

ASPECTOS DA SONOPLASTIA NO TEATRO¹

Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza²

RESUMO: Desde a inauguração do século XX, como o século das teorias de interpretação e da encenação como um sistema organizado de elementos teatrais, o espetáculo teatral vem recebendo cuidadosa atenção, essencialmente voltada para a integração efetiva entre a organização de seus elementos e a comunicação pretendida, de acordo com a realidade sócio-cultural em que está inserido. Pouco depois dos meados do século XX, a Semiótica alcançou uma dimensão de aplicabilidade no estudo dos elementos do teatro (signos do teatro), possibilitando, assim, estudos mais detalhados de especificidades desses signos. O resultado dessas pesquisas vem contribuindo sobremaneira para práticas teatrais cada vez mais eficazes em seus propósitos estéticos e comunicativos.

O objetivo deste artigo, então, é refletir exemplificativamente algumas associações, dentre inúmeras existentes, da música e dos efeitos sonoros à cena teatral. Em uma perspectiva dimensional, esses signos são de natureza temporal, ou seja, desempenham um papel muito significativo no dimensionamento das durações, da movimentação e das sensações. Por isso, adequadas associações dos elementos morfológicos e sintáticos da música instrumental³ e dos efeitos sonoros, ou ruídos, às cenas teatrais, podem criar um espectro amplo de interpretantes⁴ na mente do espectador, que poderão ser traduzidos como **sensação**

¹ Este texto é extraído da Tese de Doutorado do autor, intitulada A Música e os Efeitos Sonoros na Cena Teatral: Reflexões sobre uma Estética, defendida na Escola de Comunicações e Artes da USP, em 2000.

² Professor Adjunto no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Artes Cênicas pela ECA/USP. E-mail: luotagon@uol.com.br

³ “O grau de interferência da música instrumental [na cena dramática] varia num espectro muito mais amplo do que o da canção. A linguagem musical pura, sem a coexistência do texto poético permite uma flexibilidade maior em seu uso. (...) A ausência do texto abre o leque de significações associativas da linguagem musical, que pode assim interagir diretamente com [os outros signos do teatro] (...) A música pura, mesmo quando usada com função descritiva, sugere muito mais do que explica.” CARRASCO, Claudiney Rodrigues. **Trilha Musical**: música e articulação fílmica, p. 136.

⁴ “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo.” PEIRCE, Charles S. **Semiótica**, p. 46.

ou **emoção**; sugestão ou impressão de **movimento**, de **imagem**, de **cor**, de **tempo** e de **espaço**.

Uma cena, por exemplo, em que se configure uma situação de expectativas ou conflitos aparentemente complicados e difíceis entre as personagens, associada a uma música de pulsação rítmica acentuada e marcada, como se fosse o ponteiro de um relógio que marcasse os segundos sonoramente, sempre mantendo o mesmo tempo, com ou sem variações de altura — sons graves e sons agudos —, pode induzir o espectador a experimentar, acentuadamente, sensações ou reações emocionais de tensão, agitação, ansiedade ou suspense. Essa mesma cena vinculada a uma música com uma melodia que se interrompe antes de se resolver (no sentido tonal) e torna a se repetir, novamente sem se resolver, algumas vezes pode também contribuir para uma experiência sensorial do espectador de suspense ou expectativa aflitiva. Geralmente, características musicais como essas ou semelhantes, podem ser de grande auxílio para levar o espectador a se sentir tenso ou incomodado ou para proporcionar estados de instabilidade, ansiedade e suspensão, ao espectador.

