

REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE AS ARTES CÊNICAS E APRESENTAÇÕES MUSICAIS AO VIVO.

Rosemari Magdalena Brack¹

RESUMO: Este artigo propõe reflexões acerca de aspectos de shows e concertos musicais ao vivo relacionados às Artes Cênicas. Por entrevistas de músicos, como Arnaldo Cohen, por exemplo, foram feitas apreciações a partir de teóricos do Teatro, tais como Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Jean-Jacques Roubine. Ao final considera-se que a atuação artística ao vivo aponta variáveis que interferem na manifestação ideal do artista.

PALAVRAS-CHAVE: música; apresentações musicais ao vivo; artes cênicas; *performance*.

ABSTRACT: *This article offers reflections upon some convergent aspects of the Performing Arts and live musical performances. Also, an appraisal of statements by musicians like Arnaldo Cohen who was interviewed, is presented in light of the theories of Theater by Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, and Jean-Jacques Roubine among many important ones. In the end, it is taken to consideration that the live artistic performance interferes in the artist's ideal performance.*

KEYWORDS: *music; musical performances; performing arts; performance.*

I.

O presente artigo propõe uma reflexão sobre aspectos de shows e concertos musicais que se relacionam com o Teatro. Tal meditação adveio de minha experiência como fonoaudióloga e professora em cursos de Teatro e Música. Faz parte de minha rotina profissional acompanhar ensaios e apresentações de atores e cantores. Durante esse acompanhamento é comum esses profissionais partilharem suas opiniões e sentimentos comigo. A convergência dessas opiniões no que diz respeito às apresentações ao vivo é significativa. A busca da perfeição durante a atuação é objetivo de todos os artistas. Porém, o espetáculo ao vivo apresenta uma fluidez e algumas variáveis que fazem com que esse

¹ Fonoaudióloga Especialista em Voz, Mestre em Artes Cênicas. Professora na Faculdade de Artes do Paraná.

desempenho ideal nem sempre seja possível. Em estudos de teatro os atores se apoiam esclarecem e discutem a fluidez e as variáveis da cena, criando uma preparação do ator para estas situações. No entanto, o mesmo não é comum acontecer na formação do músico.

Parece que, além das questões dos artistas, existem também convergências em relação à expectativa do público. A minha atenção foi despertada justamente a partir desse ponto de convergência: uma pessoa assiste a uma apresentação musical quando muitas vezes ela tem uma gravação dessa apresentação. Como público, tenho a experiência de perceber que a possibilidade de escuta de alguma obra musical é muito mais acurada quando no silêncio de minha casa ouvindo uma boa reprodução sem nenhum tipo de interferência. Já a apresentação ao vivo, seja em forma de show, seja de concerto, apresenta variáveis que possibilitam a distração da escuta musical. São situações provocadas pelo público, como tosse, movimentação corporal, papéis de balas, vocalizações, batidas de palmas simultâneas e circunstâncias técnicas: alterações de amplificação sonora ou interferências ocasionadas pelo equipamento de som, entre outros. Mas apesar disso, há algo nas apresentações ao vivo que seduzem e encantam. Que fazem com que o público saia de suas casas para apreciar um show ou um concerto mesmo em condições adversas de clima, horário ou segurança.

Ao tratar das apresentações musicais ao vivo estou me referindo àquelas realizadas em ambientes fechados com o público sentado e concentrado na apresentação musical. Para tanto, utilizarei relatos de músicos publicados em entrevistas para então refletir no que foi dito a partir do embasamento teórico de teatro.

II.

Para iniciar a reflexão apresento a colocação de Arnaldo Cohen (INTERLANDI, 2008, p.13) em que o pianista clássico assume a semelhança de sua atuação com os atores:

Eu acho que, primeiro de tudo, não existe super-homem, só no cinema. Eu acho duas características principais na nossa profissão. Primeira, porque não existe limite para a perfeição, você pode estudar cinco horas, oito horas que você vai poder sempre melhorar mesmo, sempre vai haver alguma coisa que você possa fazer melhor. Em segundo, e esta é uma coisa terrível, é a inspiração com a hora marcada. Na quinta-feira às 08:30 você tem que estar inspirado, não pode ser às 09:30 e não pode ser às 07:30. Então, talvez isso faça com que as pessoas achem que talvez só o super-homem..., você não tem videotape, você só tem uma chance de mostrar aquilo que você sabe, é como os antigos atores de teatro.

Cohen inicia sua ideia, dizendo da busca incessante pela perfeição. Afirma que esta não é possível, somente viável no caso de personagem de ficção do cinema e não num ser humano. Peter Brook (2000), ao falar dos espetáculos teatrais e refletir sobre a busca da perfeição por parte do ator, diz que a perfeição durante a atuação é uma insensatez e uma arrogância. Insensatez, pois as próprias condições da encenação limitam essa possibilidade de perfeição, e arrogância, porque revela certa vaidade do ator. Termina considerando que “nada em um espetáculo teatral é mais importante do que as pessoas das quais ele é composto”. (BROOK, 2000, p.152) Encontramos aí a diferença básica entre ouvir uma gravação num ambiente ideal e assistir à atuação musical ao vivo: a pessoa do artista, no caso o músico, que se apresenta diante da platéia. Essa é também uma das características básicas do teatro, assunto que voltarei a falar adiante. Em seguida, Cohen apresenta algo próprio do artista: a inspiração. Ao comentar que ela não vem na hora marcada, entendo que ele está referindo-se ao horário do concerto. O estudioso informa-nos que somente a técnica não é suficiente para garantir uma atuação brilhante. Termina então discorrendo sobre a fluidez do momento da atuação e neste momento ele faz uma comparação com atores teatrais.

