

ESTUDO COMPARATIVO DA RELAÇÃO MÚSICA E TEATRO NAS ESTÉTICAS TEATRAIS DE BRECHT E BOB WILSON

Kaliupe Cristina Corrêa Sachet¹¹
Francisco de Assis Gaspar Neto¹²

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Esse projeto de pesquisa buscou verificar as abordagens sobre a problemática da musicalidade constante nos discursos, textos teóricos e entrevistas de Bertolt Brecht e Robert Wilson. A possibilidade do estudo comparativo desses dois cenários deseja ampliar a compreensão do assunto e criar um repertório para criação e análise da musicalidade na cena contemporânea.

Palavras-chave: teatro; música; musicalidade; Robert Wilson; Bertolt Brecht.

Iniciaremos a nossa análise fazendo um breve apanhado das possibilidades sonoras no teatro. Segundo VASCONCELLOS (1987) a sonoplastia é qualquer som ou ruído relacionado ao enredo teatral, produzido mecânica ou eletronicamente nos bastidores, inclusive música incidental. Nesse contexto, há musicalidade do e no teatro, já que há a produção de música na sonoplastia, nos sons, silêncios e ruídos produzidos pelos atores em cena e por outros elementos como cenário, figurino, adereço. Note-se que no teatro contemporâneo a sonoridade dos ambientes urbanos, em espetáculos ao ar livre serve como musicalidade ao espetáculo. Além disso, há o conjunto de todos esses elementos sonoros que constituem a musicalidade do espetáculo em si e que se integra a especificidade do acontecimento teatral. É sobre esse conjunto que basearemos nossa análise.

Essa musicalidade não se restringe mais a uma orquestra tocando à parte ou a sons mecânicos produzidos fora de cena. A voz e o corpo transformados em produtores de musicalidade, assim como o cenário e os adereços, os sons diversos, o ritmo das falas, os ruídos e o silêncio compõem a musicalidade do fazer teatral. O próprio BRECHT (2002) diz que o corpo do ator pode se tornar um instrumento, uma

¹¹ Kaliupe Cristina Corrêa Sachet: bacharel em Administração pela Universidade do Oeste do Paraná, acadêmica do curso de Artes Cênicas – Interpretação da Faculdade de Artes do Paraná (turma 2008).

¹² Francisco de Assis Gaspar Neto: mestre em psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Professor da Faculdade de Artes do Paraná.

ferramenta capaz de substituir uma orquestra inteira e de comportar em si tanto uma mensagem pessoal quanto universal.

Brecht e Robert Wilson foram os diretores escolhidos para serem objetos desse estudo porque ambos dão grande importância ao elemento musical em suas produções e trabalham intimamente em conjunto com seus compositores. Esse último aspecto nos forneceu um volume considerável de material a ser analisado. Ainda que eles tenham estéticas bem diferentes e que suas obras estejam separadas por décadas, as suas pesquisas e realizações tratam da musicalidade de forma sensível e única, cobrindo uma vasta gama do que já foi pensado e feito sobre o tópico.

A concepção Brechtiana de música não é a de intensificação, mas sim de neutralização do seu poder encantatório, ou seja, é a quebra do fluxo ilusório do teatro convencional, um elemento não natural em meio à naturalidade artificial do mesmo. Ela tem a característica de comentar o texto, de tomar posição frente a ele, de acrescentar-lhe novos horizontes, sendo um dos instrumentos mais importantes de distanciamento (ROSENFELD, 1985). Com Bob Wilson, o uso da música torna-se assinatura, sendo influenciado tanto pelo teatro quanto pela ópera, transitando entre as duas e criando espetáculos de teatro-ópera.

Quando se fala em musicalidade somos guiados pela sensibilidade mais do que pela razão para compreendermos e absorvermos o que está sendo tratado. No Brasil a pesquisa sobre os temas musicalidade e, especialmente, musicalidade teatral ainda é pouco explorada, sendo assim, é notável o trabalho de Jussara Rodrigues Fernandino, “Música e Cena: Uma proposta de delineamento da música no teatro”. Levando isso em conta, nesse trabalho não será edificado um conceito, mas sim uma busca de compreensão do que viria a ser o termo musicalidade teatral, e como ele acontece no evento em si, usando como base as obras de Brecht e Bob Wilson, a partir de seus pensamentos, realizações e relações com os seus principais colaboradores musicais. Há ainda que se dizer que não se tem a prerrogativa de esgotar o tema.