Um outro exemplo que pode ser especulado é o seguinte: um trecho musical protagonizado por violinistas que tocam, com uma intensidade forte, uma melodia em uma altura bem aguda de seus instrumentos, sem uma resolução (no sentido tonal), e, em momentos de grande tensão musical, interrompem essa melodia, repetindo-a logo após até o mesmo ponto de grande tensão e assim sucessivamente por algumas vezes, entremeado com uma cena caracterizada por uma grande quantidade de ações físicas de natureza doentia. Dependendo da duração e do ritmo dessa cena, a música desempenha um papel muito eficaz para que se possa imprimir no espectador sensações significativas de obsessão ou de desequilíbrio histérico. A ausência de direcionalidade da melodia e as tensões criadas pela altura e pela intensidade, conjugadas com a visualização de ações consecutivas e com uma certa tensão corporal, podem conseguir sublinhar e marcar essas sensações com certa eficácia. Entretanto, se, ainda sob o signo musical continuado, as ações se **interrompem bruscamente** e toda a cena torna-se um quadro estático por um período de tempo, o espectador pode ser induzido a sensações de ansiedade e de expectativa; ao passo que, se as ações **se concluem** e a música continua, ele pode ser sugestionado a experimentar sensações de horror mais que de expectativa. Há também a possibilidade de música e ações se consumarem (concluírem) concomitantemente; nesse caso, o espectador, talvez, venha a experimentar um alívio ou um relaxamento.

A vinculação de uma cena conflituosa entre acordos e desacordos verbais e/ou comportamentais a uma música em que se alterna uma melodia ou um ritmo ora com intensidade mais suave, ora com intensidade mais forte pode representar mais um exemplo, em que se pode proporcionar, ao espectador, a alternância de sensações entre ondas de menos tensão e ondas de mais tensão, respectivamente.

Uma terceira reflexão pode ser feita sobre uma cena de um encontro amoro-

so de natureza proibida, sonorizada por uma música de timbres suaves de piano e flauta, com uma melodia predominantemente tranqüila, com um andamento moderado, alternado com alguns momentos mais entusiasmados, com uma dinâmica fraca e alturas suavemente agudas, chegando a uma conclusão levemente inflamada, mas confortante. Durante esta cena, mesmo que o espectador, a princípio, fique apreensivo pelo fato de que alguém possa surpreender o casal em questão, é muito provável que ele, sugestionado pela música, acabe se entregando emocionalmente ao clima de romance, poesia e prazer do encontro, desligando-se da sua apreensão. Ao final da cena, se o casal realmente for surpreendido por uma outra personagem, o espectador pode vir a experimentar um susto, talvez mais acentuadamente, por ter sido levado pela música a abandonar, momentaneamente, o seu estado de alerta. Por outro lado, se, ao término da música, o casal ainda continuar por mais alguns instantes em seus últimos momentos de carícias amorosas, sob o signo do silêncio, o espectador pode vir a restaurar seu estado de expectativa, de apreensão, mesmo que nada de surpreendente aconteça. Observa-se, assim, que uma combinação de cena e música + cena e silêncio pode ter um poder de sugestão emocional significativo e impactante.

A música, além de contribuir significativamente com a cena no que se refere às reações emocionais, também pode ser um elemento instigador de **movimento**. Ela tanto pode contribuir para tornar o movimento cênico mais expressivo, quanto pode instigar o espectador a querer movimentar-se, seja no sentido físico ou no atitudinal. Consideremos uma peça em que uma das características de seu enredo seja a configuração de uma prática política radical, mascarada por um clima eufórico de uma festa. Se à cena de festa for associada uma música do gênero tecno-dançante, essa música pode colaborar para que o espectador seja instigado a bater o pé, a perna, a mão, e seja tomado de uma forte sensação de euforia também. Esse tipo de obra musical, basicamente estruturada na atividade rítmica de altura freqüentemente grave e com um andamento acelerado, tende a impulsionar o corpo a pulsar, a movimentar-se. Entretanto, se essa mesma música continuar tocando, após o término da cena de festa, e, na seqüência, entrar uma cena de contexto político, em que uma personagem é agredida, torturada e assassinada, provavelmente, o espectador será dominado por uma reação emocional de susto, tendendo a assumir uma atitude de imobilidade. Logo, o espectador pode passar a experimentar uma reação de, talvez, indignação diante do acontecimento (principalmente se as cenas estiverem acontecendo simultaneamente). A agressão praticada dentro desse contexto cênico-sonoro pôde, assim, tornar-se, ainda, mais impactante, devido ao contraste criado pelo signo sonoro não-verbal, proporcionando um eficaz efeito de estranhamento.

