo desse tipo de falha está naqueles casos em que existe incoerência entre a trilha sonora e seu respectivo espetáculo. No caso desse espetáculo do Grupo LUME, percebe-se outro tipo de lacuna dessa natureza nos momentos em que há o descontentamento dos atores em suas intervenções. Sua dificuldade em avaliar as próprias intervenções, neste caso, são sintomáticos. Ambos casos são fruto de “imagens sonoras” pouco claras, embora em níveis bastante distintos.

No caso específico de “O QUE SERIA [...]”, há alguns conceitos que estão sub-entendidos em perguntas como da afinação, da precisão rítmica, da coesão musical, etc.. Esses valores musicais são oriundos, em grande parte, da cultura musical erudita de concerto européia, onde prerrogativas como estas são tidas como indispensáveis para uma apresentação aceitável. Frisamos a forte influência que esse pensamento e esses valores “eruditos”, predominantes na maioria das escolas de música do país hoje, têm na estética musical brasileira. São valores intrínsecos à musica de concerto, que, como tantos outros,

atravessaram para nosso continente junto a prática. O “músico erudito” é ensinado que a fruição musical só pode acontecer mediante a execução fiel à partitura. Por isso, seria obrigação dele executar exatamente as notas e as dinâmicas da partitura, compreender e obedecer o equilíbrio entre as vozes, ressaltar os contrapontos melódicos (as “segundas vozes”) e os acompanhamentos, etc..

A insegurança dos atores diante da sua atuação musical “imperfeita” parece encontrar sua raiz nas exigências que essa cultura musical implica. Nossa principal crítica a este pensamento é que aqueles valores da música de concerto européia não são necessariamente os mesmos de práticas encontradas em outras expressões musicais. Aqui estendemos, a crítica antropológica de que é etnocêntrico avaliar práticas populares com padrões europeus. No imaginário musical do universo em que se inspira a peça – uma fábrica de chapéus do interior paulista, onde se encontrava uma mistura de operários sírio-libaneses, italianos, mulatos, negros, etc. –, por exemplo, nos parecem fortes as tradições ligadas às práticas católicas como de cantar os hino em grupo nas procissões. Dentre outras práticas musicais que também fazem parte desse universo sonoro são as do candomblé e as das canções populares do começo do século, para citar mais exemplos. As características sonoras dessas expressões trazem, em si, todos os valores do seu contexto cultural, e poderiam servir de modelo de sonoridade inicial para os atores.

Por tudo isso, argumentamos que a música que está no palco – seja ela dos atores ou da trilha – deve ser tratada como outro elemento cênico. Como tal, deve ser uma das escolhas estéticas do espetáculo. Os “problemas musicais” só podem ser corretamente avaliados à partir dos parâmetros estéticos definidos pelo trabalho. Seguindo esse raciocínio, defendemos também que a técnica do instrumento será obrigatoriamente uma consequência das exigências da cena. Porém, para saber quais são essas técnicas, é indispensável a ferramenta da percepção do som.

Em “O QUE SERIA [...]” a execução musical dos atores não era particularmente refinada. Contudo, considerando o universo em que se inspira, essas “imperfeições” não interferiam no espetáculo. Ao contrário, a maneira que foram escolhidas e a arranjadas as músicas, além da própria maneira – desafinada – de cantar, remetiam ao universo sonoro típico em que foram inspirados os personagens. Neste sentido, a execução musical dos atores foi coerente.

Foi ao longo das temporadas que descobrimos como o diálogo se estabelece entre os atores e os músicos tocando ao vivo e em cena. As nossas preocupações e dificuldades surgiram logo na estréia. Na ocasião, por força das circunstâncias, fomos obrigados a apresentar o espetáculo com apenas um ensaio em conjunto. Nós músicos estávamos inseguros com relação a partitura, visto que tivemos apenas dois dias para estudá-la. Não era apenas o medo de errar as notas e as “marcas” – entradas de uma música depois de determinadas ações –, mas de acertar também os “tempos” e os “climas” que cada cena exigia. Para os atores era insegurança de se apresentar ao som de dois músicos que não conheciam o espetáculo, tampouco as ações que deveriam se desenrolar.

