



“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

MÚSICA E TEATRO

POR

JOSÉ FILIPE PEREIRA

© José Filipe Pereira - 1994

O presente texto é a transcrição retrabalhada pelo autor de uma palestra proferida em Ílhavo em Abril de 94 para um público essencialmente constituído por músicos.

“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

As questões que aqui se vão colocar, relacionadas com música e teatro, são extraídas directamente da minha experiência do trabalho criativo. São questões difíceis, que tentarei abordar de uma forma o mais possível relacionada com a experiência directa que, enquanto público, temos da arte.

Penso que no princípio não há diferença entre a música, a dança e a representação, mas antes que são parte duma mesma coisa: Uma forma de arte que responde a uma necessidade concreta dos homens em sociedade. Em muitas culturas, existe uma forma de arte em que não há diferenciação entre música, dança e representação: quando se toca música é para fazer dançar; e quando se dança é para representar qualquer coisa. Por ex: em determinada sociedade africana, toca-se música e dança-se, para representar uma cena de caça ou uma cena de guerra. Para trazer um bom presságio para uma caçada ou para uma guerra que se vai fazer no futuro, ou para expurgar um mau resultado de uma caçada ou de uma guerra que se teve no passado. Há um efeito catártico da dança, da música e da representação da situação, que pretende curar o mal da sociedade. Os mistérios dionisíacos, origem reconhecida do teatro europeu, eram uma liturgia que se compunha de música, dança e da representação de cenas da vida dos Deuses ou dos heróis míticos.

Musica, teatro e dança: partes de uma mesma arte

Catarsis

Por isso música, teatro e dança, têm qualquer coisa de comum e que faz que sejam artes que, mais do que complementares, são convergentes.

Definem-se, por uma característica que têm em comum, como artes de desempenho¹, o que quer dizer que são artes em que a concretização, ao nível da comunicação com o público, acontece no mesmo momento e no mesmo local em que se dá a execução. Exemplificando: uma escultura poderá ser feita hoje aqui, e ser vista amanhã a muitos quilómetros de distância. No caso da música ou do teatro, estes são apercebidos pelo público no mesmo momento, no mesmo local em que o executante os pratica. A gravação magnética não substitui o concerto, da mesma forma que uma gravação em vídeo de uma peça de teatro, não é teatro. Porquê? O que é que faz com que um concerto seja diferente de uma gravação? É um aspecto do qual é extremamente difícil falar. Utilizando uma expressão que não é minha, chamar-lhe-ei o fenómeno do “invisível que se torna visível”² ou o fenómeno da revelação

relação espaço/tempo

Fenómeno da revelação

Pode acontecer durante um concerto, ou durante a representação de uma peça de teatro que, para nós enquanto público, se torna visível qualquer coisa que racionalmente sabemos que não está lá. Este fenómeno ultrapassa a esfera da vivência quotidiana e não se situa no domínio do racional, do intelectual. Qualquer definição

“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

verbal deste fenómeno, seria limitadora. É uma outra lógica. É uma lógica muito mais próxima da lógica do sonho, por ex: pode acontecer que estamos a ver um concerto e termos a sensação de estarmos a viver um sonho. É dessa situação que estamos a tratar. Pode acontecer no teatro ou na música quando seja feita ao vivo . Quando existe comunicação directa entre o executante e o público.

A este fenómeno na psicologia chama-se associação psicofísica e, é preciso que fique bem claro, não estou a falar de nada de místico, nada de transcendental. É algo muito concreto e não que acontece às pessoas menos sãs, pelo contrário, é a forma mais saudável de apreciar a arte. É a vida na sua plenitude, a vida mais do que nos pode dar o quotidiano. Também não é uma fuga à realidade. É, pelo contrário, um acesso a uma realidade mais plena, uma realidade que a vida quotidiana não comporta.

Associação
psico-física

Na experiência do meu trabalho, cheguei à conclusão que este fenómeno de revelação é uma consequência de um nível mais elevado de consciência. Os sentidos, tanto do executante como do público, estão mais apurados, a atenção mais desperta, a comunicação é mais fina. E então dá-se este fenómeno a que chamo o invisível tornado visível. Como é que se processa este fenómeno?