Dependendo do país e do momento histórico da população, uma vinculação cênica como a descrita acima pode incitar o público a uma tomada de consciência política muito significativa. Ressalta-se, assim, um poder penetrante e

transgressor de limites cênicos da música na articulação da cena teatral, na medida em que, através dela, a cena de festa, como se fosse um eco (principalmente no caso de as cenas não serem simultâneas), se justapõe à de tortura e, assim, a manipulação autoritária política pode ser fortemente sentida e percebida. A música pode incitar os espectadores a uma resposta atitudinal sem a intervenção do verbal. Assim, a cena pode tornar-se mais contundente em função de um conflito de tensões entre as da música e as da ação dramática conjugado com o contexto dramaturgico, é claro. A tensão rítmica é pulsante no sentido lúdico e descontraído no caso da festa, enquanto essa mesma tensão é pulsante no sentido agressivo e autoritário na cena da tortura.

Há outras conjugações da música com a cena, que convidam o espectador a **contemplar visualmente** a obra musical. Pode-se imaginar, como exemplo, uma cena em que uma personagem entre furtiva e sorrateiramente no espaço cenográfico, sem querer ser notada. O espectador ouve, mesclada a essa ação, a música A Pantera Cor-de-rosa, de Henry Mancini. A melodia e o ritmo, marcados e cadenciados, têm fortes possibilidades de serem visualizados nos movimentos corporais da tal personagem. Além disso, em um determinado ponto da música, há uma nota dissonante que leva o ouvinte a sentir que a melodia não se concluiu, mantendo-a em suspensão. Se, neste instante musical, for planejada uma prolongada interrupção da reprodução sonora e, concomitantemente, a personagem parar e demonstrar um estado de alerta e de observação, provavelmente, o espectador poderá experimentar uma sensação de expectativa e suspense que talvez não fosse tão sensivelmente percebido sem a sugestão musical. Mais uma vez, verifica-se aqui um jogo de tensões: as tensões rítmico-melódicas conjugadas com as tensões do movimento espacial e da expressão corporal do ator, proporcionando sugestões de imagens rítmicas e de emoções.

Um outro exemplo de **visualização** sonora, contribuindo para acentuar a atmosfera cênica, pode ser verificado em uma cena em que uma personagem cai de cima de um armário cenográfico, onde estava escondida, e a música utilizada soa como queda. Neste caso, se a personagem for um vilão e a cena intencionalmente cômica, no momento de sua queda, a música pode acentuar mais ainda esta comicidade com uma estrutura musical centrada no elemento morfológico *altura*: um despencar de sons agudos até os graves, terminando com um ataque brusco, totalmente grave. Em conjugações como essas, dependendo da hábil articulação da música com a cena teatral, o espectador costuma experimentar uma percepção plural de como se ele **ou/visse** a música como uma ação perceptivelmente concreta.

Há outras situações cênicas em que a obra musical pode ser percebida em padrões de **cor**. O espectador, por exemplo, tenderia a perceber uma cor sinistra, equivalente a uma coloração cinza ou claro-escura, diante de uma cena em que uma personagem aguarda um encontro com o demônio, ao som de uma música cuja orquestração seja, essencialmente, de sons graves de clarinetas, trombones

e tubas. Neste caso, as tensões tímbricas podem exercer um poder de sugestão de cor muito forte sobre a sensibilidade auditiva do espectador. Naturalmente, a iluminação teatral, neste caso, pode ser extremamente hábil em proporcionar tais sensações. Entretanto, conjugada com a música, a sensação cromática pode ficar ainda mais sensível. Além disso, o ritmo e a melodia da música tocada por esses instrumentos podem, também, reforçar as reações emocionais e o clima de suspense e tensão da cena.

A música pode, ainda, ser um grande instrumento sugestionador de sensações nos **dimensionamentos temporal e espacial** da cena teatral. Com a música, pode-se sugerir dilatações ou contrações tanto temporais quanto espaciais. Esses aspectos psicológicos da percepção temporal e espacial tendem a tornarse mais acentuados quando da integração das relações estruturais de tempo e de espaço da obra musical com as características cênico-dramatúrgicas.