As Artes Cênicas, que são o teatro, a dança, a ópera e o circo, caracterizam-se principalmente pela atuação do artista diante do público e isto torna essas manifestações efêmeras e fluidas. Efêmeras, pois são impossíveis de serem apreendidas materialmente. Mesmo quando um espetáculo de Artes Cênicas é filmado ou gravado, ele não consegue captar e reproduzir exatamente o que houve na apresentação. Quando uma pessoa assiste a algum espetáculo desses ao vivo, ela é envolvida por ele. Ao assistir à obra, cada espectador constrói internamente uma arquitetura particular do espetáculo montado a partir da sequência do olhar que foi direcionado conforme seu interesse, dos fatores que interferiram em sua atenção e de seu referencial interno. O público torna-se parte e coautor do espetáculo. O mesmo ocorre nas apresentações musicais ao vivo. Seja num concerto de música clássica, seja em um show de música popular, num grupo ou solista tocando, cada espectador direciona seu olhar, é influenciado pelas variáveis que acontecem e interpreta segundo seu referencial interno.

Quanto à fluidez, um espetáculo em Artes Cênicas ocorre diante do olhar do público e acaba no exato instante em que acontece. Cada cena, cada fala, cada gesto termina definitivamente ao ser realizado e não será reproduzido exatamente igual. Algo no conjunto do espetáculo será único a cada apresentação. Da mesma forma, quando Cohen afirma: “você só tem uma chance de mostrar aquilo que você sabe”, ele nos diz que aquela nota tocada

terminou ao ser tocada, que da próxima vez poderá ser diferente. Ele estabelece com isso a relação de efemeridade e de fluidez próprias das Artes Cênicas. Antônio Meneses, violoncelista clássico, verbaliza esta ideia: “A música só existe naquele momento em que ela está sendo tocada, naquela meia hora que uma sonata, por exemplo, dura, ou uma ópera de quatro horas, de Wagner. Acabou, acabou. Ela só existe na sua imaginação, ou na sua lembrança depois.” (INTERLANDI, 2008, p.119)

Por isso, o momento da atuação torna-se tão importante e precioso. Por ser único torna-se insubstituível, por ser fluido há a busca da perfeição e por ser registrado na imaginação e na memória, conforme as palavras acima, pode tornar-se inesquecível e imensurável. Zumthor (1993) ao analisar da atuação artística ao vivo aponta a necessidade do artista assumir a efemeridade e fluidez deste instante:

Qualquer que seja a performance, esta propõe assim ao ouvinte um texto que, enquanto ela o faz existir, não pode permitir titubeios; um longo trabalho escrito poderia ter sido preparado, enquanto o texto oral não tem rascunho. Para o intérprete, a arte poética consiste em assumir essa instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. (ZUMTHOR, 1993, p.165).

Toda essa questão só tem sentido, pois ocorre diante do público. Roubine (1987) ao discorrer sobre o trabalho do ator teatral sintetiza a importância da presença do artista e do público para o momento artístico acontecer, tal ideia é perfeitamente ajustada para a atuação do músico nos espetáculos ao vivo:

A arte do ator tem um lado imediato que se opõe ao que outras formas de criação têm de não imediato: quando leio um romance ou contemplo um quadro, o escritor, e o pintor já terminaram a sua obra. Eles podem estar a milhares de quilômetros de distância, física ou psicologicamente. E, quando eles se dedicam ao seu trabalho, sou eu que não posso estar ali. A arte do ator, como toda arte de interpretação, se baseia em premissas rigorosamente inversas: quando assisto à interpretação, o trabalho do ator se realiza diante dos meus olhos. E quando não há público, só se pode fazer atividades preparatórias, ensaios... (ROUBINE, 1987, p.91).

Na relação com as apresentações musicais o mesmo ocorre. Diversamente das artes visuais ou da literatura a arte ocorrida na presença do público nunca é solitária. O dramaturgo ou compositor pode estar só ao escrever sua obra, mas a realização dela envolve a presença de mais de uma pessoa. O público vê e sente a presença do músico. Com efeito, ele participa do momento em que a arte acontece. Essa participação do público não é passiva, mesmo ele estando em silêncio. A simples escolha do lugar em que senta, determina um ângulo visual e a

proximidade a alguns instrumentos e músicos. A possibilidade de estar diante do solista, a probabilidade de ver a mão do pianista tocando, a intenção de enxergar o guitarrista em seu solo, a escolha de ficar mais próximo das caixas de som, entre outros, são escolhas que o ouvinte faz assim que define onde vai sentar. Durante a *performance*, ao olhar para um ou outro músico ou simplesmente fechar os olhos para ouvir, a pessoa também desenha um espetáculo único. Além das interferências que podem ocorrer a partir dos outros assistentes - algum movimento que impeça momentaneamente a visão, um ruído que mascare determinada passagem musical, aplausos imprevistos, enfim, reações individuais ou coletivas da plateia. Aliado a tudo isso, existem as questões do artista, a sua disposição física e emocional naquela atuação, a forma como ele sente a presença do público, sempre diferente a cada espetáculo, a relação com seus colegas e equipe técnica, o tempo e a qualidade do aquecimento e da concentração desse dia, somente para citar algumas das questões que possibilitam uma atuação nova a cada vez para o músico.

