

Música e teatralidade: a perspectiva composicional

Heitor Martins Oliveira
Universidade Federal do Tocantins

Resumo: Como abordar a teatralidade na criação musical desde a perspectiva do compositor? Neste ensaio, são apresentadas reflexões conceituais e históricas em torno dessa questão, além de um relato de experimentações práticas na fronteira música-teatro. O conceito de Teatro Composto delimita a prática artística na qual uma performance cênico-musical é construída predominantemente a partir de um processo guiado por critérios e estratégias composicionais. Ao longo do século XX, alguns saltos conceituais e técnicos proporcionaram aos compositores se expressar teatralmente: composição com elementos não musicais, separação e ausência de hierarquia entre os elementos, ampliação da experiência sensorial e aplicação de estratégias composicionais aos diversos elementos da performance. O exame da obra de Mauricio Kagel, aproximadamente no período de 1960-1972, evidencia possibilidades do tratamento intencional da teatralidade conforme praticadas por este compositor específico: exposição do drama do instrumentista, construção de situações teatrais entre intérpretes, decomposição dos elementos do espetáculo, questionamento dos próprios elementos de uma experiência teatral, desenvolvimento de escrituras cênicas e exploração sonora e visual das peculiaridades de grupos de fontes sonoras. As principais estratégias teatralizantes empregadas no meu trabalho composicional para a peça *asas condenadas a inventar ressurreição* foram: o planejamento da escrita de episódios (seções) a partir da escolha de qualidades gerais de sonoridade e ação, o mapeamento do espaço e sua exploração por meio de deslocamentos dos intérpretes e a elaboração e integração de gestos cênicos ao discurso sonoro-visual-temporal.

Palavras-chave: composição musical, teatralidade, Teatro Composto, processos criativos

Music and theatricality: the compositional perspective

Abstract: How to approach theatricality in music creation from the composer's perspective? In this essay, conceptual and historical reflections on this issue are presented, in addition to a report on practical experiences in the music-theater border. The concept of Composed Theater marks the artistic practice in which a scenic-musical performance is built mostly from a process guided by compositional criteria and strategies. Throughout the twentieth century, some conceptual and technical leaps provided means for composers to express themselves theatrically: composition with non-musical elements, separation and lack of hierarchy between the elements, expansion of sensory experience and application of compositional strategies to the various elements of a performance. The examination of the work of Mauricio Kagel, roughly in the 1960-1972 period,

highlights possibilities of intentional treatment of theatricality as practiced by this particular composer: exposing the instrumentalist tragedy, building theatrical situations between interpreters, decomposing of the spectacle elements, questioning the very elements of a theatrical experience, developing scenic writing and audiovisual exploration of peculiar sound source groups. The main theatrical strategies employed in my compositional work for the piece *asas condenadas a inventar ressurreição* were: planning episodes (sections) from the choice of general sound and action qualities, mapping space and exploring it by moving performers around and the preparation and integration of scenic gestures to the audible-visual-time discourse.

Keywords: music composition, theatricality, Composed Theatre, creative processes

Apesar da tendência à preterição que acompanha temas localizados em limiares disciplinares e institucionais, as relações entre música e teatro têm ganhado espaço em diversas produções acadêmicas, tanto no campo das artes cênicas, quanto da música. Há aí uma considerável abrangência e diversidade¹, decorrente de desdobramentos históricos, contextos culturais, orientações estéticas e vieses acadêmicos.

Neste texto, buscamos abordar a relação entre música e teatro no contexto da criação contemporânea em música de tradição escrita. Partimos, como outros pesquisadores dessa interseção, das considerações mais gerais que aproximam as duas linguagens e fundamentam suas relações: "tanto teatro quanto música são artes temporais, mesmo que eventualmente necessitem de um espaço para desenvolver-se; ambas problematizam os conceitos de compositor e intérprete; ambas

são processuais; ambas se relacionam com um texto" (SERALE, 2009, p. 211).

A questão que está no centro de nossas preocupações é: como abordar a teatralidade na criação musical desde a perspectiva do compositor? Algumas reflexões em torno desta questão são apresentadas aqui em forma de um ensaio dividido em três partes. Na primeira parte, a discussão é conceitual, buscando na bibliografia a delimitação que me parece mais apropriada para a aproximação entre composição musical e teatralidade. Na segunda parte, novamente a partir de uma pesquisa bibliográfica, traço um breve panorama histórico, considerando marcos da teatralização na criação musical do século XX e o impacto inicial da obra de Mauricio Kagel quando de sua chegada à Europa. Finalmente, na terceira parte, apresento um relato da minha atividade composicional, enfocando o processo de construção de uma peça concebida para integrar elementos cênicos.

Da teatralidade ao Teatro (musicalmente) Composto

No âmbito da arte contemporânea, observam-se "experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras

¹ Alguns exemplos recentes de pesquisas brasileiras que relacionam música e teatro: Trindade (2012) examina como a crítica teatral se aproxima da musicalidade do espetáculo; Castilho (2011) tem como foco a musicalidade na pedagogia do teatro; Chaves (2011) trata da criação de música para espetáculos teatrais; Serale (2011) aborda o teatro instrumental na perspectiva do intérprete e Pickler (2014) na perspectiva do compositor, voltando-se para questões semelhantes às que são tratadas neste texto.

entre os diferentes domínios artísticos são uma constante" (FERNANDES, 2011, p. 11). Embora frequentemente se situem em territórios artisticamente híbridos, rejeitam uma totalização wagneriana e se caracterizam por "processos criativos avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido" (FERNANDES, 2011).

O conceito teórico de teatralidade emerge de estudos que buscam organizar vetores de leitura dessas experiências. As discussões não se restringem ao teatro propriamente dito, abrangendo as condições de manifestação da teatralidade na cena e fora dela, bem como os posicionamentos estéticos frente às manifestações da teatralidade nas diversas linguagens artísticas. São esses aspectos da discussão sobre teatralidade que nos interessam, tendo em vista sua pertinência para contextualização da prática composicional que é objeto desta investigação.

Féral (2003, p. 108)² expõe a abrangência do conceito ao afirmar que "a teatralidade transborda o fenômeno estritamente teatral e pode ser encontrada tanto em outras formas artísticas (dança, ópera, espetáculo) como no cotidiano". Essa abertura é viabilizada pela condição de manifestação da teatralidade, analisada a partir da relação mínima entre o espaço, um observador e um ator:

A condição da *teatralidade* seria então a identificação (quando ela foi desejada pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *espaço diverso* do cotidiano, um espaço que

tenha sido criado pelo olhar do espectador, mas fora do qual ele permanece. Esta divisão no espaço que cria um fora e um dentro da teatralidade é o espaço do outro. É o fundador da alteridade da *teatralidade* (Féral, 2003, p. 95)³.

O processo da teatralidade pode ser originado tanto pelo ator (no sentido mais geral do que age), quanto do observador, associando-se, portanto, a uma intencionalidade. Do ponto de vista filosófico (kantiano), a teatralidade seria uma espécie de categoria transcendental sem a qual o próprio teatro não seria viável (Féral, 2003, p. 96). A teatralidade teatral, por sua vez, é produzida e sustentada em torno do ator, da atuação (jogo) e da ficção (representação) e sua relação com o real (Féral, 2003, pp. 99-107). Quando se passa a associar a discussão sobre teatralidade com um questionamento sobre a maior ou menor adequação da representação teatral ao real, essa noção pode adquirir conotações pejorativas para certos artistas e críticos (Féral, 2003, pp. 103-104).