Essa dificuldade inicial, além de ilustrar, grosso modo, quais aspectos necessitavam de um trabalho conjunto mais refinado, possui muita relevância para compreensão dos problemas que surgem da presença de músicos em cena. O jogo que se estabelece no palco é necessariamente distinto daquele vivido nas circunstâncias onde há somente atores ou músicos. Ele se estabelece entre as ações dos atores e as ações dos músicos – que se expressa em “tempos” e “climas” diversos.

As intempéries dessa tarefa não parecem óbvias de início, tendo em vista que é comum a presença de intervenções sonoras em montagens de teatro e dança. Entretanto, deve-se lembrar que a principal diferença entre uma trilha gravada e uma executada ao vivo é justamente aquela possibilidade de diálogo. Quando a trilha se resume a um aparelho de som, há de se obedecer aos “tempos” e aos “climas” pré-estabelecidos na gravação. Com isso é imposto um ritmo ao jogo da cena.

Já com músicos ao vivo, muitas variações são possíveis. Elas permitem que a música se ajuste à cena, o que frequentemente causa confusões naqueles atores acostumados a trabalhar com uma trilha gravada. O próprio tempo da música – sua “velocidade” – pode ser ajustada pela mudança nas pulsações, que pode inclusive ser variada ao longo de sua execução. Mas esse não é o único recurso disponível, pois a própria qualidade da execução pode ser alterada. Essas outras qualidades sonoras podem ser obtidas pelos músicos em seus instrumentos por meio da combinação (quase irrestrita) de volumes, timbres, articulações, texturas, tessituras, etc..

Esse diálogo entre atores e músicos (ao vivo) é complexo, pois inclui o jogo de ações e impulsos dos atores num contraponto rítmico e melódico de todos os sons no palco. Mesmo conhecendo as ações em cena e a trilha que será tocada, ainda há muitas possibilidades a serem exploradas. Entretanto, para conhecer esse entrosamento é necessária, no caso do ator, a capacidade de

perceber e identificar nuances sonoras; no caso do músico, a de se desvincular das notas previamente apreendidas (ou lidas na partitura) e de entrar no jogo – tal como faz o iluminador, por exemplo.

É evidente que a ferramenta da escuta musical – que se estabelece de maneira distinta da audição e da escuta teatral – é indispensável para o ator, independente da presença de uma trilha gravada, tocada ou ausente por completo. A diferença está apenas no grau de refinamento dessa habilidade. No caso de uma trilha gravada, verificam-se sempre as mesmas nuances, os mesmos tempos, os mesmos timbres, as mesmas alterações de volume, etc., o que implica numa escuta mais fácil, porque repetitiva. Nesse caso, a associação entre ação e som pode se tornar até mecânica. Com os músicos em cena, a execução nunca será exatamente a mesma. Por isso, requer-se do ator a habilidade de distinguir as variações, mesmo quando muito pequenas.

Já no caso dos músicos é necessária a disponibilidade para entrar no jogo teatral. Neste sentido é importante lembrar que a partitura musical é apenas uma guia. Isso é especialmente importante no caso da trilhagem ao vivo. Não é somente a execução correta da partitura que cria os “climas” e os “tempos” necessários para o “conforto musical” dos atores. Esse é um exemplo de onde músicos pecam com atores (e bailarinos): na sua insistência nos tempos do metrônomo e nas articulações marcadas na partitura.

Para o músico, é fundamental compreender que há uma diferença entre o tempo musical e o tempo cênico. O tempo do músico ocidental é, via de regra, externo a ele. Imposto pela barra de compasso, metrado, sub-dividido e igual para todos os outros músicos. Já o tempo dos atores se altera de execução para execução. Ele se inicia no tempo interno de cada ator, e se configura na somatória dos tempos de todos em cena. Por isso, trata-se de um tempo coletivo, não metrado, indivisível, mas não menos preciso.