Na apresentação ao vivo, o público quer estar junto com o artista, partilhar o momento da arte desse artista e sentir também que o músico está junto ao público. O músico demonstra estar com o público ao evidenciar cuidado e capricho ao tocar para ele. Através de sua concentração e emoção, o público nota quão envolvido o *performer* está naquele momento que acontece para o público e que está sendo partilhado entre eles.

São inúmeras as variáveis que fazem com que cada espetáculo seja único e todas contribuem para a decodificação particular de cada uma das pessoas da platéia. Philip Glass, compositor relata uma experiência em que procurou saber do público sua percepção de determinada ópera:

É o caso também de algumas óperas minhas como *Einstein on the Beach* que Bob Wilson (diretor de teatro inglês) e eu fizemos em 76; todos que ouviram viram uma história diferente (sorri). A gente sempre encontrava as pessoas mais tarde e perguntava qual era a história da ópera e cada um contava diferente. (INTERLANDI, 2008, p 22).

Para o músico o que determina a presença do público? Na citação inicial desse artigo, Cohen demonstra um cuidado especial ao ser avaliado pelos que assistem a ele. Na mesma entrevista, em outro momento, o artista diz: “Então, se você fizer um erro aqui, esbarrar numa notinha, esse erro pode trazer o medo que os outros considerem, que nós consideremos, um erro moral. Mas é um simples erro, uma falha humana Eu acho que você pode errar uma nota, quer dizer um erro.” (INTERLANDI, 2008, p.15).

Peter Brook (1999), ao ressaltar o compromisso que o ator sente com a qualidade de sua atuação diante do público, vê a presença da platéia como o motivador da busca deste atributo.

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda. Quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa constantemente por meio de sua presença atenta. Esta presença deve ser encarada como um estimulante desafio, como um ímã diante do qual não é possível proceder “de qualquer jeito”. Em teatro, “de qualquer jeito” é o maior e mais sutil inimigo. (BROOK, 1999, p. 13).

Os estudos em teatro analisam constantemente a relação da presença do público e a atuação do ator. Tais teóricos consideram que ocorre durante a atuação um jogo entre o ator e o público. Roubine (1987) relata que, por vezes, a influência do público pode ser um agravante para o intérprete:

Além disso, o comportamento do público, que o ator percebe ou sente, contribui para modificar sutilmente sua representação. Ainda assim, os efeitos dessa face - a - face serão negativos ou positivos dependendo se o ator se sentirá apoiado, compreendido, ou ao contrário olhado com indiferença, aborrecimento, ironia, hostilidade etc..., enfim, contestado e rejeitado. Daí as variações que é possível observar entre duas representações. Uma noite, há convivência, calor, troca, entre o palco e a platéia, no dia seguinte, defasagem e incompreensão. (ROUBINE, 1987, p.91).

Considero que tal circunstância também pode influenciar o músico. Transcrevo abaixo um trecho da entrevista de Lucinha Lins quando comenta sobre a reação do público ao tirar primeiro lugar no Festival Shell de 1981. Trata-se de uma situação extrema a relatada, porém o ponto que destaque é quando se refere à sua afinação:

ROSIRENE: E como foi a barra do festival?

LUCINHA: Foi meio braba, mas eu sabia que ia ser vaiada. Não esperava o primeiro lugar, levei um susto, amo “Purpurina”, é belíssima...

[...]

ROSIRENE: Mas a vaia, como é assimilada nessa hora?

LUCINHA: A vaia é pinto perto do que passei. Infelizmente o que passou na televisão é que eu estaria desesperada. E o eu que cantei depois, ah!, eu ria muito em casa: tava tudo desafinado. (TEIXEIRA, 2007, p.431a).

A reação do público interferiu diretamente em seu desempenho. Em se tratando de um festival e que a situação ocorreu quando foi anunciada como vencedora, sabemos, que em

outro momento a mesma cantora esteve afinada a ponto de ganhar a premiação e que a piora foi determinada pela reação do público. Ao continuar a entrevista a cantora se compara com uma atriz em cena:

ROSIRENE: Até os apresentadores estavam perdidos.