Enfocando a polêmica criada a partir dessas conotações pejorativas, Puchner (2002, 2013) analisa uma variedade de posições e fenômenos nos quais se evidenciam atitudes diversamente contrastantes ou interligadas, as quais classifica como anti-teatralidade ou (pró-) teatralidade. Para o crítico norte-americano, essa polêmica revela-se como ponto de interesse no discurso estético pelo menos desde que Aristóteles, em sua *Poética*, implicitamente rebate as críticas de Platão à mimese teatral, visando um

² Todas as citações de fontes em idiomas diferentes do português foram traduzidas por mim.

³ Os destaques em citações são todos dos seus respectivos autores.

equilíbrio que permita defender o espetáculo e a visualidade inerentes ao teatro. A indissociabilidade de poesia, canto e movimento na tragédia grega deixa transparecer que a polêmica não se refere exclusivamente a um juízo de valor do teatro em comparação com as demais linguagens artísticas, mas sim ao papel de elementos miméticos, gestuais e espetaculares na criação artística.

No final do século XIX, a composição musical colocava-se no centro desse debate, quando, "ao invés de imaginar alguma forma de teatralidade abstrata, teórica, Wagner insistiu que essa noção de teatralidade deve ser realizada sobre um palco real na forma do *Gesamtkunstwerk*" (PUCHNER 2013, p. 22). A obra de arte total, imaginada e realizada pelo compositor alemão em seus dramas musicais, tem o efeito de "forçar as artes a tomar uma postura definida em direção ao teatro teatralizado" (PUCHNER 2013, p. 22). Essas concepções e realizações, abraçadas como precursoras por determinados tipos de *vanguarda* teatral, tornaram-se alvo de ataques polêmicos, a partir de Nietzsche que, valorando o teatro como arte inferior, critica Wagner por deixá-lo dominar até a música.

Para o próprio Nietzsche e, posteriormente, para os teóricos modernistas, o problema da teatralidade parece residir na figura do ator e seus gestos ou, de uma forma mais ampla, "em um tipo de mimese não mediado [decorrente da personificação do ator] que impede a obra de arte de atingir estruturas internas complexas, reflexividade distanciada e constituição formal" (PUCHNER 2013, p. 18). Note-se que a crítica de Adorno (1974) à abordagem composicional de Stravinsky ecoa a crítica de Nietzsche a Wagner, na medida em

que o filósofo modernista acusa o compositor russo de deixar o balé influenciar sua música, regredindo para o nível da infantilização gestual. O posicionamento de Adorno pode ser assim sintetizado: "Somente quando houver negado com sucesso tal mimese primata, a arte poderá integrar a mimese de uma forma propriamente modernista" (PUCHNER, 2013, p. 17). Suas restrições são semelhantes

às censuras de Maeterlinck e Gordon Craig aos atores de seu tempo. Na verdade, retomando uma longa tradição, Adorno afirma que o sucesso do teatro moderno depende de sua capacidade de resistir à mimese ligada à personalização do ator. Deve-se a essa resistência a admiração deste filósofo pelas criações de Brecht e Beckett, por serem artistas que se rebelaram contra a dependência do teatro à individualização.

Especialmente o dramaturgo irlandês, melhor sucedido ao transformar as personagens em personas vazias, inviabilizando por completo a possibilidade de imitação de "pessoas reais" no palco (FERNANDES, 2011, pp. 13-14).

Dessa maneira, verifica-se que, contextualizado em relação aos próprios desenvolvimentos artísticos teatrais ao longo de todo o século XX, "o anti-teatralismo, mais que uma oposição, foi uma força produtiva de criação de experiências radicais de outro tipo de

teatralidade" (FERNANDES, 2011, p. 13).

A vanguarda musical que toma forma após a Segunda Guerra Mundial e se alinha em muitos aspectos ao pensamento de Adorno, parecia pressupor que o "teatro sob qualquer forma não era puro e não podia responder à abordagem objetiva e transparente ao pensamento e composição musical" (SALZMAN & DÉSI, 2008, capítulo 9 "Music Theater as Musiktheater", seção "New Music as morality play"). Ironicamente, como observou Schnebel (apud REBSTOCK, 2012, seção "Total organization of parameters: Composed Theatre and the spirit of serial music"), os esforços quase atléticos de regentes e instrumentistas na realização de dificuldades técnicas exorbitantes em obras seriais, concebidas estritamente em termos de estruturas sonoro-musicais, abririam as primeiras janelas para um olhar teatralizante frente ao trabalho dos compositores vanguardistas. Em seguida, as visitas de John Cage a Darmstadt e o estabelecimento de Mauricio Kagel no cenário europeu, evidenciaram possibilidades e promoveram a integração de uma teatralidade renovada à criação musical contemporânea.

Retomando, assim, as radicais experiências cênicas referenciadas no parágrafo inicial desta seção, desde uma perspectiva mais específica da composição musical, dois movimentos distintos, porém convergentes, são especialmente relevantes: de um lado, a musicalização do teatro, entendida como uma das alternativas buscadas para a criação teatral desvinculada do drama; de outro lado, a teatralização da música, que se consolida como aspecto da criação musical contemporânea a partir de Cage e Kagel. Historicamente, os dois movimentos convergem para

constituir, pelo menos a partir dos anos 1960, um campo de prática artística "que se situa *entre* as concepções -- e instituições -- mais clássicas de música, teatro e dança, e que é altamente caracterizado e unificado por fazer uso de estratégias e técnicas composicionais e, em sentido mais amplo, pela aplicação de pensamento composicional" (REBSTOCK, 2012, seção "Symptoms of Composed Theatre").

Esse campo abarca tanto diretores e coletivos teatrais quanto compositores musicais, cujos processos de trabalho permitem aproximá-los em oposição a, de um lado, outras formas de teatro pós-dramático e, de outro lado, outras formas de teatro musical contemporâneo. Mas como, exatamente, particularizar esse campo em oposição à noção mais geral de teatro musical contemporâneo? Com relação à noção mais geral, Salzman & Dési (2008, "Introduction: What is music-theater", seção "Music theater or opera? Exclusive or inclusive?") oferecem a seguinte definição:

Teatro musical é teatro musicalmente conduzido (i.e., decisivamente conectado ao tempo e organização musical) onde, pelo menos, música, linguagem, vocalização e movimento físico existem, interagem ou ficam lado a lado em algum tipo de igualdade, mas executados por *performers* diferentes e em um ambiente social diferente de obras normalmente categorizadas como óperas (executadas por cantores de óperas em casas de ópera) ou musicais (executados por cantores

de teatro em teatros "legítimos").