Brecht e Bob Wilson colocam à prova conceitos vigentes de suas épocas sobre o que seria o teatro e qual a sua função, cada um à sua maneira. Brecht não nega que o teatro tem como principal objetivo o divertimento, mas se nega a fazer teatro pelo teatro. Sua formação e seu envolvimento total com a idealização e produção de suas

peças, já que ele foi o dramaturgo, crítico e diretor da maioria das suas peças, permitiu que ele saísse do lugar comum, assim como Bob Wilson, com a sua multiplicidade de linguagens, pelo seu conceito próprio de tempo e ritmo. A seguir faremos uma exposição da poética teatral de ambos.

BERTOLD BRECHT

Brecht teoriza o que chama de teatro Épico, que é um teatro que narra ao invés de personificar acontecimentos; que coloca o espectador diante da ação e não o transfere para dentro dela; um teatro que trabalha com argumentos e não com sugestões, onde cada cena está em função de si mesma e não em função uma da outra; é um teatro que visa proporcionar ao público uma visão de mundo, habilitando-o a tomar decisões e mostrando que o homem é suscetível de ser modificado e de modificar, ao contrário do teatro dramático que coloca o homem como imutável (BRECHT, 2005).

Brecht discorre que esse teatro não se dá como fim em si, pois não incita o público a armadilha da participação e do ilusionismo ROUBINE (2003). Quando se fala em teatro épico dois elementos se destacam: o efeito de distanciamento e o *Gestus*. Essas duas facetas são partes componentes desse teatro, como escreveu o próprio BRECHT (2005 P. 84): “o efeito de distanciamento era provocado não só por meio dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.).” Focaremos, então, o papel da música no teatro Épico.

Após a 1ª Guerra Mundial, apareceu na Alemanha uma espécie de canção folclórica das grandes cidades, a *song*. Brecht comparou elementos dessa música – forma preguiçosa, fútil e emocionalmente ébria - com os coros de massa. A ópera da época era considerada uma forma de arte e uma iguaria, conceito desprezado por Brecht: a arte sem função, arte que consome a si mesma, pertencente a um mecanismo enferrujado e nulo de utilidade social. Esse tipo de arte era para ele uma produção estéril. Ao compor a ópera Mahagonny, BRECHT (2005 P. 29) escreve: “o absurdo, em ópera, consiste em haver uma utilização de elementos racionais e uma aspiração de expressividade e de realismo que são, simultaneamente, anulados pela música.”

Grande parte das peças de Brecht tem trechos musicados, onde os atores cantam em cena, mas esse canto ou mesmo a produção de sons são utilizados como formas de quebra, assim como a cenográfica, a atuação e mesmo os silêncios. Nesse caso não se pretende que o ator cante como um cantor, já que ele não o é. BORNHEIM (1992 S/D) comenta sobre o canto para Brecht: “quando canta, o ator não pode ser cantor, mas deve mostrar sê-lo, esse afastamento do conteúdo sentimental se faz pelo recurso a gestos, que são por assim dizer os costumes e hábitos do corpo” Era preciso dar a música, à palavra e à imagem maior independência. Na música verifica-se as seguintes modificações essenciais – a coluna esquerda representa o que era praticado na época e a coluna da direita o que ele propunha (BRECHT, 2005 P. 31):

A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
Música que intensifica o efeito do texto	Que interpreta o texto
Música que impõe o texto	Que pressupõe o texto
Música que ilustra	Que assume uma posição
Música que pinta a situação psicológica	Que revela um comportamento

A música épica, a *gestiche music* / música-gesto, se dá pelo fator contrastante, justaposição de referências e sua heterocidade. O ator/cantor de Brecht tem que ter a habilidade de transitar livremente entre os aspectos da representação e da apresentação: “Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando algo*” (BRECHT, 2005 P. 43). E esse mostrar está na base da noção de *gestus* (GASPAR NETO, 2010).

