

A MÚSICA EM 'KELBILIM, O CÃO DA DIVINDADE', OU AS MÚLTIPLAS FUNÇÕES DA MÚSICA EM CENA

Denise Garcia
d_garcia@iar.unicamp.br
Universidade Estadual de Campinas

Resumo

O presente texto trata do trabalho musical desenvolvido na criação e produção da peça teatral "Kelibilim, o cão da divindade", dirigida por Luís Otávio Burnier e peça de repertório do Núcleo Interdisciplinar de pesquisa LUME/UNICAMP. Vão ser abordadas: a relação entre o argumento da obra teatral e o contexto da sua música; a seguir, a composição musical propriamente dita, decorrente das pesquisas realizadas sobre alguns aspectos da música sacra cristã da Idade Média ao Renascimento; as experimentações espaciais da música em cena, questão crucial nesta montagem; e por fim a costura textual entre a ações cênicas do ator e a música, formando um todo.

Palavras chaves: música e teatro; composição musical para cena teatral

Abstract

The present text focuses the musical work of the stage play "Kelibilim, o cão da divindade", directed by Luís Otávio Burnier at the Center of theatrical Arts Research LUME/UNICAMP. We will discuss the relationship between the play subject and the musical context, than the musical composition itself, based on the research on some aspects of the Christian Church Music from Middle Ages to the Renaissance. We present than the spatial conception of the music in on the stage, a very important subject of this work, and finally we comment the relationship between the scene and the music.

1. Introdução

Foi feliz a oportunidade - na comemoração dos vinte anos do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa LUME/Unicamp - de retomar a primeira montagem teatral desse núcleo, dirigida pelo seu criador Luís Otávio Burnier. Trata-se da peça 'Kelibilim, o cão da divindade',

na qual o ator Carlos Simioni contracena com a música cantada ao vivo por um coro de quinze cantores, com temporada em São Paulo neste ano de 2005.

Kelbilim foi criada em 1988, estreou em Campinas, participou de festivais internacionais, teve temporada em São Paulo na Pinacoteca do Estado em 1990 e foi apresentado esporadicamente em diversas cidades ao longo dos anos. A retomada atual deste trabalho abre a porta para uma reflexão teórica. O presente texto aborda questões que dele afloram e que tangem diversas questões da música para teatro.

Podemos descrevê-las da seguinte maneira: primeiramente, a relação entre o argumento da obra teatral e o contexto da sua música; a seguir, a composição musical propriamente dita; as experimentações espaciais da música em cena, questão crucial nesta montagem; e por fim a costura textual entre a ações cênicas do ator e a música.

2. O argumento e o contexto

A causa maior do espaço generoso dado à música nesta obra teatral é primeiramente o seu argumento: a conversão de Santo Agostinho no século IV da era cristã. As leituras sobre sua vida nos conduziram à compreensão da dimensão da música cristã pré-gregoriana - mais especificamente dos hinos ambrosianos - na sua conversão.

Havia uma feliz coincidência no fato de Santo Agostinho ter sido batizado pelo bispo de Milão, Santo Ambrósio, uma figura chave no desenvolvimento da música cristã no início do século IV e um dos modelos do canto cristão antigo¹. Além disso, Santo Agostinho registrou em suas obras, tanto informações sobre o canto ambrosiano, quanto dados chaves sobre a música cristã de sua época, registros estes que constituem hoje um dos poucos documentos históricos sobre a música cristã antiga².

Mas foram as impressões emocionais que os hinos ambrosianos exerciam sobre sua pessoa, registradas na sua obra 'Confissões', durante o período vivido em Milão, que nos conduziram a conceber a música e o lugar que esta viria a ter na peça teatral:

Quão profundamente chorei em Teus hinos e cânticos, comovido pelas vozes de Tua igreja de doces palavras! As vozes fluíam até meus ouvidos e a verdade

¹ Os cantos cristãos no início do cristianismo sempre levam o nome do local de sua origem, como o canto romano, o canto bizantino, por exemplo, sendo o único, o canto ambrosiano, aquele a fazer menção ao seu propagador e não ao local. Os cantos cristãos latinos dividiam-se em romano, ambrosiano, galiciano e mozárabico. Sobre os diferentes cantos cristão no início desse canto sagrado, ver Gustav Reese, *La Musica en la Edad Media*.