Os autores complementam com a seguinte ressalva: "ópera contemporânea, teatro musical em suas várias formas e o musical moderno coexistem em um *continuum* e as linhas entre eles são frequentemente ofuscadas" (SALZMAN & DÉSI, 2008, seção "Does the archetype hold in all forms from the most traditional to the most contemporary?"). A preocupação aqui se refere, evidentemente, a uma classificação de gênero musical, pautada prioritariamente no produto estético e seu contexto de apresentação. A abrangência que a definição ganha, entretanto, parece torná-la inadequada para delimitações investigativas.

Zavros (2008) está consciente dessa questão quando caracteriza sua pesquisa como exploração prática da ideia de "teatro musical como música" (p. 2). Aqui, a delimitação se caracteriza como interseção, recorrendo tanto ao campo do teatro pós-dramático, quanto ao do teatro musical contemporâneo. Sua terminologia remete claramente a uma das postulações do teatro pós-dramático: "Em uma performance teatral, onde o 'drama' não é o fator predominante, a música pode fornecer uma base para a forma da performance" (ZAVROS, 2008, p. 3). Neste caso, fala-se em "teatro como música" (Varopoulou *apud* LEHMANN, 2007, p. 150). Mas adverte:

O que é mais importante, em nosso caso, é que o termo teatro musical (no seu entendimento amplo) não pressupõe essa noção de 'teatro como música' que aparece sob o guarda-chuva do pós-dramático, já que há formas de teatro

musical que são inteiramente dramáticas (ZAVROS, 2008, p. 4).

Em contraste com o teatro musical dramático, Zavros correlaciona sua prática aos *happenings*, à arte da performance e ao teatro físico, que evitam não apenas o drama, mas a centralidade da linguagem de uma maneira geral. Elucida a sua proposta ao definir o resultado estético desejado do 'teatro musical como música' enquanto "teatro musical que usa *todos os meios a sua disposição* para criar o equivalente audiovisual da experiência de uma música destituída de *logos*" (dramáticas (ZAVROS, 2008, p. 8). Temos aí um projeto composicional pessoal, cujas preocupações contribuem para as distinções conceituais que este ensaio busca explicitar.

Entretanto, a categoria que mais claramente articula teatralidade e composição musical emerge de um projeto de pesquisa implementado a partir de 2009 conjuntamente por pesquisadores das universidades de Exeter (Grã-Bretanha) e Hildesheim (Alemanha): "os interesses na musicalidade da performance teatral e na teatralidade da performance musical deram origem a uma ampla gama de formas do que propomos chamar Teatro Composto"⁴ (ROESNER, 2012). Com base em um entendimento construído a partir de discussões envolvendo pesquisadores e criadores, Roesner (ROESNER, 2012) afirma que o

Teatro Composto não pode ser definido unicamente pelas suas 'obras' ou resultados. Ele pode, entretanto, ser agrupado e abordado - apesar da

⁴ Ou seja, composto a partir de estratégias e técnicas musicais (REBSTOCK, 2012, seção "Symptoms of Composed Theatre").

diversidade de seus resultados – de acordo com as características específicas de seus vários estágios de devir: seus processos de concepção, planejamento, ensaio e projeto. Em suma, é o processo, não a performance que distingue Teatro Composto de outras formas e por conseguinte define o campo.

Há aí, na própria maneira de formular o conceito, uma diferenciação clara frente às noções de teatro pós-dramático (LEHMANN, 2007), teatro musical contemporâneo (SALZMAN & DÉSI, 2008) e de teatro musical como música (ZAVROS, 2008), que se referem mais a qualidades estéticas e performativas. Diversos aspectos dessas noções, especialmente a ideia de um resultado estético audiovisual, são pertinentes ao tipo de prática composicional discutido neste texto. Entretanto, a abordagem do Teatro Composto complementa as reflexões anteriores, proporcionando clareza quanto à integração da criação teatral à composição musical.

Teatro Composto não é um gênero – é mais uma moldura ou uma lente que traz fenômenos bastante díspares para visão e os correlaciona. No centro dessa moldura, o foco está no processo de criação que traz a noção musical de composição para os aspectos teatrais de atuação e encenação. Aqui encontramos principalmente compositores como os mencionados anteriormente [Arnold Schönberg, John Cage,

Mauricio Kagel, George Aperghis, Dieter Schnebel, Hans-Joachim Hespos, Manos Tsangaris, Charlotte Seither e Heiner Goebbels], os quais trabalham intencionalmente com um conceito de composição mais rigorosamente musical e aplicam técnicas e conceitos composicionais, frequentemente desenvolvidos a partir de modelos da Música Clássica Ocidental, a materiais e ações teatrais (ROESNER, 2012).

Para os pesquisadores responsáveis pela proposição, o conceito abarca cinco características (ou sintomas) básicas. Em primeiro lugar, o sentido estritamente musical da ideia de composição associada à expressão Teatro Composto, ou seja, trata-se de teatro criado a partir de técnicas composicionais eminentemente musicais. Em segundo lugar, a “convicção de que *em princípio* nenhum elemento deve dominar de tal forma que os outros sejam reduzidos a ilustrar, sustentar ou reforçar o primeiro” (Rebstock, 2012, seção “Symptoms of Composed Theatre”). Em terceiro lugar, o pensamento composicional musical predomina no processo de criação, ainda que não esteja evidenciado no resultado colocado em cena. Em quarto lugar, a divergência entre os processos de criação do Teatro Composto e do teatro musical tradicional, no qual as etapas de elaboração de libreto, composição da partitura, encenação e ensaios são claramente separadas cronologicamente e hierarquicamente. O Teatro Composto, entretanto, pode ser considerado uma variedade de

devised theatre, em que o processo de criação é desenvolvido de maneira mais integrada com sobreposição e rearranjos hierárquicos das fases tradicionais de produção e seus protagonistas. Por fim, em quinto lugar, o Teatro Composto, assim como outras práticas artísticas contemporâneas, "pode ser entendido como um gênero que basicamente existe apenas em sua performance", pois é apenas aí que os elementos sonoros, gestuais e visuais se juntam (Rebstock, 2012, seção "Symptoms of Composed Theatre").

Composição musical e teatralidade no século XX

Uma abordagem histórica dos desenvolvimentos do assim chamado Teatro Composto ao longo do século XX contribui para a compreensão deste campo artístico. Aqui, acompanho o sumário compilado por Rebstock (2012). Tendo como ponto de partida a *Gesamtkunstwerke* de Wagner, o autor esboça, como afirmado anteriormente, dois movimentos distintos: de um lado, a musicalização do teatro e, de outro lado, a teatralização da música.

Musicalização do teatro refere-se às diversas estratégias criativas das vanguardas teatrais que, buscando alternativas ao drama e à construção psicológica de personagens, lançam mão de técnicas composicionais musicais, com ênfase em aspectos como sonoridade, ritmo e/ou estruturação formal dos diversos elementos de um espetáculo. Aí se incluem nomes como Meyerhold e Artaud e grupos/movimentos como *Bauhaus*, futurismo e dadaísmo.

Teatralização da música refere-se aos passos dados por diversos compositores no sentido de expandir o alcance das estratégias composicionais para elementos

teatrais e será o foco da continuidade desta seção. No século XX, este movimento remonta a Schönberg, principalmente pelo seu trabalho e reflexões em torno de *Die glückliche Hand* op. 18, de 1913. Nesta obra, o compositor encontra expressão para o que ele mesmo denomina compor com os meios do palco, que em sua concepção seria o único modo do músico se expressar em um palco teatral. A partitura inclui detalhamento das movimentações para os atores/cantores e efeitos cênicos como crescendo de luzes ou de vento, tudo isso construído de maneira integrada à construção musical da peça.