O processo do
fenómeno

Parece-me que antes de mais, o processo se passa no executante. Através da execução, do grau de atenção que lhe é necessário despender, o artista coloca-se a um nível superior de consciência, de maior atenção: mais desperto. O processo comunica-se ao público, atingindo simultaneamente a cabeça, o corpo e o coração provocando então o fenómeno da revelação.

O indivíduo:
cabeça, corpo,
coração

Atenção! eu digo: simultaneamente a cabeça, o corpo e o coração, isto é, atinge o indivíduo, aquele que não pode ser dividido. Portanto este processo é inter-indivíduo, é de indivíduo para indivíduo. É do executante, enquanto indivíduo, para cada um dos indivíduos da audiência. Não é fenómeno de comunicação de massas, não é o executante que comunica com o público em sentido geral. É uma comunicação que é inter-indivíduo, mesmo quando não é objectivamente dirigida.

Existem na arte vários sucedâneos que não podem provocar este fenómeno. São execuções musicais, ou teatrais ou de dança que não atingem simultaneamente a cabeça, o corpo e o coração, portanto não tocam o indivíduo. Se agora aqui contar uma anedota, esta será processada intelectualmente, toca a cabeça, pode despertar um grande processo intelectual, mas fica só na cabeça. Uma música com um ritmo mais agitado vai fazer mexer o corpo, mas não toca o coração, ou não toca a cabeça. Esse momento de vivência da arte não pode acontecer se não forem tocados esses três

“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

pontos simultaneamente.

A insuficiência em provocar este fenómeno pode ser de vários tipos.

Pode ser objectiva: a peça de música ou de teatro não foi concebida para atingir o individuo, estimulando estes três pontos ao mesmo tempo.

Ou pode ser subjectiva: o executante não consegue atingir esse nível de consciência, seja por deficiência técnica, ou porque não consegue integrar o coração. É uma experiência que todos nós temos, de ouvir um músico que tecnicamente consegue executar perfeitamente a sua partitura, igualzinho a qualquer grande virtuoso e que, no entanto, é frio, há qualquer coisa que falta e costuma-se dizer: “Ah! toca sem o coração”. O músico, neste exemplo, não dispõe da generosidade de se entregar à obra, não podendo assim criar as condições, atingir esse nível superior de consciência que permite transmitir ao público.

O defeito pode também ser do espectador: o espectador não se entrega. Suponhamos que o espectador está desconfortável na sua cadeira, mexe-se ou tem frio. O corpo está tenso, não disponível, não pode ser tocado. Esse fenómeno não pode ser conseguido. Suponhamos que o espectador foi ao teatro ou ao concerto para mostrar o casaco de peles ou para ser visto na companhia dos notáveis da cidade. A cabeça está ocupada com essa preocupação social, não pode ser tocada. Ou por outro lado, o espectador é vítima de uma grande angústia, ou de uma grande excitação, de uma grande ansiedade, o coração não está disponível.

São estes os tipos de entraves que impedem que o fenómeno da vivência artística aconteça.

A meu ver, no teatro ocidental moderno este fenómeno de revelação é muito raro. Isto prende-se menos com a capacidade de entrega do público, e mais com a indefinição dos elementos objectivos com que se trabalha e com a incapacidade de os actores atingirem esse nível de entrega, de consciência. Porquê? pela falta de instrumentos precisos para desenvolver o seu trabalho. Aqui começaria por tentar analisar e comparar o trabalho e o processo do músico e do actor.