LUCINHA: O barulho fez com que a própria TV Globo perdesse o controle completamente. Os apresentadores não conseguiram falar, saíram do palco e eu entrei. Eu não sabia se tinham anunciado ou não, simplesmente entrei porque minha música tinha tirado o primeiro lugar, o que me orgulhava muito. [...] Foi um susto, eu fiquei branca. Não houve entrega de prêmios no palco, não houve nada. Só que eu tinha um papel a cumprir e aí talvez seja meu lado de atriz. Achei que ia ter uma vaiona, mas quando a música começasse, ia ter um uê, uê, e ia parar. Mas nunca parou. Quanto mais demorou, pior ficou. Agora, se você tirar o volume da televisão, parece que estou ótima. [...] Então eu não cantei, grunhi. Eu não sei que tom estava cantando. Se eu desafinei, não tenho idéia. Quando vi o tape, ri muito, meu Deus, que barbaridade! (TEIXEIRA, 2007, p 431-432a).

A situação relatada foi muito divulgada pela imprensa na época. É interessante observar no relato acima que os técnicos e apresentadores ficaram sem ação ou saíram do palco. A artista assumiu seu lugar e entrou para atuar. Ele relata que a cantora desafinou, mas um “lado de atriz” permitiu que ficasse em cena e enfrentasse a situação. O que ela nos sugere ao afirmar isto é que neste momento não era mais a pessoa Lucinha quem estava lá, mas era a personagem cantora que estava em cena.

Até aqui discorri a respeito da efemeridade, da fluidez e da relação entre o artista e o público como fatores comuns entre o teatro e as apresentações musicais ao vivo. Novamente dou voz aos teóricos em teatro para expressar uma ideia que é comum aos músicos ao tocarem diante do público. Primeiramente Roubine:

Mas talvez seja precisamente este dado de imprevisibilidade que confere à arte do teatro seu sabor particular. Diante do público, nada pode ser refeito. Tudo é irremediável. O ator trabalha sem rede de segurança. A beleza do teatro, como sua magia, é sua insegurança. Se esta noite um intérprete particularmente inspirado ultrapassa seus próprios limites, este é sempre um instante miraculoso, único, que provavelmente, nunca mais voltará... (ROUBINE, 1987, p.86).

E Peter Brook (1999):

Assim, o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta trílice relação: consigo próprio, com o outro e com a platéia. É fácil perguntar: “Como?” Não existe uma receita pronta. O trílice equilíbrio é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos

perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame. (BROOK, 1999, p. 28).

Diante desses relatos temos a descrição deste momento em que o artista faz a sua arte diante do espectador como um instante único, vivo, pulsátil e dinâmico. Grotowski, ao estudar a essência do teatro, afirma que essa arte pode prescindir de todos os elementos da cena teatral, somente “Não pode existir sem a relação de comunhão “viva”, direta, palpável entre ator e espectador” (GROTOWSKI, 2007, p.107).

Antônio Meneses, violoncelista, emite opinião bastante próxima à de Grotowski:

A música só acontece mesmo na hora do concerto! Com todos os problemas que possam existir, às vezes você não está satisfeito por causa da acústica, qualidade dos músicos com quem você está tocando, ou consigo mesmo que não está num grande dia – pode acontecer também -, mas o contato com o público é uma coisa muito importante. (INTERLANDI, 2008, p.119)

Phillip Glass, compositor, também justifica a composição musical como realizada para o público: “Um concerto é um modo de escrever para um instrumento solo se encontrar com uma plateia.” (INTERLANDI, 2008, p 30)

Entendo que a diferença fundamental entre a essência do teatro e a música é que na música se faz necessária a presença do instrumento musical durante a atuação e no teatro o ator pode contar somente com seu próprio corpo, sendo que o cantor é privilegiado nesse sentido, pois carrega consigo o seu instrumento.

A presença do músico diante do público foi condição necessária para a concretização dessa linguagem artística até o advento do registro sonoro. As gravações musicais e as reproduções em discos, CDs e demais formatos são recentes na história. As obras de música clássica foram compostas para serem apresentadas ao vivo para o público. Toda a música popular, até o aparecimento da eletricidade ocorria junto com o público. Mesmo no teatro a sonoplastia acontecia com o músico presente e atuando durante a encenação. A possibilidade de se criar uma música que pudesse ser ouvida pelo público sem a presença do artista é relativamente novo na história.

III.

Conforme comentei anteriormente, existe uma dificuldade em se ter um registro exato dos espetáculos de Artes Cênicas, pois não há como captá-lo inteiramente. O mesmo ocorre

nas *performances* musicais. As gravações em CD ou DVD costumam ser realizadas em estúdios e de forma fragmentada. O músico repete partes da melodia quantas vezes forem necessárias para a montagem de um todo final. Porém, a música assim gravada não foi tocada de início ao fim segundo a interpretação artística do momento. Ela é uma colagem de sequências ideais e não uma música interpretada artisticamente do início ao final. Alguns músicos se ressentem desta montagem, como se pode atestar no trecho de entrevista abaixo, realizada com Antônio Meneses, violoncelista clássico:

SIJ – E tem aquela coisa cada vez que você toca o mesmo concerto de uma forma diferente, e a gravação não permite isso, congela ali e fim.