L'Histoire du Soldat (1918) de Stravinsky é também um marco por sua radicalização da separação dos elementos música, texto e movimento. Pode-se dizer que peça inaugura o teatro musical épico, que viria a ganhar grande projeção nos anos 1920, notadamente com Brecht e Weill.

Com Cage, a desconstrução do conceito de composição, pelo desenvolvimento de técnicas que permitissem negar a intencionalidade do compositor, e do próprio conceito de música, também são fundamentais para a construção do que se denomina Teatro Composto. As radicais escolhas estéticas de Cage levam a composição musical rumo ao teatro por duas vias: (1) quaisquer tipos de ação podem ser usadas como material musical e (2) a experiência do público com a música é total, incluindo a audição e todas as demais formas como ele pode ser afetado pelo que se passa, como fica evidente em peças como *4'33"*, *untitled event* e *Water Music*.

O predomínio da música serial nos anos 1950 teve papel importante no desenvolvimento do Teatro Composto entre compositores europeus. Inicialmente, o trabalho

com a espacialidade e também as dificuldades técnicas exorbitantes de execução, foram os primeiros elementos que, ainda que de maneira não intencional, conferiam certa teatralidade às grandes obras seriais, mesmo no caso dos compositores naquele momento mais voltados para as questões estruturais como Stockhausen e Boulez. Em seguida, nomes como Kagel e Schnebel se encarregaram de transpor a experiência serial para uma arte composicional intencionalmente abrangente.

Uma das descobertas essenciais da música serial para compositores foi que os processos e estratégias de composição estão separados do material usado. Composição era entendida como um grupo de métodos específicos de organização que já não estão sujeitos a material específico. E este passo tornou a composição com materiais não-musicais possível. (Rebstock, 2012, seção "Total organisation of parameters: Composed Theatre and the spirit of serial music")

A obra de Kagel discutida por Rebstock (Rebstock, 2012) é *Die Himmelsmechanik* (1965), analisada pela sua inovação no sentido de compor com elementos cenográficos que incluem dimensões acústicas e/ou visuais. Seu caráter de Teatro Composto é consolidado na medida em que, apesar das referências claras dos elementos cenográficos a fenômenos naturais, seu encadeamento não é construído de maneira narrativa ou mimética, mas sim mediante a manipulação de uma espécie de polifonia imagético-sonora.

Dieter Schnebel, por sua vez, chega em alguns momentos a abrir mão da dimensão acústica, mantendo entretanto, o pensamento composicional (ritmo, polifonia, forma) como base da construção e, principalmente, do desenvolvimento dos elementos que fazem parte de cada peça. O resultado pode ser interpretado pelo espectador desavisado como dança ou uma forma de teatro abstrato, mas ainda assim pode ser visto como Teatro Composto justamente pelo processo de criação e notação ser pautado pelos critérios composicionais musicais mencionados. Esse tipo de situação se evidencia em obras como *Körper-Sprache* (1979/80) e *Der Springer* do ciclo *Zeichensprache* (1989).

Apresento agora uma perspectiva mais localizada, com referência ao dossiê sobre a obra de Mauricio Kagel publicado no início da década de 1970 pela revista *Musique en jeu*, com organização de Jean-Yves Bosseur (1972). Podendo ser considerado por si próprio um documento histórico (DONIN, 2010), o periódico de Paris e sua recapitulação da obra de Kagel com o objetivo de apresentá-la ao público local da música contemporânea nos permite vislumbrar, sob um ângulo bem pontual, a especificidade e relevância do movimento de aproximação entre criação musical e teatral naquele contexto.

A preocupação implícita com a pertinência deste movimento para a atuação do compositor de música de vanguarda, conforme ali concebida, é imediatamente abordada: "Muitos músicos favoráveis à atitude de Cage, mas incomodados pela ausência de um pensamento estruturado em sua obra, se voltaram para a música de Kagel por causa de seu perfeccionismo levado até o absurdo, de seu aspecto fortemente surrealista" (G.G. Englert

apud BOSSEUR, 1972, p. 90). A extensão desse perfeccionismo é ilustrada pela revisão crítica das principais obras do compositor argentino estreadas a partir de sua transferência para a Alemanha, pouco mais de uma década antes.

Englert (*apud* BOSSEUR, 1972, p. 89-91) argumenta que a partir de *Anagrama* (1957-1958), *Transición II* (1958-1959), *Sonant* (1960) e *Sur scène* (1959-1960), Kagel se estabelecia como um dos principais nomes da vanguarda, ficando clara a importância que ele atribuía a todos os tipos de fenômenos sensíveis. Seu teatro instrumental tinha raízes tanto numa reavaliação dos aspectos visuais da própria performance na música de câmara, quanto em referências diversas como o cabaré alemão, as manifestações surrealistas e dadaístas dos anos 1920 e, progressivamente, a integração de meios audiovisuais.

De maneira perspicaz e elucidativa, os comentários agrupam as demais obras abordadas no dossiê de acordo com aspectos da criação cênico-musical explorados sistematicamente por Kagel. O primeiro aspecto são as relações entre o instrumentista e seu instrumento, que o compositor explora em obras solo como *Pandorasbox* (1960), *Improvisation ajoutée* (1961-62), *Phantasie* (1967), *Phonophonie* (1963-1964) e *Atem* (1969-1970). Nessas peças, a teatralização do intérprete é construída a partir de arranjos espaciais cuidadosamente concebidos, partituras com dificuldades técnicas excepcionais e sonoridades inusitadas. "Cada peça de Kagel para um instrumentista solista é um ato de emancipação, simultaneamente para o instrumento e para o instrumentista, mas esse parto não se fará jamais sem dor" (BOSSEUR, 1972, p. 92).

O segundo aspecto são as situações teatrais entre intérpretes que, reunidos em um mesmo lugar cênico, são introduzidos em "jogos de relações psicológicas, sociais..." (BOSSEUR, 1972, p. 95). Muitas vezes, os jogos se originam de um processo dialético, a partir do qual a impressão inicial de uma música pura resulta em situações originalmente extra-musicais (BOSSEUR, 1972, p. 96). Em *Match* (1964), por exemplo, o compositor afirma que trabalhou para "desenvolver um vocabulário de figuras sonoras de gestos próprios para cada instrumento. Em tal método de composição, numerosas situações teatrais tornam-se latentes; elas vêm do próprio repertório gestual ao violoncelo" (Kagel *apud* BOSSEUR, 1971, p. 103). A leitura de partituras projetadas em telas é o mecanismo usado para construção de jogos entre os intérpretes de *Prima Vista* (1962-1964) e *Diaphonie* (1964). Já em *Klangwehr* (1970), para banda marcial, as associações extra-musicais da música militar e a mobilidade dos instrumentistas de sopro são os deflagadores da teatralidade.