A sugestão temporal na música é geralmente percebida através das suas atividades rítmicas e de seus *pulsos agógicos*:

A música, enquanto linguagem temporal, é extremamente útil no que diz respeito à manipulação desse aspecto psicológico da percepção temporal. O pulso musical funciona como um relógio e age diretamente sobre a percepção de tempo do ouvinte. Assim, (...) na linguagem musical existe uma temporalidade relativa, com ela pode-se criar a impressão de que o tempo passa mais vagorosamente ou é acelerado. Andamentos lentos e pouca atividade rítmica tendem a criar uma sensação de que o relógio foi retardado. (...) Eles podem ser usados tanto no sentido de criar uma atmosfera de placidez, calma, como na obtenção do suspense, de algo que demora mais a acontecer do que deveria, de uma ação que não se resolve.

(...)

Os andamentos acelerados e uma grande quantidade de atividade rítmica interferem na percepção temporal, criando um sentido de premência, agitação, stress, que normalmente cria a ilusão de que o tempo se passa mais rapidamente. (Carrasco, 1993: 146 e 148)

Entretanto, os aspectos melódico e harmônico são de fundamental importância para que essas sensações de dilatação e contração temporais sejam sustentadas. Os discursos musicais direcionais, como são encontrados na linguagem tonal, *onde as progressões harmônicas e as frases melódicas possuem começo, meio e fim claramente delimitados* (Carrasco, 1993: 149), contribuem, sobremaneira, para a sugestão de síntese temporal; enquanto *construções musicais repetitivas, cíclicas, ou que subvertam a lógica direcional* [ou conclusiva] *do discurso* (Carrasco, 1993: 149), reforçam o sentido de dilatação ou indefinição temporal.

A sugestão espacial é comumente sentida:

(...) na dimensão longitudinal (desenho melódico), (...) na vertical (relação das linhas polifônicas e das partes harmônicas) e, ainda, no sentido da perspectiva (função dos timbres e das intensidades). (Magnani, 1989:47)

No teatro, associações entre música e cena costumam ser eficazes no dimensionamento espacial, principalmente a partir das texturas tímbricas e das intensidades, peculiaridades intrínsecas do signo musical. Geralmente, músicas executadas com o mínimo de instrumentos, por exemplo, por um piano, por um sax ou por um piano e uma flauta, e de intensidade suave podem ser utilizadas com a intenção de sugerir situações e espaços mais intimistas ou, talvez, espaços amplos de natureza desértica. Em ambas as situações a iluminação pode desempenhar um papel muito significativo. No primeiro caso, a iluminação pode ser configurada a partir de focos delimitadores do espaço cênico, sublinhando a intimidade. No segundo, pode-se pensar pelo menos em duas possibilidades: uma em que a iluminação seja de grande abertura com intensidade suave fixa, possibilitando, também, a sensação de intimidade; e outra em que a iluminação cresça progressivamente de suave a um exagerado grau de intensidade, pretendendo sugerir, dessa forma, sensações de desolação, vazio ou desintegração. Naturalmente, outros elementos também podem ser de extrema importância na resolução dessas sensações, como a ação dramática e o cenário.

Contrariamente, músicas de espessa textura tímbrica, uma grande densidade de orquestração, e de dinâmicas mais enérgicas, bombásticas ou pomposas, podem ser eleitas para sugerir sensações de espaços públicos, maiores, de festejos coletivos e comemorações oficiais. Conseqüentemente, a iluminação tende a ser geral, em planos abertos, talvez sem maiores elaborações no que diz respeito à sua intensidade.

Às vezes, invertendo essas relações acima, criando um contraponto entre cena e estrutura musical, podem, ainda, ser obtidos efeitos espaciais mais impactantes ou estranhos que esses de aparência harmoniosa e coincidente.