A palavra gesto, no sentido trabalhado pelo diretor, não é simplesmente a ação de gesticular, ou seja, o gesto em si carrega um significado maior, detentor de uma mensagem inerente a si. Por exemplo, tal gesto representa um trabalhador da classe operária, outro gesto pode representar um soldado ou policial; o Gestus é um gesto social, um gesto político. A *música-gestus*, como o próprio nome diz, é o conceito de *Gestus* aplicado à música (BRECHT, 2005 P. 162):

“A música, por seu turno, tem de resistir por completo à “sintonização” que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente. (...) Não deve contentar-se com “exprimir-se”, esvaziando-se, pura e simplesmente, do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos. (...) Se os atores não compreenderem o “gesto” que a música encerra, poucas esperanças nos restam de que ela possa cumprir sua função: despertar determinadas atitudes no espectador e orientá-las.”

Na peça *A Mãe*, Brecht coloca que a música foi minuciosamente pensada e precisa, feita para conferir a quem estivesse assistindo, uma atitude crítica. Em um dos seus diários ele descreve a música gesto empregada, ou melhor, o gesto elaborado em algumas partes dessa peça: “gesto” de amigável conselheira, “gesto” heroico; cada uma com uma função diferente e sobre o coro final desse espetáculo ele comenta que “poderia muito facilmente descambar num mero canto de triunfo sentimental, é mantido pela música num plano perfeitamente racional.” (BRECHT, 2005 P. 232)

Um dos pontos a ser observado no teatro de Brecht e em relação as suas obras, é a importância da musicalização das mesmas. Isso explica as parcerias que surgiram ao longo dos anos com compositores com Kurt Weill, Hanns Eisler e Paul Dessau. Esses compositores agiam intimamente na confecção de suas obras. As músicas não eram simplesmente encomendadas. Nessas parcerias eram as músicas de Brecht compostas por seus parceiros ou as composições dos mesmos a partir dos direcionamentos dele, estando eles integrados na idéia e concepção geral das peças, do que Brecht queria com cada uma das músicas. Pode-se dizer que foram parcerias intimamente ativas e essa sua relação fica clara no seguinte trecho:

“Falei com Parmet sobre a orquestração de sua música para *Coragem*. Ele sugere um acompanhamento simples, e eu o aconselho contra isso. “Posso ser provocador”, pergunto. “A orquestra, mesmo que seja pequena, é onde está sua chance como músico. Você teve de entregar a melodia aos não-musicais, os atores, e o que se pode esperar dessa gente? Sua orquestra é sua tropa, sua velocidade de marcha, sua base. (...) Pense nisso, os instrumentos não falam na primeira pessoa como ‘eu’, mas na terceira como ‘ele’ e ‘ela’. O que leva você a compartilhar os sentimentos do ‘eu’ no palco? Onde estão os seus próprios sentimentos? Você tem direito de adotar uma atitude própria para com o tema da canção. Até o apoio que você dá ao ator pode empregar outros argumentos. Emancipe a sua orquestra!” (BRECHT, 2002 P 167)

Um dos seus primeiros grandes parceiros musicais foi Kurt Weill, cujas composições conseguiam imprimir no estilo do cabaré dançante, utilizado muitas vezes por Brecht, uma grande vitalidade sem cair para sentimentalismo ou esoterismo WILLETT (1967). Brecht escreveu em seu diário que Weill conseguiu fazer que uma música que ele tinha escrito para a comédia *Um Homem é um Homem* passasse a ter qualidade artística, ou seja, valor próprio (BRECHT, 2005). Essa parceria trouxe

notoriedade e reconhecimento para ambos, tanto que Brecht relata que teve problemas em trabalhar com outros músicos que ficaram intimidados com esse sucesso:

“Um músico para quem dei trechos de *Coragem*, junto com algumas instruções, para que a musicasse, compôs três músicas, tocou-as para seus amigos, sentiu-se como se tivesse copiado Weill e desistiu. De nada adiantou eu lhe explicar que ele só retinha o princípio, um princípio não inventado por Weill. (Contei a ele como conheci Weill, que era na época aluno de Busoni e Schreker, e autor de óperas atonais, psicológicas, e como assobieei compasso por compasso e sobretudo recitei versos, etc.)” (BRECHT, 2002 P. 134)

Mas depois da repercussão do trabalho em conjunto, a parceria ficou estremecida e houve atritos na amizade de ambos, especialmente quando eles estavam nos Estados Unidos. Um dos motivos foi que Weill foi bem aceito pelo público e crítica, o que não aconteceu com Brecht. Eles tentaram mais tarde retomar a parceria, mas sem o sucesso anterior.