Atores não necessitam do controle metronômico das suas ações. Diferente dos músicos, não têm a necessidade de executar uma série de ações num tempo (milimetricamente) cronometrados, tal como é necessário para a maior parte do trabalho musical em conjunto. Por isso cabe ao músico fazer as necessárias mudanças (da partitura e da execução) para chegar ao que se quer para a cena. Essa disponibilidade também pode incluir, na hora do espetáculo, a necessidade de improvisar, estender, encurtar, enfim alterar as músicas para se adequarem aos percalços da apresentação.

Em nossa primeira apresentação foram os atores quem se adaptaram à nossa trilha sonora. Ao final da temporada, dialogávamos com eles, ajudando-os, ressaltando algumas de suas ações por meio de articulações musicais

diferenciadas, entradas em conjunto, adaptando a música escrita para que se encaixasse nos acontecimentos da cena.

* * *

Pelas dificuldades relatadas acima pode-se concluir que o treino da percepção auditiva deixa mais confortável a situação dos atores em cena. Quando a execução musical é deles mesmos, ela permite um discernimento que dará maior segurança para avaliar e estudar as intervenções sonoras. Já no caso do entrosamento entre cena e música (ao vivo ao não), a percepção do som permite um maior diálogo, ajudando inclusive a fixar melhor os tempos das ações utilizando-se como referência os acontecimentos sonoros.

Mas em que consiste esse treino da percepção auditiva? Como o treino de qualquer um dos sentidos, há um trabalho que é essencialmente cognitivo no início. No caso da audição, isso significa, num primeiro passo, identificar instrumentos pelos seus timbres ou melodias, associar funções a cada um deles, sentir as pulsações, reproduzir ritmos simples, notar a recorrência de melodias ou trechos da mesma, identificar partes de uma mesma música, etc.. Num segundo momento, há de se colocar nomes aos acontecimentos musicais como a polifonia, o contraponto, a homofonia, a textura, a tessitura, o timbre, o volume, o tempo, o metro, o pulso, ritmo, etc.. Familiarizar-se com propriedades e fenômenos sonoros como a espacialização, o Efeito Doppler, a microfonia, os batimentos, as notas resultantes, o cancelamento, a adição, dentre outros. Esse tipo de estudo tem por objetivo levar a uma melhor compreensão da música e do som e nossa relação com eles, o que nos permite estabelecer intimidade com aquilo que ocorre de sonoro na cena.

Outro passo que consideramos importante é a ampliação de repertório musical. O conhecimento da obra de um compositor específico ou de peças chave de um determinado estilo, por exemplo, equivale ao estudo dos autores dos principais textos teatrais e literários de um período para uma montagem. Não falamos aqui da simples audição de uma música, mas da escuta dela. Nesse caso, é importante suscitar as discussões sobre o estilo dos compositores ou do período, ou quaisquer outras características importantes das obras em seu contexto histórico. Este tipo de trabalho, que é chamado genericamente de “Apreciação Musical”, têm utilidade enquanto material para criação, tanto para os atores como para a orientação dos trilhistas ou músicos.

Em essência, esse treino da percepção musical consiste na simples escuta cuidadosa de música, buscando identificar o maior número possível de nuances.

Frisamos que esse treino é diferente ao do aperfeiçoamento técnico de um instrumento qualquer, embora seja complementar a ele. Evidentemente alguns processos, como o de cantar afinado, por exemplo, são mais fáceis para uns que para outros. Por isso, em certos casos pode surgir a necessidade de um trabalho individual em função de dificuldades específicas. Destacamos que, salvo quando há lesões físicas ao aparelho fonador e/ou auditivo, ou necessidades especiais, todas as ferramentas necessárias para se ouvir, tocar e reproduzir o som são treináveis: se um é capaz de se comunicar por meio de palavras, é capaz de refinar suas percepção sonora.

Ao ganhar intimidade com esses aspectos mais “técnicos” da música, o ator terá maior facilidade para trabalhar todos os aspectos da música, seja ela executada por ele, seja ela da trilha sonora ao vivo ou não.