AM – Justamente. Não só isso, mas a gravação do jeito que ela é feita hoje em dia – que não era o caso no começo das gravações (tempos atrás) – são coisas picotadas, montadas, bota aqui e ali. Você passa três dias gravando, no segundo já está perdendo a vontade, porque é uma coisa que (faz gesto de enfado)... “ah vamos repetir mais uma vez”, (faz gesto de tocar violoncelo sem vontade). Isso porque existe essa necessidade, entre aspas, de perfeição...

SIJ – É uma outra música, não é? Menor...

AM – É. (INTERLANDI, 2008, p.119).

Os dois músicos concordam que a colagem resultante da gravação não os deixa satisfeitos como artistas. O entrevistador, Sebastião Interlandi Jr., afirma que é uma música menor do que aquela apresentada ao vivo e reclama que a gravação congela o concerto. Ao usar a expressão “congela” nos sugere a sensação de paralisia e imobilidade que sente ao gravar o mesmo. Isso difere do momento único e vibrante quando a música é executada diante do público.

O público ao ouvir a gravação tem o produto final de uma colagem de momentos virtuosos. A gravação procura chegar o mais próximo possível do ideal. Cria a ilusão da perfeição. Em se tratando de cantores, a situação é ainda mais ilusionista. Os programas de computador trabalham a voz cantada de tal forma, que o público, ao ouvir a reprodução, não sabe qual a verdadeira voz do artista. Somente ao vivo é que essa audiência poderá ouvir e vivenciar a verdadeira voz do cantor.

Resta então a opção de shows e concertos filmados; dessa forma, poderíamos ter um registro mais próximo do que de fato foi o momento artístico. Porém, isso é aproximado e não reproduz o que aconteceu de fato no momento artístico. É mais fiel no que diz respeito à música instrumental, uma vez que com boa tecnologia de gravação e sem interferências técnicas para modificar esse som, há a condição de uma reprodução consideravelmente fidedigna ao que aconteceu; no entanto, sem as gravações segmentadas relatadas

anteriormente. Há a execução do canto em que engenheiros de som e músicos podem modificar a onda sonora gravada e apresentar outra voz. Entretanto, ao assistir ao filme, o olhar do público é direcionado para a decisão de quem gravou. O público perde a possibilidade de olhar para determinado músico que não foi gravado naquele momento, por exemplo e vê o espetáculo através do olhar de outra pessoa e não do seu.

Conforme discorri no início deste artigo as artes cênicas também não se transmitem fielmente ao serem filmadas. Peças teatrais, balés, óperas, dança podem ser filmadas e transformadas em DVD. Porém se uma pessoa que viu tal espetáculo ao vivo assistir a ele reproduzido, certamente não terá a mesma experiência.

Transcrevo a seguir o relato de alguns músicos sobre a preferência do contato direto com o público para manifestar sua arte. Princípio com Philip Glass (2008), compositor que, entre vários trabalhos, realizou trilhas sonoras para filmes, além de sonoplastia para teatro e composição de óperas. Tal diversidade deu a ele a experiência com a música gravada e ao vivo.

Bem, na verdade em prefiro o palco. A diferença é que quando você trabalha num filme, chega num ponto em que o trabalho está terminado, mas quando você trabalha num palco o trabalho nunca está terminado. Muito simples. Quando você edita um filme não pode refazê-lo. Essa é a primeira coisa. Segundo, quando o trabalho é num palco eu tenho muito mais controle artístico. (INTERLANDI, 2008, p. 22).

Elis Regina (1945-1982), cantora de música popular brasileira em entrevista para Aramis Millarch discorre:

FS: O teatro pra você é ainda a maneira de ter comunicação direta com o público?
ELIS: É a única maneira. Acho que não inventaram à toa esse tabladinho aí, não. É a forma mais perfeita de comunicação. É o chamado colóquio mesmo, você coloca e o cara responde. Vai e volta, vai e volta. É uma coisa humana, né? Não tem luzinha vermelha que acende, botãozinho que aperta, aí você faz assim (imita o gesto), não é. Aí de novo, você faz sorriso e não é nada daquilo, é um truque, a mentira. (TEIXEIRA, 2007, p.105b).

Glass conta da efemeridade e da fluidez da música ao vivo. Ele conclui, afirmando que, dessa forma, ele sente ter maior controle artístico. Seria como se através da sucessão dos espetáculos e do jogo entre músicos e público houvesse um movimento que provocasse o aperfeiçoamento de sua obra. Já Elis Regina enfatiza o jogo de comunicação que ela estabelecia com seu público e se posiciona contrária ao ilusionismo provocado pelas

gravações. Sua reclamação é semelhante à realizada por Antônio Menezes, como se viu anteriormente.

De novo, um teórico de teatro, desta vez Grotowski (2007) aprofunda o entendimento das reflexões anteriores: “O princípio da co-participação, do cerimonial coletivo, do sistema e signos favorece a criação de uma certa singular aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva; organiza a imaginação e disciplina a inquietude.” (p.41)

IV.