O segundo maior colaborador musical de Brecht foi sem dúvida Hanns Eisler, com quem estreitou relações após o exílio. Brecht exemplifica a relação dos dois em um dos seus diários: “quando vejo Eisler é mais ou menos como se tivesse me metido sem querer no meio de uma multidão e de repente alguém me chamasse pelo meu velho nome”. Eisler era discípulo de Schönberg, fato que era motivo de discussão entre ambos. Enquanto Eisler e Adorno defendiam as inovações propostas pela escola de Schönberg, argumentando que eram necessárias para o desenvolvimento da música, Brecht dizia que essa música “obrigava os músicos a rinchar como agonizantes cavalos de batalha” (BRECHT, 2005 VL2 P 93 e 101).

Nos textos pesquisados, principalmente em seus diários, é notável o grau de interação que Eisler tinha dentro das composições: “Eisler não gosta da canção *Und was bekam dês Soldaten Weib* [e o que recebeu a mulher do soldado]. Desagrada-lhe o sarcasmo.” (idem P. 100). E em outro trecho Brecht continua (P. 101):

“Eisler tem razão de lembrar como era perigoso quando púnhamos em circulação inovações puramente técnicas, desligadas de qualquer função social. O postulado era então música instigante. Você pode ouvir música instigante na rádio daqui cem vezes por dia, coros estimulando a compra de coca cola. É suficiente para fazer você exigir *L’art pour l’art* em desespero.”

Weill e Eisler conseguiam trazer para as canções aquilo que Brecht tanto prezava: uma música que viesse a colaborar com a quebra do ilusionismo teatral, uma música sem efeitos narcotizantes sobre a platéia, com traços precisos do sentido político e filosófico dos poemas, ou seja, uma música-gesto. A seguir um trecho escrito por Brecht em relação à música feita por Eisler (BRECHT, 2005 P. 162):

“Eisler, por exemplo, cuidou, de forma exemplar, da associação dos acontecimentos, compondo uma música triunfante e ameaçadora para as cenas do entrudo de Vida de Galileu, para o desfile de máscaras das corporações, música que revela como a plebe deu às teorias astronômicas do sábio um novo teor revolucionário. Identicamente, em O Círculo de Giz Caucasião, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida.”

Antes mesmo de se exilar nos Estados Unidos, Brecht já tinha feito algumas tentativas de expandir o seu campo de trabalho para o cinema. Para ele o cinema se utilizava de um tipo de música vazia de significado próprio, servindo apenas para direcionar e reforçar o sentimento do espectador em alguns momentos chave.

53

Eisler também se dedicou a esse tipo de composição, enquanto mantinha os trabalhos em conjunto com Brecht. O diretor escreve sobre o retorno de Eisler sobre uma música que lhe tinha encomendado: “Era lixo para cinema, e, ante a minha insistência, reescreveu-a. Dessa vez era música brilhante para teatro. - Eisler se queixava de que a música de Hollywood estava arruinando seu ouvido.” (BRECHT, 2005 VL 2 P. 271)

Outra parceria de Brecht foi Paul Dessau. Há quem diga que as músicas de Dessau se encaixam melhor nas propostas das últimas peças do diretor, já que não ofuscam os outros elementos, mas não se pode negar também que o próprio Brecht comparava o desempenho dele com os seus outros colaboradores, especialmente Eisler:

Frequentemente conversas sobre música (a propósito da ópera *Golias*) com Eisler e Dessau, que é muito menos desenvolvido e parece preso à rotina. A música transforma textos em prosa, até textos em versos, e depois poetiza aquela prosa. Poetiza-a e ao mesmo tempo torna-a psicológica. O ritmo é dissolvido (exceto em Stravinsky e Bartok). Para o teatro épico isto é inútil. (BRECHT, 2005 VL02 P. 249)