O trabalho do músico é caracterizado por uma grande estruturação e pela existência de instrumentos de medição e de correcção da eficácia da sua execução. O instrumentista deve diariamente praticar as suas escalas para aprender a dominar o seu instrumento e ao mesmo tempo integrar o mais profundamente possível as regras da harmonia, as leis da composição. O músico dispõe de um sistema de notação que lhe permite

Insuficiências em provocar o fenómeno:

Objectivas

Subjectivas: do executante

do espectador

Musica e teatro comparação dos processos de trabalho

O trabalho do músico

ACTO.INSTITUTO DE ARTE DRAMÁTICA

Praça Francisco Barbosa, 153 - Apartado 158 - 3864-909 Estarreja - Portugal
Telefone: (+351) 234848184 Fax (+351) 234848185



“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

escrever partituras com grande exactidão, podendo anotar os diferentes elementos da peça musical, o ritmo, a melodia, o tempo, enfim...³

O músico pode determinar rigorosamente o tempo-ritmo da peça que vai executar, servindo-se do metrónomo.

Os músicos praticam regularmente exercícios corporais para instrumentistas: para os dedos, para os músculos da boca, para a respiração... Um aparte para mencionar a Eúritmia, uma disciplina que começou por ser destinada a músicos, para corrigir questões de postura, a tensão no ombro do violinista, as costas curvas do pianista... exercícios corporais para músicos, que integrando exercícios respiratórios, rítmicos, de movimento, e que foi rapidamente adoptada por actores e bailarinos que reconheceram o interesse dessa disciplina para os seus trabalhos. Infelizmente é ainda praticamente desconhecida em Portugal.

Na música dispõe-se de leis de composição e da improvisação que definem os acordes, que permitem estabelecer as regras da harmonia. Mesmo quando improvisa, o músico rege-se por uma estrutura. Não há caos no trabalho do músico.

Essa estruturação não é de forma nenhuma opressiva. É como as margens que conduzem o rio. Se não houvesse margens não havia essa evolução que é o rio, haveria um grande pântano com água estagnada. São as margens que, ao definir o rio, o conduzem. É comparável ao rio da vida, ao nosso percurso quando pensamos em termos do processo de desenvolvimento do artista.

O trabalho do actor, por outro lado, caracteriza-se justamente pela falta de estruturação e pela falta de instrumentos de medição e de definição da eficácia do processo criativo. Deve-se talvez à descontinuidade que caracteriza a evolução histórica do teatro europeu: foram diferentes tradições locais, diferentes tendências que foram sendo assimiladas, absorvidas para originar isto que é o teatro moderno. Essa fusão de diferentes tendências determina diferentes abordagens ao trabalho do actor. Mas sobretudo porque, ainda nos nossos dias, não existe por parte dos profissionais do teatro uma consciência da necessidade de determinar estas regras e de estruturar a metodologia do trabalho. Quando se toca neste assunto suscitam-se falsos liberalismos do género “qualquer definição de regras vêm limitar a liberdade de criação” e outras idiotices do género.

O trabalho do actor

Não é de todo assim: as regras existem, independentemente de as conhecermos ou não. O facto de desconhecer a lei da gravidade não fazia com que o homem



“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

medieval pudesse voar. Conhecer as regras, é um primeiro passo para podermos ultrapassar as limitações. O facto é que, para a esmagadora maioria dos profissionais do teatro, o processo criativo é feito de uma forma intuitiva, sem consciência das regras, sem metodologia, sem definição do processo, apenas por intuição ou cópia daquilo que viram fazer.

Isto no que diz respeito ao teatro ocidental moderno. Ao contrário, nas formas dramáticas asiáticas seguem-se regras e estruturas muito precisas que se vão transmitindo de geração em geração. A educação de um futuro artista é uma tarefa muito cuidadosa e que pode começar desde a mais tenra idade, e a mentalidade que preside ao trabalho do artista adulto é a de continuar a estudar as regras do seu ofício por toda a sua carreira, no respeito das estruturas tradicionalmente transmitidas.

No caso do teatro europeu moderno, tem havido um número de actores e encenadores, e não será estranho que sejam justamente os maiores expoentes da arte, que tomam consciência da necessidade de estruturar, de definir as regras do desenvolvimento da arte do actor .

O facto desta questão não ter ainda tocado a grande maioria dos profissionais fica a dever-se a que a tarefa que há a realizar dentro do teatro, para definir estas regras, é uma tarefa de grande envergadura, que exige uma grande coragem e seriedade. A grande profundidade do estudo a realizar exige, mais do que profissionais, grandes artistas que tenham a ousadia de por em causa tudo aquilo que foi feito até hoje e que disponham de uma grande generosidade.