Em conclusão a essas reflexões, é de grande importância salientar que, dentre várias características responsáveis pelos diversos reflexos emocionais e psicológicos, o jogo de tensões musicais parece ser o aspecto que mais se sobressai nas relações da música sem letra com a cena teatral. Sergio Magnani sustenta a evidência desse destaque, quando explica a qualidade específica e o conteúdo semântico do signo musical:

O signo musical é portador de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontístico-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-tímbricas. Tais tensões, recebidas e

reelaboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo, em nossa consciência, o aspecto de uma Gestalt ou forma do sentimento.

(...)

O jogo das tensões é a própria natureza da música, cuja história poderia ser elaborada inteiramente sobre essa base. Acrescentamos que, nesse ritmo de tensões [...] funda-se a ciência moderna da musicoterapia.

(...)

Há músicas terrivelmente tensas, fisiologicamente cheias de imprevistos; outras existem em que as tensões são periodicamente controladas. Entre o mínimo de tensões do canto gregoriano e o máximo do último romantismo existe toda uma gama de infinitas nuances; e uma nova ordem de tensões é proposta pela música contemporânea. (Magnani, 1989: 56 e 57)

Jon Whitmore, verificando, em suas pesquisas, resultados frutivos obtidos através da ampla utilização da música e dos efeitos sonoros no teatro contemporâneo, afirma que *“a música tem o poder de abrandar ou exasperar as emoções e o espírito dos espectadores de tal maneira que as palavras, o movimento, o vestuário e as cores talvez não consigam atingir”* (Whitmore, 1994: 189).

Assim, pode-se verificar o grande potencial comunicativo das associações entre as tensões dos signos sonoros não-verbais (a música e os efeitos sonoros) e as dos outros signos do teatro: a fala, o movimento, o gesto, a expressão facial e corporal, a luz, o figurino e o cenário, no planejamento adequado e competente das várias reações emocionais e psicológicas do espectador, no processo da comunicação teatral. Nesse jogo associativo, pode-se criar tensões que se somam, se complementam, se contrapõem simultaneamente, se conflituam, se reforçam, se esfacelam e assim sucessiva e infinitamente. Jon Whitmore, refletindo sobre esse potencial comunicativo da música no teatro, comenta:

A música tem poder comunicativo, só que ele funciona de modo completamente diferente do poder de comunicação da linguagem oral, porque não possui um referencial direto nem no mundo material, nem no imaginário.

(...)

Cada espectador será afetado pela música e pelos efeitos sonoros de modo pessoal e intransferível. (Whitmore, 1994: 180 e 181)

Por tudo isso, essas possibilidades de fruição, entre outras aqui não estudadas, devem ser sustentadas em alguns aspectos estéticos e comunicativos de base, motivados por uma cuidadosa organização planejada de todos os signos do

teatro, o que conferirá ao espetáculo uma textura semântica coesa e coerente.

Isto enfatiza o fato de que músicas e efeitos sonoros não devem ser utilizados simplesmente para mostrar recursos musicais de uma determinada montagem, nem somente para agradar a determinados espectadores e nem por simples gosto pessoal dos artistas envolvidos no espetáculo. É necessário que a trilha sonora planejada seja fruto de uma pesquisa significativa para a comunicação total do espetáculo, é preciso que ela esteja integrada à peça de acordo com os propósitos estéticos da mesma. É oportuno lembrar que essas induções e sugestões sobre o espectador não são de todo controláveis, pelo fato de que os interpretantes são resultados indissociáveis das experiências sociais, culturais e psicológicas inerentes a cada espectador. Entretanto, articulando competentemente as especificidades de cada signo, não se esquecendo do diálogo necessário e afinado entre todos no conjunto final, pode-se garantir uma estrutura de base significativa para que a planejada comunicação do espetáculo se efetive com sucesso. Porém, a eficácia de toda essa organização, além dessas considerações preliminares, depende, também, de vários outros aspectos.

Referências bibliográficas

CAMARGO, Roberto Gill. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. 220p. Dissertação (Mestrado em Cinema).

D'ALMEIDA, António Victorino. *O que é música*. Lisboa: Difusão Cultural, 1993.

GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada e outros. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

WHITMORE, Jon. *Directing postmodern theater: shaping signification in performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.