Outro ponto significativo e convergente entre teatro e música é a questão do texto. O texto teatral não é teatro, da mesma forma que a partitura não é música. São signos que somente tomarão a forma da arte ao serem interpretados pelo artista. Quanto ao texto dramático utilizado no teatro, Lilian Fleury Dória (2007), professora de interpretação e diretora teatral, pontua: “O texto dramático não tem existência definitivamente autônoma (contrariamente à epopéia, ao romance, à poesia). É um texto que se sabe incompleto que necessita da encenação para efetivar sua completude.” (p.86) Já Antônio Menezes, violoncelista clássico, discorre da seguinte forma sobre a partitura:

É a mesma coisa quando você tem uma partitura que não conhece e daquilo você cria um mundo que não existe, a não ser quando está sendo tocado. A partitura não é música, é só um monte de anotações, um código. (INTERLANDI, 2008, p.119).

Nas duas linguagens a arte somente ocorre ao ser interpretada pelo artista. Ela difere de quadros, esculturas, poesias ou obras literárias que podem ser vivenciadas plenamente e em sua plena forma na ausência do artista.

A necessidade de serem interpretadas possibilita às artes cênicas e também à música a faculdade de ser sempre nova e original. Cada interprete a recodifica, reinterpreta, recria. Faz com que possamos assistir ao mesmo texto teatral, à ópera, ao balé, à sinfonia ou ao concerto inúmeras vezes ao longo de nossas vidas. E cada montagem é diferente. Cada diretor teatral junto com todo elenco e equipe técnica faz de um texto teatral um novo texto. Da mesma forma, cada maestro junto com a orquestra e solistas transformam a música escrita na partitura em algo único. Zumthor (1993) elucida isto ao comparar o texto poético escrito e interpretado:

O texto escrito, uma vez que subexiste, pode assumir plenamente sua capacidade e futuro. Já o texto oral não pode, pois está muito estritamente subjugado pela exigência presente da *performance*; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de ininterruptamente variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos. (ZUMTHOR, 1993, p.193).

Esse espaço da criação do interprete é comum aos músicos de apresentações ao vivo e aos artistas das artes cênicas. Ambos podem trabalhar com um texto dramático ou musical e impor sua concepção e criação ao atuar. Quanto à música gravada, conforme discorri anteriormente, pela gravação ter sido segmentada, tal riqueza e sutileza de criação não é fielmente reproduzida.

Cabe ao artista através de sua relação com o texto, uma experiência particular em que a partir de sua vivência e técnica o transforma para o público. Na citação a seguir Patrice Pavis trata disso ao referir-se ao ator teatral, porém ao seu modo o músico realiza o mesmo ao definir intensidades e andamentos das notas ao tocar:

Assim que o texto é enunciado na cena, não importa sob que forma, ele é tratado plástico, musical e gestualmente: ele abandonou a abstração e a potencialidade da escrita para ser ativado pela representação. Colorido pela voz e pelo gesto segundo seu “colorido”, o texto se torna textura; ele é incarnado pelo comediante, como se esse pudesse “fiscalizá-lo”, absorvê-lo, inspirá-lo antes de expirá-lo, contê-lo em si mesmo, ou pelo contrário, expectorá-lo, dá-lo a ouvir ou guardá-lo em parte para si. (PAVIS, 2005, p.201)

Quando pensamos em apresentação musical ao vivo, da forma como venho tratando neste artigo, isto é, o público sentado, concentrado e predisposto a assistir, a atuação do artista envolve mais elementos. Desde o ambiente em que ocorre, a iluminação utilizada, a forma de seu início e final, a vestimenta ou figurino, a equipe técnica que operará a mesa de lua e som. Enfim, um conjunto de fatores que compõe o espetáculo e que determina o conjunto da encenação, fornecendo um contexto ao público que contribuirá para personalizar e individualizar a atuação. E, de acordo com Zumthor (1993), esta totalidade coopera para transmitir o texto dramático e musical. “A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. (p.222)

Ao comentar com alguns músicos que estava escrevendo este artigo, recebi como estímulo o comentário de que em apresentações musicais ao vivo são utilizados elementos próprios do teatro, como iluminação, figurinos, maquiagens e diretores. Alguns músicos

tornam isto mais ativo ou não. É interessante o trecho abaixo em que a cantora Elis Regina descreve o processo de criação dos cenários e figurinos do espetáculo *Transversal do Tempo*. Num outro segmento da mesma entrevista a cantora esclarece que a música foi composta por ela enquanto estava presa num engarrafamento em São Paulo. O que está descrito abaixo é o processo de elaboração do show.

[...] Aí Rogério meu irmão me apresentou Maurício, a gente conversou. Ele: o que é que você quer fazer? “Eu: “o palco até vejo como é. É um palco normal, conjunto colocado. Agora muita placa de trânsito. Sendo usada como ilustração pra música”. E contei o episódio, o que aconteceu e onde tive a idéia. Coloquei a necessidade de haver um sinal de trânsito que fosse mudando as cores durante o espetáculo. O colorido do espetáculo seriam os chamados semáforos – pra qualquer paulistano que se preza. Ele achou a idéia legal, foi pro Rio e conversou com o Audi. E o Audi pariu o roteiro em uma noite, provavelmente também porque gostou. Aí foi acrescentada a idéia da roupa. Não tínhamos a idéia, era à paisana, a gente mesmo, e pintou a roupa. Eu acho que... sabe, não tira a força e acrescenta. Você não diminui a força do que está querendo fazer. Não tem problema usar. E surgiu a história da construção civil, de ser usado o andaime, um pouco também mostrando que viver é construir de baixo para cima, devagarinho, até a coisa tomar uma forma que pelo menos a gente queira. A vida é uma construção, e permanente, e diária, e o estado de alerta tem que ser permanente também. Você tem que estar de prontidão 24 horas. Se você não estiver atento, você desliza, cai se arrebenta. Aí é o dobro do tempo pra você fazer tudo de novo. E aí surgiu, do “Fascinação”, que é do “Falso Brilhante”, quer dizer... mil implicações, né, ter o “Fascinação” no início do espetáculo. (TEIXEIRA, 2007, p. 107b)