O trabalho do compositor revela um caráter analítico, na medida em que "para cada obra, Kagel diseca um fenômeno; o quadro que elas evocam se assemelha frequentemente ao laboratório" (BOSSEUR, 1972, p. 99). Isso fica mais evidente em obras que exploram a fisiologia da percepção – como *Tremens* (1965), que remete a alucinações acústicas causadas pelas drogas – e a fisiologia do jogo instrumental – como *Tactil* (1970), que concede "ao gesto instrumental uma certa independência, dando-lhe a perceber em toda a sua teatralidade" (BOSSEUR, 1972, p. 100).

Os elementos do espetáculo cênico são por vezes imbuídos na trama composicional. Em *Antithèse* (1965), um ator escolhe ações para desempenhar a partir de uma lista, construindo diversos dramas possíveis nas relações que essas ações estabelecem com a difusão sonora e com o cenário. Em *Die Himmelsmechanik* (1965), como mencionado anteriormente, as mudanças de cenário são submetidas a estratégias seriais não ortodoxas. *Camera obscura* (1965) abarca tratamento semelhante para fontes luminosas, atores e alto-falantes. "O que é geralmente considerado como sub-produto de uma atividade artística, Kagel revaloriza e utiliza como fundamento de um drama teatral ou musical, praticando um tipo de decomposição do espetáculo" (BOSSEUR, 1972, p. 101).

Outras vezes, os próprios elementos de uma experiência teatral são colocados a prova ou questionados. Os trabalhos que levam esse questionamento ao extremo são *Privat* (1968) e *Probe* (1971), nos quais se rompe radicalmente com a hierarquia compositor-intérprete-ouvinte. A primeira é concebida para ouvinte solitário e a segunda consiste na construção de uma situação e disponibilização dos meios para um improviso coletivo, do qual devem participar todas as pessoas presentes no espaço de realização da peça.

O desenvolvimento de modos de escritura cênica é outro aspecto discutido no dossiê. "Para cada uma de suas peças, Kagel inventou um tipo de escritura que lhe é própria e consegue produzir, de uma peça a outra, formas muito diferenciadas" (BOSSEUR, 1972, p. 110). Esse aspecto se destaca especialmente em obras como *Pas de cinq* (1965), *Variaktionen* (1967), *Kommentar + Extempore* (1966-67) e *Staatstheater* (1967-1970). Nesta

última, Kagel "torna autônomos todos os elementos da ópera [...]; ele os retira do contexto da ação teatral, e de fato, de acordo com uma partitura de encenação, especifica um novo teatro total" (Marianne Kesting *apud* BOSSEUR, 1972, p. 113).

Um aspecto final abordado no dossiê é o papel dos grupos de fontes sonoras na concepção cênico-musical de peças que refletem a preocupação de Kagel com uma renovação de todos os estágios da composição musical. Para *Musique pour instruments de la Renaissance* (1965-66), o compositor explora a variedade das famílias instrumentais (oboés, flautas, dentre outros) que foram progressivamente reduzidas para os instrumentos que viriam a constituir a atual orquestra sinfônica; em *Exotica* (1971-1972), instrumentos extra-europeus. Em outras composições, como *Der Schall* (1968), *Unter Strom* (1969) e *Acustica* (1968-1970), a invenção formal é acompanhada de uma invenção prática no terreno dos materiais sonoros, de tal forma que "a obra não existe somente como partitura mas também em parte como instrumentos fabricados para ela" (BOSSEUR, 1972, p. 114).

Em suma, para Kagel (*apud* BOSSEUR, 1972, p. 111-112)

torna-se normal utilizar uma maneira de pensar musical no teatro. A palavra, a iluminação e o movimento se articulam como os sons, os timbres e os andamentos; o evento cênico não pode fazer sentido sem a musicalidade, porque a criação do homem de teatro se inspira mais em verdadeiros métodos de composição musical que em todos os outros (e essa

é uma das razões para mim de abrir pouco a pouco meu ofício musical ao ofício teatral).

Ao observar o movimento de teatralização da música ao longo do século XX e aspectos explorados sistematicamente na obra de figuras centrais como Mauricio Kagel, fica evidente que há um significativo repertório em que a relação entre música e teatralidade é tratada desde a perspectiva do compositor. Concretiza-se aí um fértil terreno de referências e diálogos estéticos para produções que adotam o mesmo tipo de atitude frente aos materiais e aos processos de criação.

Breve relato de um percurso composicional

A impressão causada em mim por poemas do escritor tocantinense Paulo Aires Marinho ressoou com uma busca estética que vinha se consolidando em experiências de direção musical de espetáculos cênicos e de composição de peças como os *Estudos em movimento* (OLIVEIRA, 2014). Minha ideia era associar imagens poéticas a gestos, com implicações acústicas e visuais. Assim, um dos poemas, *Pássaro noturno* (transcrito na íntegra a seguir), tornou-se elemento deflagrador do processo de criação que resultou na peça *asas condenadas a inventar ressurreição*⁵, para cantora, violonista e difusão eletroacústica, selecionada para estreia na programação do Encontro

⁵ Partitura e registro audiovisual da estreia disponíveis em <http://www.heitormaliveira.mus.br/composicoes/asas-condenadas-a-inventar-ressurreio>. Meus sinceros agradecimentos à organização do EnCom2014 e aos artistas que tornaram a criação dessa peça possível: Miriam Hosokawa (cantora), Inácio Rabaioli (violonista) e José Augusto Mannis (difusão eletroacústica).

Nacional de Composição Musical de Londrina (EnCom2014).

Sagrado como o trigo e o vinho,
Candeia de vigílias antigas,
Um sonho como um castigo
Conduz um coração em terra estrangeira.

As sandálias saúdam pedras
Em caminhos desleais.
Face arranhada de dor.
Lenço extraviado no vendaval.

Face anônima, pássaro noturno,
Não delata a sentença da solidão.
Balançando as mãos,
Enfrenta o livro das despedidas.

Pássaro noturno
Bicando a madrugada.
Asas condenadas
A inventar ressurreição.

(MARINHO, 2009, p. 23)

Antes de iniciar o processo de elaboração da peça, entrei em contato com Marinho, a fim de solicitar autorização de uso do texto. Na mesma ocasião, perguntei também se ele aceitaria fazer uma gravação declamando alguns de seus poemas. Minha intenção inicial era ter mais uma referência e estímulo para o processo criativo. O primeiro impacto da gravação foi negativo, pois a leitura me parecia monótona e pouco expressiva. Após ouvir e registrar mais declamações, fui me dando conta que havia algo de intencional e, do ponto de vista do poeta, inevitável naquela abordagem. A vocalização formal, impostada e pausada conferia à

declamação um caráter quase ritual, que passou a me intrigar.