Os objectivos do ACTO.

O trabalho em que tenho vindo a desenvolver com alguns companheiros, em Aveiro, no seio do ACTO.Instituto de Arte Dramática, é justamente abordar esta questão do processo criativo do actor, definir quais são as regras do ofício e estruturar uma metodologia para o desenvolvimento do processo criativo.

Partimos de um princípio: o instrumento do actor é a acção.

Acção

É difícil definir o que é uma acção. Não é movimento. O movimento pode não ser acção e a acção pode nem sequer ter movimento. Não é uma ocupação, não é uma actividade.

Uma acção é sempre mais complexa do que aquilo que podemos ver dela. Uma acção tem sempre por trás uma motivação, uma razão de ser, uma intenção. É a motivação que vai definir tudo na acção: o movimento, o ritmo do movimento, a intensidade, o volume do som...

Motivação



“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

Sem a motivação não existe acção.

Suponhamos que estou a varrer uma sala. Se estiver a pensar noutra coisa, não existe aí uma acção, existe uma actividade. Agora suponhamos que eu chego à minha sala de trabalho e os meus companheiros estão atrasados e que era a vez de um deles de varrer a sala. Ele está atrasado e eu estou a varrer a sala e não estou contente, porque ele está atrasado para a varrer a sala. Então essa motivação vai definir todos os meus gestos. Provavelmente o ritmo do varrer da sala vai ser mais agitado. Nesta situação há já uma acção. O indivíduo, aquele que não é divisível, que tem a cabeça, o corpo, o coração, está presente quando há uma acção. O que antes era só uma tarefa, estava a varrer mas a minha cabeça estava na distante, estava dividido. No momento da acção é tudo junto, a cabeça, o corpo, o coração, tudo a varrer a sala, tenho uma motivação .

Uma acção tem sempre uma consequência, uma reacção. A reacção pode não ser aquela que nos motiva. Suponhamos que eu estou a cantar para adormecer um bebé: é uma acção. Eu tenho uma motivação quero-o adormecer. Mas, ao invés de o adormecer, pelo contrario ele está cada vez mais desperto. Ele tem uma reacção. É a reacção contrária aquela que eu pretendo, mas é uma reacção. Uma acção tem sempre uma reacção.

Reacção

Por isso o nosso trabalho no sentido de estruturar as regras do trabalho do actor é antes de mais definir ou procurar por todas as formas encontrar a possibilidade de definir uma partitura das acções psico-físicas, que contenha a motivação, a direcção, o ritmo, etc.

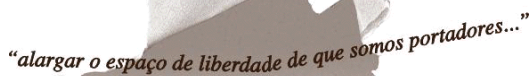
Partitura de
Acções

No trabalho do teatro, muitas vezes fala-se de papel. “Qual é o teu papel?”... O papel não é uma partitura. O papel é justamente ... um papel. Que tem frases escritas, que tem um texto, mas é só isso... Se o actor pegar numa peça literária de teatro e for para cima de um palco recita-la, está só a debitar texto, não está a fazer teatro.

A partitura também não é uma coreografia. Uma grafia, um gráfico, é um desenho. É um desenho de movimentos no espaço.

Esta partitura de que estamos à procura é muito mais complexa. É uma tarefa muito difícil e que apenas iniciámos.

Uma forma usual de criação de uma partitura de motivações é o que na técnica do actor se chama a utilização de um sub-texto; um texto criado em função das motivações interiores do actor / personagem que, mesmo que contrarie o que está dito



“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

no texto explícito, serve para guiar o actor na construção de uma linha lógica de acções. É já um passo, mas insuficiente.

Ligada à procura deste tipo de partitura, está a questão das definições das leis do movimento orgânico. De como nos movemos no espaço, atendendo a que existe uma força de gravidade que nos mantém no chão, a todas as leis que regem o ritmo e a relação do nosso corpo com o espaço.