No relato acima a cantora assume claramente a utilização de elementos tradicionais das artes cênicas para a criação de seu show musical. Ela deixa claro que existe uma ideia a ser comunicada ao realizar as escolhas. Isso tem sido bastante comum no meio musical, desde a forma discreta em que vemos os integrantes de algum conjunto ou banda preocupar-se com o figurino do grupo ou algum adereço em especial até o envolvimento maior como o acima descrito. Essa hibridez é característica da arte contemporânea. Patrice Pavis, ao refletir sobre isto na citação abaixo, chega a questionar o que seria atualmente as artes cênicas e sugere que seja uma produção cênica em que um encenador (individual ou não) procure dar sentido ao conjunto do espetáculo.

A essa multiplicidade de métodos e pontos de vista acrescenta-se a extrema diversidade dos espetáculos contemporâneos. Não é mais possível reagrupá-los sob o mesmo rótulo, mesmo sendo um tão complacente como “artes do espetáculo”, “artes cênicas” ou “artes do espetáculo vivo”. Está concernido tanto o teatro de texto (que encena um texto preexistente) como o teatro gestual, a dança, a mímica, a ópera, o *Tanztheater* (dança-teatro) ou a *performance*: exemplos de manifestações espetaculares que são produções artísticas e estéticas,

e não simplesmente “Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados”. A encenação não é mais concebida aqui como a transposição de um texto em uma representação, mas como produção cênica na qual um *autor* (encenador) obteve toda a *autoridade* e toda *autorização* para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo. Tal autor, é preciso insistir, não é necessariamente uma pessoa concreta (assim como um encenador ou um coreógrafo): é um “sujeito” parcial tanto em participação como em visão, desacerbado e de responsabilidade limitada, que se ramifica por todas as instâncias que levam a, no decorrer do processo da encenação, tomar atitudes artísticas e técnicas, sem que tais decisões se reduzam a intenções que devam ser, uma vez o espetáculo desenvolvido e terminado, reconstruídas para testar sua realização ou fidelidade. (PAVIS, 2005, p.XVIII – Introdução).

Novamente encontramos convergências importantes entre as artes cênicas e espetáculos musicais ao vivo.

V.

Ao longo deste artigo, quando transcrevi a entrevista de Lucinha Lins, comentei o fato de ela ter-se referido a si mesma como atriz. Outras cantoras também o fizeram. A cantora Maysa em entrevista a Aramis Millach pontua: “Teatro sempre foi um carinho que eu levei por toda a minha vida. Porque eu acho que eu não sou cantora, sou mais atriz do que cantora. (...) porque eu não tem voz.” (MILLARCH, 2009). Elis Regina ao ser entrevistada pelo mesmo jornalista esclarece:

FS – Nos últimos anos, você além de cantora tomou a postura de atriz. Você se considera, hoje, uma atriz, ou isto é só uma consequência natural do trabalho?

ELIS: Eu acho que é uma consequência natural. Eu acho que até o próprio veículo que você está usando determina uma modificação de postura sua. (TEIXEIRA, 2007, p.107b).

As três cantoras, Lucinha Lins, Maysa e Elis Regina, percebem-se, mesmo que momentaneamente, como atrizes. Convém refletir melhor sobre o papel do ator. Este profissional atua representando um personagem. Empresta seu corpo e voz para durante a representação teatral criar uma pessoa distinta de si. Pavis explica essa função da seguinte maneira:

O ator se constitui como tal assim que um espectador, ou seja, um observador externo, o olha e o considera como “extraído” da realidade ambiente e portador de uma situação, de um papel, de uma atividade fictícia ou pelo menos distinta de sua própria realidade de referência. (PAVIS, 2005, p.51).

Ele continua sua colocação esclarecendo que durante a interpretação teatral é estabelecida uma ação ficcional que artista e espectador convencionaram e que aceitam como real no mundo possível que criaram. O ator acaba assumindo uma dupla condição, é a pessoa real que o público vê diante de si e ao mesmo tempo o personagem que ele interpreta. Parece-me que não é esta a condição do músico diante da platéia. Ele não representa um personagem; ele atua artisticamente de forma extracotidiana, mas atua sendo ele mesmo.

Ainda segundo Pavis (2005) “O *performer*, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome.” (p.55). Esclarece dizendo que o *performer* não realiza a representação mimética de um papel teatral; ele está presente de forma física e psíquica diante do espectador. Situação esta que traduz melhor a condição do músico diante da platéia. É importante salientar que, ao se falar de *performer*, está-se considerando uma atuação artística de cunho estético, diferente do desempenho de outras profissões como um professor, por exemplo, que está diante de seus alunos, mas sem ter uma presença artística e nem está gerando um momento estético.