A decisão de escrever uma proposta em resposta à chamada do EnCom2014 também foi tomada antes de iniciar a elaboração da peça. Essa decisão implicou na delimitação prévia de elementos como duração máxima, grupo de fontes sonoras, tessitura vocal e modo de preparação da performance, todos definidos pela própria chamada. Buscando conciliar a minha ideia geral sobre o trabalho que pretendia desenvolver em diálogo com os poemas de Marinho e as condições do evento, formulei a seguinte proposta:

Inspirada no poema *Pássaro Noturno*, de Paulo Aires Marinho, a obra terá duração de 6-8 minutos. Combina execução ao vivo (voz feminina e violão) com a difusão de áudio em mídia fixa (edição e manipulação de gravações do texto, declamado pelo seu autor). A peça será estruturada como uma sucessão de episódios compostos em referência a imagens evocadas no poema: "candeia", "as sandálias saúdam as pedras", "lenço extraviado no vendaval", "bicando a madrugada" e "asas condenadas/a inventar ressurreição". Enquanto o material rítmico e a estruturação formal derivam de uma abordagem intuitiva das imagens poéticas, o material melódico e harmônico é organizado a partir de progressões com consistência harmônica e condução de vozes eficiente, porém sem restrições macro-

harmônicas, resultando em uma textura tonal em constante modulação. Além das ações musicais, os intérpretes deverão executar ações rítmicas silenciosas, conferindo à peça uma qualidade cênica.

(Correspondência eletrônica enviada à organização do evento em 17 de janeiro de 2014, arquivo pessoal)

Como a formação prevista na chamada incluía a difusão eletroacústica, minha resposta imediata foi decidir integrar as declamações do poeta ao resultado final peça. Esse foi o ponto de partida da primeira etapa do trabalho efetivo de composição, que consistiu no planejamento e elaboração de materiais. Apliquei uma técnica elementar de edição da voz gravada que passei a chamar para mim mesmo de decupagem silábica, ou seja, a edição da pista sonora vocal em sílabas conforme pronunciadas. Para que cada célula mantivesse sua integridade para montagens posteriores, era necessário respeitar as elisões de pronúncia e idiosincrasias da fala gravada, resultando em fragmentos de uma, duas ou até três sílabas. Em seguida, a declamação era reconstituída por um critério subjetivo de similaridade sonora, num movimento de dessemantização do texto.

Assim, foram criados quatro arquivos de áudio, mediante o reagrupamento das sonoridades disponíveis no próprio poema. O primeiro arquivo foi construído prioritariamente com vogais, ditongos (resultantes de elisões na declamação) e consoantes sonoras nasais (m, n) ou lateral (l). O segundo arquivo consiste de sílabas em que predominam diferentes

pronúncias da letra r, inclusive quando presente em dígrafo (rr) e encontros consonantais (gr, tr, pr, dr, fr, vr). Para o terceiro arquivo, foram agrupados fragmentos em que predominam sonoridades fricativas correspondentes a diversas consoantes (s, v, j, f, ç, z). Por fim, o quarto arquivo foi composto com fragmentos curtos, de uma sílaba cada, sem sustentação, iniciados prioritariamente por consoantes oclusivas (d, c, g, t, p, b)⁶. Em cada arquivo, os fragmentos vocais são apresentados na mesma ordem em que apareciam no poema. Essas declamações fonéticas compostas por um processo simples de decupagem e edição são assumidas como material musical, tendo em vista principalmente as nuances de articulação e entonação.

Passei a atribuir grande importância a esse material para a continuidade da escrita da peça e tomei a decisão de que o poema não seria cantado. Ao invés disso, fonemas extraídos de palavras-chave do poema seriam utilizados como material fonético para a escrita da parte vocal da cantora. Esse tratamento das sonoridades vocais foi escolhido como resultado de uma escuta pessoal da abordagem do próprio poeta à leitura dos poemas. Busquei explorar o que eu percebia nas gravações como qualidades de ritual e de encantamento⁷, pelas

declamações formais e cadenciadas. A dessemantização do texto vem, portanto, como desdobramento musical da leitura, permitindo expandir temporalmente a ritualização da declamação e suas sonoridades. Com isso, as imagens poéticas do texto não seriam, inicialmente, apresentadas semanticamente ao público, mas permaneciam como estímulo no processo composicional, para elaboração e organização de materiais sonoros e cênicos.

As imagens poéticas, aliás, foram tomadas como nexos para escolher a sequência de apresentação do material gravado e para relacioná-lo com os demais materiais musicais. Cada um dos quatro arquivos de áudio criados pelo processo de corte e montagem de sons vocais foi associado a cada um dos quatro primeiros "episódios" definidos na proposta para mapeamento da estrutura da peça. Paralelamente, construí uma listagem de parâmetros para escrita vocal e instrumental em cada episódio, chegando a uma síntese desse planejamento (ver Quadro 1).

⁶ Essa descrição se apoia em Seara, Nunes & Lazzarotto-Volcão (2011). Apesar da necessidade de recorrer minimamente a terminologias fonéticas para elaborar os comentários sobre esse aspecto do processo composicional, o alfabeto fonético não foi utilizado nem para a partitura nem para este texto, pois a notação usual é suficiente para as distinções sonoras necessárias, considerando a leitura por brasileiros.

⁷ Na criação teatral, a ideia de fazer das palavras "encantações" e utilizar "vibrações e qualidades de voz" remete ao primeiro manifesto do teatro da crueldade de Antonin Artaud (2006, p. 101-116), publicado

originalmente em 1932. Na composição musical, o uso das palavras com ênfase em seu aspecto de articulação e inflexão de sonoridades remonta pelo menos aos motetos medievais com textos em diferentes idiomas para as diferentes linhas vocais.

Quadro 1: Síntese elaborada na primeira etapa do percurso composicional: planejamento dos episódios.

Episódio	Difusão	Voz	Violão
<i>candeia</i>	arquivo 1 (sonoridades sustentadas e nasais)	vogais e-i-a; notas sustentadas com vibratos e trinados (<i>crescendo</i> e/ou <i>decrescendo</i>), nível predominantemente suave e região vocal médio-aguda	notas sustentadas com vibratos e tremolos (contrastes dinâmicos), <i>sul tasto</i> e <i>sul ponticello</i>
<i>as sandálias saúdam pedras</i>	arquivo 2 (sonoridades ligadas à letra r)	notas curtas (d) e sustentadas (dr-a-s); nível predominantemente forte e região vocal médio-grave	acordes arpejados; nível predominantemente forte e região médio-grave
<i>lenço extraviado no vendaval</i>	arquivo 3 (sonoridades fricativas)	melodias escalares ligeiras (v) em toda a extensão vocal	acorde dedilhado e modificado gradativamente em termos de harmonia, dinâmica e timbre
<i>bicando a madrugada</i>	arquivo 4 (sonoridades oclusivas)	notas <i>staccato</i> (b); região médio-aguda	notas <i>staccato</i> em toda a extensão
<i>asas condenadas a inventar ressurreição</i>	declamação original	recapitulação dos materiais; recita verso do poema	recapitulação dos materiais; recita verso do poema

Junto às anotações transcritas no Quadro 1, acrescentei a observação de que cada material, uma vez apresentado, poderia recorrer em episódios posteriores. Neste caso, minha preocupação era com a necessidade de dar continuidade ao tratamento dos materiais e com a possibilidade de garantir certa variedade em cada

episódio. No meu entendimento, os materiais selecionados para construção de cada parte eram interrelacionados e de natureza cênico-musical, pois definiam qualidades gerais de ação dos intérpretes que resultariam em uma performance a ser experimentada auditivamente e visualmente.