Brecht tentava impregnar as composições com o conceito teatral de suas peças, e reforçando que a música não deveria vender ou levar ao público um conteúdo meramente emocional. Segundo WILLETT (1967 P. 103), um dos grandes motivos do sucesso e do interesse que desperta no público as obras de Brecht, o que as faz parecer sempre vivas e em movimento, é a combinação variável dos elementos teatrais não previamente compatíveis: “lição e entretenimento, individualismo e intuito coletivo; ceticismo e mito, o mundo inventado e o real.”

Há, pois, que intimar todas as artes afins da arte dramática a não produzirem uma “obra de arte global”, na qual todas renunciem a si próprias e se percam, mas, sim, a promoverem, nas suas diversas formas, em conjunto com a arte dramática, uma missão comum. As relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente. (BRECHT, 2005 P. 164)

Não se pode negar que Brecht fez escola, independente de serem seguidores ou diretores que repudiam os seus conceitos e formas de trabalho. Disso pode-se tirar que a musicalidade de seus espetáculos é uma de suas marcas registradas. Assim como o diretor contemporâneo, Bob Wilson, que também inovou o teatro e já foi copiado diversas vezes, tanto quanto foi criticado pelos seus pares.

ROBERT WILSON

ROUBINE (2003) especifica o teatro de Bob Wilson como um teatro que não prima pelo discurso articulado, e sim pela imagem e o movimento, em permanência e metamorfose, lentidão e repetição, gritos ou salmodias fornecendo uma música primordial que se soma à utilização de composições instrumentais cujas potencialidades repetitivas e alucinatórias desempenham um papel essencial.

Alguns teóricos afirmam que o teatro de Bob Wilson empreende o conceito de obra total, *Gesamtkunstwerk*, já que seus espetáculos e diversas obras abrangem os campos da arquitetura, teatro, música, dança e artes plásticas. GALIZIA (2004), entretanto, comenta que o trabalho de arte total para Bob Wilson não é a mesma concepção formulada por Richard Wagner, já que o mesmo entendia arte total como uma fusão de artes ou um harmonioso entrelaçamento de gêneros. Wilson, por sua vez, pensa em uma justaposição de diferentes modos de expressão humana de forma

a fazê-los emergir como unidades artísticas autônomas, dentro de um processo de simplificação dos elementos da cena:

em seus roteiros, organizados a partir de uma percepção arquitetônica da cena, todos os elementos que a compõem estão no mesmo nível – ator, cenografia, música, iluminação e texto – e detem o mesmo grau de importância para a materialização do trabalho. Isso significa dizer: não existe uma hierarquia que defina a composição do espetáculo. (PATRIOTA *apud* GUINSBURG e FERNANDES, 2010 P. 46)

Quando questionado em uma entrevista sobre o papel da música Wilson responde da seguinte maneira:

(...)As vezes são vias paralelas, e as vezes são vias que se cruzam e se encontram. (...) No meu trabalho eu não estou interessado em colagens, então o que eu vejo pode ser diferente do que eu ouço, significando que o gesto pode ser de um tempo diferente, ou fora do contexto do que foi dito ou cantado. Ele nunca é pensado para ser arbitrário; é algo que é estruturado. (...)É alguma coisa que está lá para fortalecer, ou me ajudar a ouvir e ver¹³. (DUFFIE, 1991 S/D)

Em outra entrevista ele coloca sobre a forma de trabalho e composição da música (BUFFARD, 1997 S/D):

“(...) é a tensão que existe entre essa linha vertical (tempo) e essa linha horizontal (espaço) que se repete nos diferentes gestos daquele que interpreta a música, qualquer que seja. E são diferentes maneiras como essa tensão entra no campo e no espaço que produzem as diferentes nuances de música.”