² 'Graças a Santo Agostinho contamos com algo de informação precisa relativa ao canto responsorial de alguns salmos, já que precisamente numera os versos que cantavam os fiéis como estribilho em resposta ao canto do clérigo' (Reese, 1989 , p.91)

vertia em meu coração, pelo que a agitação de minha piedade se transbordava, corriam minhas lágrimas e bendito me sentia em meu interior.(Agostinho, apud Reese, 1989, p.91).

O sentido básico da música na peça teatral está centrado nessas palavras de Santo Agostinho. Por isso as peças musicais são referências explícitas à música cristã e por isso também elas estão sempre em um único plano de cor na dramaturgia, não participando do arco dramático da peça pelo qual atravessa o personagem, do sensual-lascivo para o atormentado e tortuoso e finalmente para o extático-sublime. Neste último estado, o personagem encontra o mesmo tom da música. E sem querer simplificar as muitas leituras sobre o sentido da música em Kelbilim, se poderia dizer que ela exerce um papel de chamado de Deus à conversão do personagem.

Como nos centramos nesse período da vida do personagem, a pesquisa partiu da circunscrição local do canto cristão que ocorria em Milão naqueles tempos da vida do santo nessa cidade, da busca das características musicais e da escolha dos textos a serem musicados. A idéia não era compor em estilo ambrosiano, mas traçar uma linha histórico-evolutiva da escrita musical cristã, partindo da monodia à polifonia a quatro vozes. Mas a pesquisa bibliográfica centrou-se na música pré-gregoriana.

Santo Ambrósio foi um grande reformulador da liturgia e do canto cristão em Milão. Ele consolidou na igreja o uso dos hinos trazidos do Oriente ao Ocidente por Santo Ilário. Ele também introduziu na igreja ocidental a prática da antifonia de dois coros. É importante notar que esse é um período de lutas, pois havia em Milão um conflito sério entre cristãos e arianos. E foi em ato de resistência contra a Imperatriz Justina que Santo Ambrósio fechou-se com seus fiéis na basílica Portiana e ficou em vigília cantando hinos. Santo Agostinho comenta essa passagem em seu livro 'Confissões':

A multidão dos fiéis velava na igreja, pronta a morrer com o bispo, o Vosso servo... foi então que, para o povo não se acabrunhar com tédio e tristeza, se estabeleceu o canto de hinos e salmos, segundo o uso das igrejas do Oriente. (Agostinho, Confissões, Livro IX, 7)

A imagem de encontros religiosos clandestinos dos primeiros tempos da igreja cristã foi aproveitada para a concepção espacial em Kelbilim. O público e o personagem em cena vivenciam a música da mesma forma que Agostinho a vivenciava na descrição acima, quando, ainda não convertido, ouvia os hinos cantados pelos fiéis do lado de fora da igre-

ja. Esta é a razão primeira da separação espacial estrita entre o espaço da atuação do coro e o espaço da cena e do público.

A busca dos textos partiu então dos hinos atribuídos a Santo Ambrósio. Escolhemos dele o hino *Ad Laudes Matutinas - Aeterna Christi Munera e Deus Creator Omnium* (Testi, 1969). O primeiro pelas suas qualidades sonoras, o segundo porquê foi citado por Santo Agostinho nas 'Confissões', na passagem em que ele comenta a perda de sua mãe, Santa Mônica (Livro IX, 12). A relação deste hino com a mãe na peça se dá na cena das lágrimas da Santa Mônica, quando o coro o interpreta.