Quadro 2: Gestos cênicos listados na primeira etapa do percurso composicional.

Grupos de ações	Cantora	Violonista
Respiração	Súbita ou profunda	Súbita ou profunda
"Mímica"	Abrir a boca sem cantar	Mão esquerda: sem execução, movimento entre posições ou sustentação de posições específicas no braço do violão Mão direita: sem execução, movimentos gradativos ou repentinos <i>sul tasto</i> ou <i>sul ponticello</i>
Deslocamentos	Deslocar-se entre diferentes posicionamentos no palco. Variantes: - Súbito e direto ou lento e flexível - Silenciosamente ou cantando	-

Adicionalmente (ver Quadro 2), listei os gestos cênicos mencionados na proposta enviada para a chamada do EnCom2014 como "ações rítmicas silenciosas". Esses gestos, que de fato viriam a ter implicações acústicas na forma de ruídos incidentais ou de mudanças na espacialização das fontes sonoras, foram planejados para perpassar todos os episódios. Embora de caráter eminentemente cênico, tratam-se de ações derivadas ou relacionadas à própria performance musical. Pressupõe-se que o músico pode ser ressignificado como ator na medida em que se (re)pensa a relação orgânica homem-instrumento e todo o contexto da performance musical, criando-se possibilidades para invenção não condicionadas apenas pelas técnicas de execução (Kagel *apud* BOSSEUR, 1971, p. 103). Como ator, esse intérprete passa a ser o portador da teatralidade, de tal modo que basta que "o ator subsista para que a *teatralidade* seja preservada e que o teatro possa ter lugar" (FÉRAL, 2003, p. 99).

A indicação de deslocamentos, um dos gestos planejados para a cantora e posteriormente também integrados às partes dos demais

intérpretes, tornava necessário um mapeamento do espaço de performance. Esse mapeamento foi construído ainda nesta fase inicial do trabalho composicional (Figura 1).

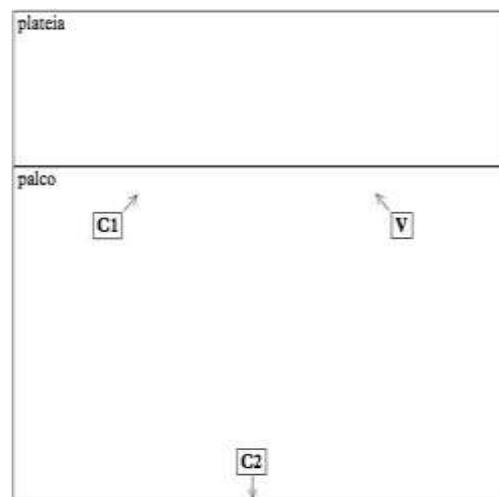


Figura 1. Mapeamento do espaço de performance.

A legenda C1 indica o primeiro posicionamento de palco para a cantora e C2 o segundo. V, por sua vez, indica o posicionamento do violonista. As setas referem-se à direção do olhar do intérprete. Nos posicionamentos C1 e V os intérpretes estão na tradicional relação de frontalidade com o público, com pequena inclinação para facilitar a comunicação visual entre eles. Quando se desloca para C2, a

cantora está de costas para o público. As legendas foram criadas para indicações ao longo da partitura, acima da pauta de cada intérprete, principalmente da cantora que, conforme mencionado anteriormente, teria deslocamentos ao longo da peça. Posteriormente, acrescentei a indicação "fora", a ser concretizada de acordo com as características do espaço disponível em cada ocasião de realização da peça, sempre como posicionamento(s) fora do palco e, preferencialmente, ocultos da plateia. A constituição desse espaço e sua apresentação primeiramente aos intérpretes e, por meio deles, ao público é fundamental para estabelecimento de um jogo cênico "do qual todos fazem parte, levando-se a cabo nele o *aqui e agora* de um *espaço diverso* do espaço cotidiano, tendendo à realização de *gestos fora da vida corrente*" (FÉRAL, 2003, p. 101-102).

Como se observa no Quadro 1, o quinto episódio, ficou definido como momento de recapitulação dos materiais sonoros e gestuais, juntamente com a difusão sem edições da gravação da declamação feita pelo escritor. A apresentação semântica do texto apenas em momento posterior a todo o material sonoro e visual derivado das imagens poéticas ali evocadas retoma estratégias de compositores como Debussy que, em seus prelúdios para piano, escrevia os títulos ao final das partituras. Essa estratégia admite o caráter alusivo, efêmero e inexacto das relações construídas no processo criativo, convidando o ouvinte a confrontar-se retrospectivamente com a sua própria experiência da peça. As anotações deste estágio de planejamento também indicam que o final da peça deveria ser elaborado a partir da rarefação gradativa dos elementos, restando por fim apenas

gestos de caráter predominantemente cênico.

A segunda etapa do trabalho efetivo de composição consistiu na escrita da partitura. Apesar de todo o planejamento descrito acima, restavam inúmeras decisões composicionais, referentes ao tratamento das alturas e durações, ao detalhamento e costura do discurso sonoro-visual-temporal que eu pretendia estabelecer e às estratégias de notação. Em uma primeira tentativa, optei por uma notação rítmica proporcional, com indicação de duração em segundos para cada sistema, chegando a escrever o correspondente à primeira página na versão final da partitura. Após fazer alguns testes e ouvir opiniões de outros compositores, admiti que esta notação dificultaria a preparação da peça pelos intérpretes. A solução mais usual de uma notação com fórmulas de compasso em andamento de 60 batidas por minuto foi escolhida para explicitar as relações rítmicas pretendidas e o modo de sincronização com a difusão eletroacústica. Outra decisão referente à sincronia entre as fontes sonoras foi a de subdividir os materiais gravados em oito cliques de áudio, atribuindo ao intérprete responsável pela difusão a tarefa de acioná-los em momentos específicos.

Para integração das indicações referentes a essa tarefa e aos gestos listados no Quadro 2 à escrita musical, foi necessário selecionar formas de notação que ficariam convencionadas para esse fim (Figura 2).

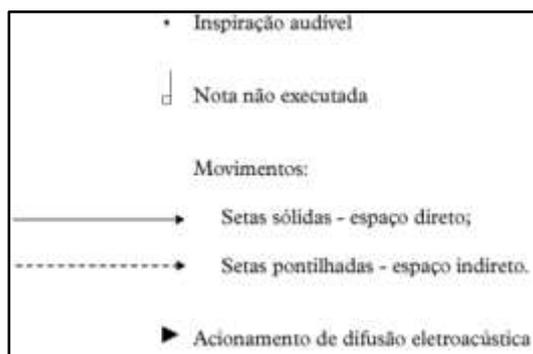


Figura 2. Convenções de notação.

A sincronia desses gestos é indicada pelo seu alinhamento vertical com os demais elementos da partitura. As durações da grafia tradicional, bem como indicações de dinâmica são usadas para complementar as informações a serem fornecidas para os intérpretes. No caso da inspiração audível, para a cantora, vogais entre parêntesis são acrescentadas para sugerir formatos articulatórios específicos. O mesmo recurso é utilizado para a nota não executada, ou seja, um gesto de mímica grafado, por convenção, com a cabeça de nota em formato quadrado. No caso do violonista, a nota não executada indica uma posição no braço do violão a ser atingida e/ou sustentada. Quanto às

setas de movimento: podem indicar os deslocamentos dos intérpretes pelo espaço ou os movimentos da mão direita do violonista (*sul tasto* ou *sul ponticello*). Os termos espaço direto e espaço indireto associados às setas referem-se à terminologia de Laban (1978) para as qualidades de movimento.