Sobre uma das primeiras peças de Bob Wilson, intitulada Pátio, GALIZIA (2004) descreve os seus fragmentos verbais, comparando-os à música. Isso se deve ao fato de que o uso não linear, ilógico, desses fragmentos leva o público a se concentrar mais nos sons produzidos do que na busca de sentido. Wilson intitula, tal como Brecht, vários dos seus trabalhos como operas: “O que eu nunca gostei sobre as produções de

¹³ No original “(...)sometimes it’s parallel track, and sometimes it’s a track that crosses and meets. (...) In my work I’m not interested in collages, so that what I see may be different from what I hear, meaning that the gesture may be of a different tempi, or out of context with what is being spoken or sung. It’s not ever thought to be arbitrary; it’s something that’s structured. (...) it’s something there to reinforce, or to help me hear and see (Tradução da autora).

óperas convencionais é o modo como os gestos e a encenação ilustram meramente aquilo que nós já tínhamos ouvido”¹⁴ (HOLDEN 1986 S/D)

TRAGTENBERG (*apud* GUINSBURG e FERNANDES, 2010) escreve sobre o papel das canções na obra dirigida por Wilson, *Quando nós Mortos Despertamos* de Ibsen, e a utilização na mesma de entreatos, ou *knee-plays*, nos quais ocorriam números de cortina com sapateado e canto. Essas ferramentas, segundo ele, deixam claro o caráter de entretenimento e dá um ar de frescor e inovação à peça: “é na música composta original e especificadamente para as peças de Wilson (...) que reside uma proposta de desintegração dos padrões musicais tradicionais.” (GALIZIA, 2004, P.44).

Sem dúvida alguma, o trabalho que deu notoriedade mundial a Robert Wilson surgiu de sua parceria com Philip Glass, a ópera “*Einsten on the beach*” em 1976. Essa ópera tem a duração de quatro horas e meia. Questões sobre a autoria da peça viriam mais tarde a criar atrito entre os dois artistas. GROUT e PALISCA (2007) escrevem que a ópera Glass foi produzida por Philip Glass em colaboração com Robert Wilson, e que o último ficou responsável pelo argumento e organização. GALIZIA (2004 P. 45) coloca que segundo o próprio Philip Glass, “a música de *Einsten* foi desenvolvida diretamente a partir dos desenhos de Wilson para a peça, os quais acabaram por tornar-se os cenários da peça.”

Respondendo sobre o processo colaborativo e de criação, Wilson respondeu o seguinte acerca desta peça: “(...) em *Einsten on the beach* (...) uma vez que tinha a forma, a estrutura e a duração, tinha de resolver o que ia pôr em cada parte” (BUFFARD, 1997). Philip Glass, descreve *Einsten on the beach* da seguinte forma: “(...) de modo geral, a ópera se inicia com um trem do século XIX e termina com uma espaçonave do século XX. Entrementes, acontecem eventos – julgamentos, prisão, danças – e, unindo tudo, a continuidade das peças de joelho.” (*apud* GALIZIA, 2004, P.46)

A música nessa ópera não está escondida ou integrada de forma subserviente ao conjunto. Ela está desnudada ao público, sem artifício. Como dito anteriormente, o que importa para Wilson é o processo, o aqui e o agora, e é exatamente isso que

¹⁴ No original de “What I have never liked about conventional opera productions is the way the gestures and décor merely illustrate what we already heard”.

acontece com a música nessa peça: “sua estrutura está sempre aparente para quem a ouve. É música sobre si mesma, uma espécie de catálogo de técnicas rítmicas que contribuem para a estrutura global da peça” (GALIZIA, 2004 P. 50). O autor continua e agora usa das palavras do próprio Glass para exemplificar o evento musical de *Einsten on the beach*:

“Minha atitude básica em relação à música tem sido a de ligar a estrutura harmônica diretamente à estrutura rítmica, usando esta última como base. (...) Aqui temos primeiramente a estrutura rítmica e, em seguida, harmonia e melodia. O resultado é a reintegração de ritmo, harmonia e melodia num idioma que é, esperamos, acessível ao grande público embora, admitimos, um tanto desconcertante numa primeira audição.” (P.50)

Bob Wilson faz do seu teatro belas paisagens, em movimento contínuo ainda que muitas vezes quase imperceptível. Junto com Christofer Knowles, cria e desenvolve diálogos não lineares, estrutura o texto como um arquiteto, ou compositor, trabalhando na melodia sem se prender à semântica. Com Philip Glass, inverte a prioridade melódica para a rítmica, desmitificando a estrutura da música, investindo na repetição, investindo na exploração das partes mínimas dos sons até quase a exaustão.