O terceiro texto selecionado foi um texto do próprio Santo Agostinho, 'O Pulcritudo', encontrado como canção católica moderna, colhida do 'Novas Melodias do "Kiriale Simplex"'. O último texto foi o Halleluja retirado da coleção *The New Oxford History of Music* (vol.II, p.61). Como uma das formas do canto cristão antigo, o aleluia pertence à categoria dos cantos de júbilo, tendo sido tomado da liturgia judaica (Reese, 1989, p.90). Santo Agostinho o descreveu da seguinte maneira:

É um certo júbilo sem palavras... é a expressão de uma mente transformada em júbilo... Um homem que goza sua própria exultação, depois de certas palavras que... não se podem entender, estava em sons de exultação sem palavras, com o qual parece que ele, ... não pode expressar com palavras o motivo desse júbilo. (Agostinho, apud Reese, 1989, p.91)

A relação entre o êxtase do personagem e o júbilo da música no final da peça está ligada a essas palavras acima. O canto do ator ao retirar-se da cena também tem texto de Santo Agostinho, falado antes em português (ama e faz o que quiseres!).

3. Pesquisa e construção musical

Muito pouco se sabe sobre a melodia ambrosiana (Reese, 1989, p.136). Das poucas características apontadas pelos autores, nos interessavam: a não existência no Ocidente uma organização modal como se instituiu mais tarde no canto gregoriano; o canto ambrosiano, como o gregoriano têm como traço fundamental o movimento melódico em grau conjunto, sendo que o canto ambrosiano usa para as cadências de seus recitativos mais o intervalo de quarta justa; em contraponto à conturbação do mundo, a música cristã era contemplação, revelando a dimensão divina; os hinos têm uma construção melódica que variava desde a silábica até melodias mais elaboradas sendo a simplicidade da construção um

traço característico; os cantos de júbilo, como o aleluia é construído em base a melismas e ornamentos; e por fim Santo Ambrósio mesmo gostava de alternar coro masculino e coro feminino (Testi, 1969, p.90)

Aparte essas características listadas acima, tive liberdade para conceber o trabalho composicional. É preciso justificar a opção por fazer uma composição em estilo em lugar de recriar algo com a linguagem musical de hoje. O que fiz foi uma revisita ao passado, sem desrespeitar os ouvidos de hoje. As justificativas são duas: a primeira, de ordem pessoal, me despertava curiosidade revisitar esses estilos, trabalhar melodias modais, o canto silábico, o organum, a antifonia, a polifonia sem a imitação e finalmente as regras do estilo palestrina (sem total fidelidade). A segunda razão pela opção é que, sem um cenário propriamente dito, a música cumpre parcialmente esse papel de cenário histórico e localização do espectador em um ambiente sacro.

Falando de uma maneira bastante resumida, cada pequena peça musical focaliza uma ou mais dessas questões musicais abordadas acima. O solo monódico 'Aeterna Christi Múnera', , foi o exercício de escrita silábica-modal, no entanto, ela, através do subterfúgio da condução melódica em segunda maior e quarta justa (preponderantes no canto ambrosiano) sai de um campo modal a outro sem se fixar em nenhum modo e criando desta forma o que denominei na época de polimodalismo horizontal³. No segundo hino, 'Deus creator Omnium', pensando em uma concisa história da evolução da escrita musical, o início da polifonia, abordo o organo puro do século XII e no bordão usado na mesma época pela música instrumental. A terceira peça é 'O Pulcritudo' (Oh beleza!) com texto de Santo Agostinho. A idéia aqui é a construção antifonal com uma pseudo-alternância entre coro masculino e feminino. Falsa porque no momento que o coro feminino canta variadamente a frase anterior cantada pelo coro masculino, este faz um contra-canto simultâneo. A composição é motívica.

A quarta peça, 'Aeterna - moteto', é um exercício de escrita polifônica em estilo palestrina⁴. Misturo a noção de moteto do século XIII, com apenas um mesmo texto e o cantus firmus sendo parte da mesma melodia do hino monódico 'Aeterna christi munera'. O desafio aqui era como resolver os passeios do cantus firmus pelos diversos modos (citados acima) sem construir algo dissonante ou abrupto. Inspirada livremente, na música do médio

³ Para obter detalhes sobre o trabalho composicional realizado nessas peças, ver o Relatório de Pesquisa do autor nas referências bibliográficas, que é inédito, mas acessível através do contato por email.