Toda esta pesquisa é de teor prático e experimental e a reflexão teórica, entendida como lógica cartesiana, não é de grande ajuda. Somos levados a pensar que muito possivelmente o tipo de partitura que viremos a encontrar para o actor será uma partitura da qual a transmissão não poderá ser feita por escrito, como a partitura musical .

Será talvez uma partitura em que a transmissão será feita de uma forma directa, oral, como nas tradições antigas se transmitiam a arte do contador de histórias ou o canto e mesmo a música, por aprendizagem directa.

É preciso que acrescentemos que nós não somos nem pioneiros, nem somos os únicos a desenvolver este tipo de investigação. Herdamos de alguns grandes mestres conhecimentos que nos são muito úteis. Podemos até agora definir algumas disciplinas de pesquisa, que ao mesmo tempo são disciplinas de aprendizagem, que permitem descobrir as regras objectivas do ofício do actor.

Praticamos treinos corporais, disciplinas de acção vocal, de marchas rítmicas, de actuação, e que são bases de trabalho que funcionam para nós como as escalas para um músico. Praticamos essas disciplinas todos os dias com o intuito de aprender a dominar o nosso instrumento, a acção, e de começarmos a isolar e a determinar quais são as regras de harmonia no teatro.

Disciplinas praticadas

Por outro lado, a nossa investigação tem que ser orientada também no sentido de encontrar elementos objectivos, dentro das artes dramáticas que permitam tocar o indivíduo, que permitam estimular a cabeça, o corpo, e o coração. Tal como um grande virtuoso não poderá criar uma grande vivência musical ao tocar uma musiqueta ordinária porque a estrutura da música é fraca. Nesse sentido, a antropologia teatral: o estudo de outras formas dramáticas, não europeias, não da nossa tradição, permite-nos de uma forma comparativa isolar elementos que são válidos universalmente.

Procura de elementos objectivos de acção

Suponhamos um músico autodidacta, ou proveniente de uma tradição, que não conhece a notação europeia, não conhece as leis da música, não as sabe enunciar. No

“alargar o espaço de liberdade de que somos portadores...”

entanto, conhece-as de uma forma intuitiva, respeita as regras sem saber que o são; porque tem um grande dom, ou porque lhe ensinaram assim, de uma forma intuitiva respeita as regras. Não terá talvez consciência de que são regras, mas respeita-as. Se fossemos tentar ensinar-lhe música segundo a metodologia normalmente seguida nas escolas de música, corríamos o risco de ir afogar a criatividade. Ali onde havia um génio, confrontado com a necessidade de estruturar o seu conhecimento intuitivo, poderíamos destruir tudo. Por isso a nossa procura não é de um método para o actor, não é de uma receita. Estamos à procura de uma metodologia, uma linha de padrões de que cada indivíduo se poderá apropriar, personalizando-a e ajustando-a à sua própria criatividade.

A definição das leis do ofício do actor será sem dúvida um passo muito importante para que o fenómeno de revelação, da vivência artística intensa, possa ser mais fiável. Para que o teatro possa começar a contribuir para que ultrapássemos os limites que nos são impostos pela vida quotidiana. No entanto, o papel principal, no do teatro como em qualquer forma de arte caberá sempre ao talento e à vocação individual que, pela generosidade do artista, impulsiona esse processo de auto-revelação e estimula o processo naqueles que o ouvem ou vêem.

NOTAS

¹ *Performing arts*

² “the Invisible-Made Visible” Peter Brook *in* The Empty Space, Penguin Books, 1972

³ Um parêntesis para chamar a atenção para que este sistema de notação começa hoje em dia a ser considerado insuficiente. Andre Gide ao viajar em África no primeiro quartel deste século deu conta de que a notação musical europeia era insuficiente para anotar os cantos africanos. Tentou anotar vários cantos, elaborando partituras rigorosas do que ouvia, mas quando tentava decifrar a partitura cantando-a, o resultado era diferente do canto original. Isso prendia-se com a incapacidade de a notação em música registar a vibração da nota, principal característica do canto africano.