Nesse último caso, isso é possível pela forma de trabalhar do próprio Glass, segundo BRECHT: “apresenta a música como música, da mesma forma que certos pintores apresentam a pintura como pintura (...) a redução da arte do mais simples, mostra a estrutura, incorpora a música os instrumentos da arte de compor.” (apud GALIZIA, 2004, P.52)

Além de Philip Glass, Bob Wilson teve outras parcerias musicais, tal como Tom Waits e Lou Reed. Robert Wilson fala sobre sua parceria com Lou Reed em entrevista para BUFFARD (1997 S/D):

“(...) em *Time Rocker*, a música de Lou Reed tem algo de muito barulhento, que avança, avança, avança... Para os cantores, que ficam imóveis, é infernal cantá-la, mas é a tensão entre seu movimento tremendamente estático e o conjunto do movimento da voz que ajuda a enxergar o quadro e ouvir a música.”

No trato dos elementos com os quais trabalha em suas encenações, Bob Wilson usa de atração e repulsão, comunicação e atrito. A forma de fazer, a sua estética está

sempre em transformação, trabalhando com a ausência e construção de linguagem e movimento, a forma e a transformação das imagens pela luz. Ele se afirma e se nega em cena, no fazer mais do que na teoria, ficando sempre em cheque e colocando o teatro e a nossa visão sobre o teatro em cheque.

O teatro de Bob Wilson é vivo e múltiplo, passando pela fase quase que totalmente silenciosa do seu trabalho, à de desconstrução da linguagem, da imagem ao sentido, até os clássicos, sem nunca deixar de seguir a sua linha de pesquisa, ou melhor, sem perder a propriedade sobre aquilo que faz. Sobre essa multiplicidade de elementos, muitas vezes dispares, FERNANDES discorre: “ao fundir motivos históricos, religiosos e literários, os quadros teatrais de Wilson comporiam uma espécie de caleidoscópio multicultural, etnológico e arqueológico da história universal.” (apud GUINSBURG e FERNANDES, 2010 P. 22)

Parece que Wilson busca uma forma de fazer teatral na qual ele se comunique não com um público em específico (de um lugar, de uma língua, de uma classe), mas sim que, ainda que parcialmente, com qualquer público, ou seja, que mesmo que minimamente ele toque cada espectador, independente de quem seja. Ele busca se expandir ao invés de se limitar. A própria fala, utilizada em diferentes níveis e com diferentes objetivos ao longo da sua carreira, mais que significar, parece querer tocar a sensibilidade adormecida do espectador.

BERTOLT BRECHT E ROBERT WILSON

Ao relacionar o trabalho de Brecht com os diretores atuais, no que se refere à transformação do diálogo em discurso, WIRTH (1984 S/D) coloca que na teoria brechtiana não há a supremacia da literatura na formulação da mensagem e que ela é produzida pela distribuição igual entre os elementos verbais e cinéticos. Ele aponta em alguns casos um “brechtismo sem Brecht” e cita entre eles Bob Wilson:

“opera-se uma transformação radical dos diálogos sob a forma de unidades textuais essenciais, de monólogos e sem conexão: os “cantos gritados”. Um grito canto é um gesto no ar a-semântico proferido num registro sonoro elevado (...) o diretor utiliza os atores como faria no teclado de um piano (...) as construções cênicas dominam o elemento verbal; a mensagem resulta do jogo constante entre o código verbal e o código visual (...) Wilson está manifestamente preocupado com um universo intersubjetivo susceptível que vai ser objeto de uma “demonstração”.

RAMOS (*apud* GUINSBURG e FERNANDES, 2010) diz que Lehmann considera que a teatralidade antidramática, de diretores como Robert Wilson, superou o desenvolvimento propiciado pelo teatro épico proposto por Brecht. No entanto GALIZIA (2004) argumenta que uma das características do teatro de Wilson o aproximam muito mais de Brecht, do que, por exemplo, de Stanislavski: ele mostra o processo e não busca emocionar. Outra característica em comum apontada pelo autor é o efeito de distanciamento, *Verfremdungseffect* brechtiano, só que ao contrário. A diferença maior talvez seja que para Wilson o próprio espetáculo se basta, o que importa é o evento, o presente, o processo e não o produto final ou como ele vai tocar a quem assiste, proposta inadmissível para Brecht.