⁴ O livro no qual me baseei livremente para essa composição foi o excelente livro de contraponto de Knud Jeppesen, Kontrapunkt, ver referências bibliográficas

barroco, na qual às vezes é impossível determinar a tonalidade de uma obra, operei modulações para regiões inesperadas em pouquíssimo espaço de tempo sem que elas soem 'incorrectas' aos ouvidos tonais.

O Aleluia final foi um exercício de jogos polifônicos não imitativos e de traçados que partem de total independência das vozes para a homofonia e vice-versa. Nesta curtíssima peça cada voz tem a sua própria personalidade e independência não tendo sido considerado o contraponto em estilo palestrina. A harmonia mais moderna segue um princípio de acordes com quartas, sétimas, segundas e terças.

Por fim, nesta parte sobre a composição musical gostaria de ressaltar a variação de corpos sonoros e tímbricos dessas cinco pequenas peças, de partes solistas, para coro masculino, para contraposição entre coro masculino e feminino e o coro misto.

4. O espaço cênico na obra

A questão espacial é vital em Kelbilim. Pois a sua concepção exige locais nos quais haja a possibilidade de construção de dois espaços cênicos: o espaço da cena e do público (este compartilha o mesmo espaço com o ator) que chamo de espaço de audio-visão, tomando emprestado o termo cunhado por Michel Chion (Chion, 1998, p.220) e o espaço cênico auditivo no qual atuam invisivelmente os cantores. Para que este seja exclusivamente auditivo, mas perfeitamente audível e com as características acústicas necessárias à concepção, deve haver uma separação em níveis desses espaços, de preferência o espaço cênico do ator e público devem estar em nível inferior, ou de alguma forma encerrado no centro, enquanto que a cena aural deve ser expandida no entorno e acima da outra. Perfeitamente audível significa que não pode haver paredes fechadas entre os dois espaços. Significa também que os cantores devem-se fazer invisíveis, cantar e movimentar-se no escuro e deslocar-se de forma que estes sejam inaudíveis ao público. Para cada nova produção busca-se espaço que condiga com essa concepção, embora cada espaço exija novos desenhos cênicos.

O deslocamento no espaço para cada peça e mesmo o deslocamento durante a interpretação de uma peça é para mim a alma desse espaço cênico. A cada momento a música surge em um lugar diferente, sempre invisível ao público, mas cuja localização e mudança percebe-se pela escuta, sendo um elemento da composição da obra teatral. Para cada local da peça esse desenho cênico é refeito, mas adapta-se a uma única concepção: a divisão do

espaço em camadas de perspectiva acústica, iniciando-se os cantos na camada mais externa, mais ao longe e aproximando-se paulatinamente para perto do público e da cena. Na medida do possível a música deve ocorrer nos 360 graus do entorno da outra cena, as camadas de perspectiva não são portanto apenas frontais ao público mas também posteriores e laterais, o que dá uma grande riqueza nesse espaço cênico. As contingências espaciais dos locais nem sempre nos permite soluções completamente perfeitas nesse sentido.

Os primeiros cantos exploram os espaços posteriores e laterais mais longíquos do público. O solo *Aeterna Christi munera* pede um deslocamento no espaço que pode explorar tanto a perspectiva quanto a lateralidade, de forma que o público perceba um canto longínquo que se aproxima e atravessa o espaço, se distanciando novamente. Na peça 'O Pulcritudo' em construção de falsa-antifonia, faço uma citação dos 'cori spezzatti' de Giovanni Gabrielli, o coro masculino em oposição ao feminino, explorando a lateralidade esquerda-direita do público. Apenas no Aleluia final o coro se aproxima o máximo possível do espaço cênico do ator e público quando explora o espaço frontal do público, mantendo-se ainda inacessível visualmente a ele.

O espaço acústico é também de vital importância neste trabalho: a música deve poder produzir-se em um espaço fechado porém com suficiente tempo de reverberação para que crie no público a ilusão de um espaço amplo como o de uma igreja⁵.