Tal condição de *performer* cabe ao músico de qualquer estilo. Sua atuação durante o evento musical transmite sinais para o público que fazem com que ele depreenda sentidos que acrescentam informações à música ouvida. Mesmo num concerto de música clássica em que existe um ritual e uma formalidade próprios pré-estabelecidos, o músico, através de sinais sutis, transmite mensagens complementares ao som da música que ajudam a compor a experiência artística. Mais uma vez, encontro em Pavis a explicação teórica proveniente dos estudos teatrais que elucidam o raciocínio.

Nem por isso o evento cênico é sempre facilmente descritível, pois os sinais da atuação são muitas vezes, na prática atual, ínfimos, quase imperceptíveis e sempre ambíguos, ou mesmo ilegíveis: entoações, olhares, gestos mais contidos que manifestos constituem momentos fugazes nos quais o sentido é sugerido, mas fica dificilmente legível e pouco exteriorizável. Como ressaltar esses sinais quase não materializados, senão por intuição e por um “corpo a corpo” com o espetáculo, graças ao qual o espectador se livra a uma percepção sensitivo-motora da atuação cênica? O termo pouco científico e semiológico de *energia* é muito útil para enfocar o fenômeno não representável de que é questão aqui: o ator ou o dançarino emana, por sua presença, seu movimento, seu fraseado, uma energia que atinge de chofre o espectador. Sentimos claramente que é essa qualidade que faz toda a diferença e participa da experiência estética como um todo tanto quanto da elaboração do sentido. O não-representável, ou seja, essencialmente mas não exclusivamente, o invisível, procuramos identificá-lo, em reação a uma cultura visual hegemônica da evidência, na audição, no ritmo, nas percepções sinestésicas, logo além dos sinais visuais demasiadamente evidentes e unidades largamente visíveis. (PAVIS, 2005, p.20).

VI.

Iniciei este artigo com a proposta de realizar considerações sobre aspectos comuns entre apresentações musicais e o teatro. Para tanto, centrei o raciocínio com comparações entre o ator e o músico. Ao longo dele, acabei ampliando a reflexão para as Artes Cênicas, uma vez que o Teatro é uma das suas manifestações. Encontrei muitos pontos em comum, porém o mais significativo é que foram os músicos que, por meio de suas citações, me direcionaram na reflexão teórica.

Refleti sobre a fluidez e efemeridade das apresentações artísticas, quanto à dificuldade em se registrar o momento musical ao vivo de forma fidedigna e que de fato o transmita. Apontei ainda que, assim como o texto musical não é teatro, a partitura não é música e que ambos necessitam da presença do artista para transformar-se em arte. Refleti sobre o músico, este que, quando toca diante de seu público, torna-se um *performer*, pois todo o seu ser comunica a sua arte. Mas o eixo fundamental sobre o qual girou toda a reflexão é a relação entre o músico e o público. Essa relação viva, apesar de muitas vezes silenciosa, em que ambos estão conscientes de estarem presentes uns para os outros e co-participarem juntos de um momento artístico único e muitas vezes inesquecível. Zumthor (1993) diz: “É na *performance* que se fixa, pelo tempo de uma audição, o ponto de integração e todos os elementos que constituem a “obra” ; que se cria e recria sua única unidade vivida; a unidade *desta* presença, manifestada pelo som *desta* voz.” (p.163) No caso do músico poderíamos ler: ao som *desta* música!

Por todas as características citadas, o momento da atuação artística ao vivo pode ter variáveis que interfiram em sua manifestação ideal. O artista consciente disto torna-se habilitado em lidar com essas variantes. Enfim, considero enriquecedor para o estudante de música essas reflexões provenientes das artes cênicas. Pois em sua vida profissional, além da necessidade de tocar ou cantar bem, ele estará atuando como *performer* sempre que se apresentar ao vivo e espera-se que ele esteja preparado para transformar esse momento em artístico, único e inesquecível para ele mesmo e para o público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BROOK, Peter. *Fios do tempo: Memórias*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

DÓRIA, Lilian Fleury. A Palavra Geradora da Ação Dramática. *Revista Científica /FAP*. Curitiba, v.2, p. 85-98, jan/dez.2007.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo; Perspectiva: SESC; Pondetera, IT: Fondazione Pondetera Teatro, 2007.

INTERLANDI, Sebastião Jr. *A Música Falada*. Curitiba: Editora Medusa, 2008.

MILLARCH, Aramis. *Tablóde Digital*. Disponível em: <http://www.millarch.org/audio/depoimento-maysa-monjardim>. Acesso em 25/03/09.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Jornalismo cultural: um resgate*: Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas Pinheiro, Marilu Silveira, Rosirene Gemael. Curitiba: Gramofone: 2007.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Jornalismo cultural um resgate*: Aramis Millarch, José Carlos (Zeca) Corrêa Leite, Reinaldo Jardim. Curitiba: Gramofone: 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.