Em sua tese de mestrado FERNANDINO (2008) exemplifica a forma como esses dois encenadores, assim como outros abordados por ela, tratam a música a partir da função e estratégia de utilização dos elementos musicais. Primeiro para Brecht: o ritmo tem a função de quebra da continuidade da ação e a estratégia utilizada é a inserção entre as cenas; a musicalidade da palavra tem a função de ênfase no sentido do texto e distanciamento, a partir do emprego de conceitos musicais na elaboração da dicção e entonações diferenciadas; as canções tem a função de comentário e corte no efeito da ilusão, e a estratégia usada é a presença do coro e da orquestra em cena.

Na sequência ela esquematiza o processo de Bob Wilson: o ritmo tem a função de estruturação do espetáculo e ênfase à linguagem não verbal e, a estratégia utilizada é a organização da peça por estruturas de duração ou eventos temporais, além do emprego de aspectos de tempo e ritmo na configuração de linguagem plástica e corporal; a musicalidade das palavras tem a função de gerar novas possibilidades expressivas, a partir do tratamento da palavra em sua estrutura musical; o silêncio tem a função da supressão da palavra e forma expressiva, usando a estratégia da musicalização dos atores; e finalmente, a as sonoridades, com função de recepção psicoacústica do som, a partir da dissociação do contexto original e tratamento eletroacústico dos sons.

Algo que ficou claro nesta pesquisa é que Bertolt Brecht e Bob Wilson não tratam a música como compósito dependente, muito pelo contrário, ela deve ser no mínimo cooperativa ou criadora de atrito. A questão principal que se propôs responder

foi qual a relação que esses dois diretores escolhidos, têm com o processo musical dentro dos seus espetáculos, desde a concepção até a dinâmica com os músicos/compositores, e se há como sistematizar um modelo individual deles para análise de outros espetáculos. Se algo pode ser dito de elemento comum entre eles e sua metodologia de trabalho é a proximidade que ambos mantêm com os seus compositores/músicos – Brecht com Kurt Weill, Eisler, Dessau; - Bob Wilson com Philip Glass, Tom Waits e Lou Reed.

REFERÊNCIAS

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2005.

_____. Diário de Trabalho, Volume I: 1938-1941. Rio de Janeiro : Rocco, 2002.

_____. Diário de Trabalho, volume II: América, 1941-1947. Rio de Janeiro : Rocco, 2005.

BUFFARD, Claude-Henri. **Entrevista com Bob Wilson**. In Time Rocker ODEONThéâtre de L'Europe, 1997)

DUFFIE, Bruce. Director Robert Wilson – A conversation with Bruce Duffie. The Opera Journal, December, 1991. <http://www.bruceDuffie.com/wilson.html>

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena: Uma proposta de delineamento da música no teatro**. Belo Horizonte MG : Escola de Belas Artes da UFMG, 2008.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. **Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo**. São Paulo : Perspectiva, 2004.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O gesto entre dois universos: a noção de Gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles **Deleuze**. R.cient./FAP, Curitiba, v.4, n.1 p.1-15, jan./jun. 2009

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia. O pós-dramático: um conceito operativo – **coleção debates**. São Paulo : Perspectiva, 2010.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da música Ocidental**. 5º Ed. Lisboa - Portugal : Gradiva Publicações L, 2007.

HOLDEN, Stephen. Robert Wilson's Vision of Theater as Spectacle. New York : The New York Times, September, 2, 1986.

ROUSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo : Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. Introdução às grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed, 2003.

VASCONCELLOS, Luis Paulo. **Dicionário de teatro**. São Paulo : L&PM Editores, 1987.

WILLETT, John. O teatro de Brecht, visto de oito aspectos. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1967.

WIRTH, Andrzej. **Do diálogo ao Discurso**. In: O Tablado, no.5.1984, pp. 8-1