5. Costura entre o texto cênico e o texto musical formando um todo

Para falar da contracena do ator com a música tenho que chamar as palavras de seu diretor, Luís Otávio Burnier. Em sua tese de doutorado, Burnier fala em musicalização das ações físicas (Burnier, 2001, p.239). Mas o que se entenderia por essa expressão? Pensemos nas ações físicas como formas de energias no tempo-espacó, assim como o som. Pensando assim, pode-se moldá-las nas suas durações, nas suas intensidades e cores, pode-se enfim, trabalhá-las musicalmente. Essa exploração e lapidação fizeram Burnier e Simioni em seu trabalho teatral para essa peça, fruto de nossa convivência e trocas intensas. O que o ator faz e diz é música. Cite-se, por exemplo o início da peça, depois do *introitus* vocal de um cantor, quando o ator inicia a cena em um tempo tão alongado, que se esgarça em

⁵ Adotamos aqui a diferenciação que Leonardo Aldrovandi faz entre o espaço cênico e acústico em sua tese de doutorado. Trata-se de espaço cênico da música aquele do posicionamento das fontes sonoras em relação ao público; como espaço acústico constituem-se as características acústicas de um determinado local, muitas vezes fruto de estudo e incorporação na composição musical na música contemporânea. Ver Aldrovandi (2004).

quase não movimento. Em contraponto a esse tempo esgarçado, o personagem mendigo em seu ritmo dinâmico e agitado, faz segundo Burnier, as costuras entre as cenas e a manipulação dos objetos (p.239). Poderíamos citar um exemplo a cada minuto do transcurso da obra.

A exploração vocal é o espelho dessa musicalização, fácil de se perceber, pois Simioni explora todos os matizes tímbricos que consegue tirar de suas cordas vocais em ressonâncias no corpo, o amplo campo de tessitura que ela alcança na fala, os ritmos e dinâmicas que não são apenas explorações lúdicas na peça, mas resultado do trabalho com o próprio sentido do texto teatral e as situações cênicas do personagem.

Na construção da peça podemos destacar as seguintes formas (como figuras da retórica do texto teatral geral): a peça se inicia e termina com um cântico solo, frases musicais curtíssimas que abrem e fecham o tempo cênico (na primeira um cantor solista e na segunda, o próprio ator, que deixa seu espaço cênico, passa para o outro espaço e se distancia no seu canto). As peças musicais ocorrem em momentos nos quais as ações físicas e vocais do ator cedem espaço a elas e compõe com elas o conjunto, seja em contraponto (cena das chibatadas), seja em complementação (cena das lágrimas de Santa Mônica), seja em confluência (cena do desnudamento, quando finalmente o personagem se desnuda de sua vida mundana). A presença da música na cena começa tímida e vai se intensificando ao longo de seu transcurso. O cântico de júbilo não apenas reforça o êxtase místico do personagem no final da peça, mas o Aleluia também é a música que encerra a missa.

Conclusão

Tratados todos os elementos descritos neste texto, que em seu conjunto revelam uma diversidade de detalhes - no que concerne apenas à parte musical - têm-se que um trabalho musical deste porte dentro do teatro só tem a enriquecer-lo. A minha gratidão a Luís Otávio Burnier pela nossa criação conjunta em 1988, agora a Carlos Simioni pela sua retomada e aprimoramento e finalmente a cada cantor que se despe dos hábitos normais da prática do canto coral para aventurar-se nesta experiência.

Referências bibliográficas

AGOSTINHO, Aurelio. Confissões. Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

- ALDROVANDI, Leonardo A. Viegas. A idéia de espaço na comunicação sonora: a composição sonora recente. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP. 2004, 270 p.
- BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CHION, Michel. *Le son*. Paris: Éditions Nathan, 1998.
- JEPPESEN, Knud. *Kontrapunkt*. Darmstadt: Breitkopf&Härtel, 1963.
- REESE, Gustav. *La música en la edad media*. 2a. edição. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- TESTI, Flavio. *La música nel medioevo e nel Renascimento*. Bramante Editrice, 1969.
- WESTRUP, Ed. *The New Oxford History of Music - Vol.II*. Londres: Oxford University Press, 1974.