Com essas questões definidas, o restante do percurso composicional foi abordado sequencialmente, de modo que a peça foi escrita diretamente em *software* de edição de partituras do primeiro ao último compasso, num período de várias semanas. A cada sessão de trabalho, eu retomava de onde havia parado e modificações em trechos concluídos anteriormente eram muito raras, com exceção da eventual complementação de detalhes em indicações de dinâmica, articulação ou das ações. Esse cuidado se tornava ainda mais fundamental pela característica da chamada, tendo em vista que a peça seria preparada em um número relativamente pequeno de ensaios e também com pouco contato direto entre compositor e intérpretes.



Figura 3. Compassos iniciais de *asas condenadas...*, parte para o violonista.

Dentre as diversas escolhas dessa segunda etapa do percurso composicional, destaco algumas que continuam a evidenciar o tratamento da relação entre música e teatralidade na perspectiva do compositor. Na escrita para o violonista, a ideia dos gestos de mímica com posições de mão esquerda no braço do instrumento foi estendida e relacionada a uma exploração das nuances de timbre pela execução de uma mesma nota

em diferentes cordas, como se observa logo nos primeiros compassos da peça (Figura 3). No quarto episódio, "bicando a madrugada" (letras F e G da partitura final), os limites das implicações sonoras e visuais dessa exploração são colocados à prova, na medida em que o intérprete é solicitado a realizar alternâncias entre diferentes posições de uma mesma nota de maneira mais rápida e em meio a uma rítmica de

acentuações constantemente deslocadas (Figura 4). Implícita nessa notação musical está uma escritura cênica que exige do intérprete gestos frenéticos de efeito prático mínimo e, na junção com a

cantora e a difusão eletroacústica, provoca a situação audiovisual imaginada em diálogo com a imagem poética do pássaro que se debate em busca de liberdade.

Figura 4. Trecho do episódio "bicando a madrugada" de *asas condenadas...*

Não se trata, portanto, apenas de justapor gestos cênicos à execução musical. O que se buscava era a integração desses gestos a um discurso sonoro-visual-temporal. Volto-me agora para outro exemplo, na escrita para o violonista, desse critério que guiava o processo composicional de *asas condenadas a inventar ressurreição*. Refiro-me especificamente ao uso de um acorde em pestana como elemento de continuidade e intensificação. O acorde está assinalado na Figura 5, aí em sua primeira inserção na peça, como pestana em primeira casa, na conclusão do primeiro episódio, "candeia" (dois compassos antes da letra B).

Figura 5. Acorde em pestana na sua primeira apresentação na peça.

O acorde é repetido duas vezes ao final do segundo episódio,

"as sandálias saúdam pedras" (um compasso antes da letra D) e diversas vezes ao longo do terceiro, "lenço extraviado no vendaval" (ao longo da letra D), sempre uma casa à frente, buscando-se um efeito de intensificação, tanto do ponto de vista gestual, pois a mão esquerda do violonista deve percorrer uma distância cada vez maior entre as figurações anteriores e o próprio acorde, quanto do ponto de escuta textural, pois o registro é gradativamente mais agudo. Harmonicamente, também se pretende uma intensificação de expectativa por resolução, que se espera ficar evidente para o ouvinte, pelo menos de maneira retrospectiva, ao se atingir a décima segunda repetição do acorde (dois compassos antes da letra F), desta vez na décima segunda casa do braço do violão, com uma afirmação do tom de mi menor (Figura 6). A nota mi vinha sendo apresentada como centro tonal desde os primeiros compassos (ver Figura 3, acima).



Figura 6. Acorde em pestana na conclusão do quarto episódio, "bicando a madrugada".

Assim como outros elementos, esse processo é recapitulado no quinto episódio, aí com um número menor de repetições do acorde, mas com implicações gestuais, texturais e harmônicas análogas. A afirmação de mi menor é reiterada (um compasso antes da letra I), restando daí pra frente a coda da partitura, que roteiriza uma dissipação sonoro-visual da performance.

Um último elemento a salientar ocorre também no quinto episódio e na coda da partitura e indica a declamação de um verso do poema pela cantora (terceiro compasso da letra H) e outro verso pelo violonista (segundo compasso da letra I), ambos quase em sincronia com a difusão eletroacústica. Com esse gesto, propositalmente inserido de maneira fugaz, busco enfatizar a presença dos intérpretes e sua relação performativa e poética com o conteúdo da difusão sonora, sinalizando a proximidade da conclusão do discurso cênico-musical da peça.

Considerações finais

As discussões aqui apresentadas alinham esse trabalho a pesquisas que examinam a relação entre música e teatralidade sob a perspectiva composicional. Do ponto de vista conceitual, o diálogo com as construções teóricas nas pesquisas em teatro sobre experiências cênicas híbridas na contemporaneidade contribui para situar a criação cênico-musical realizada desde a

perspectiva da música contemporânea de tradição escrita em um contexto artístico mais amplo. O campo de prática artística – criação teatral conduzida pelo compositor musical – e o enquadramento teórico-metodológico – foco no processo criativo – delimitados pelo Teatro (musicalmente) Composto conferem a esta categoria grande relevância e pertinência para reflexões que aproximam composição musical e teatralidade.

Do ponto de vista histórico, uma visão panorâmica da aproximação da composição musical à teatralidade ao longo do século XX permite elencar importantes saltos conceituais e técnicos que proporcionaram aos compositores se expressar teatralmente: composição com elementos não musicais, separação e ausência de hierarquia entre os elementos, ampliação da experiência sensorial, aplicação de estratégias composicionais aos diversos elementos. O exame da obra de Mauricio Kagel, aproximadamente no período de 1960-1972, evidencia possibilidades do tratamento intencional da teatralidade por esse compositor específico: exposição do drama do instrumentista, construção de situações teatrais entre intérpretes, decomposição dos elementos do espetáculo, questionamento dos próprios elementos de uma experiência teatral, desenvolvimento de escrituras cênicas e exploração sonora e visual das peculiaridades de grupos de fontes sonoras.

O relato parcial de um percurso composicional foi incluído neste ensaio com o fim de apresentar a construção de uma prática criativa pessoal em diálogo com os conceitos e repertórios discutidos. Nessa prática, procuro construir um discurso sonoro-visual-temporal a partir da evocação de

imagens poéticas. O planejamento da escrita de seções da peça (os cinco episódios e a coda) a partir da escolha de qualidades gerais de sonoridade e ação, o mapeamento do espaço e sua exploração por meio de deslocamentos dos intérpretes e a elaboração e integração de gestos cênicos à escrita musical foram as principais estratégias teatralizantes empregadas na composição de *asas condenadas a inventar ressurreição*.

Esse percurso de reflexões teóricas e trabalho prático aponta questões para investigações futuras, notadamente o aprofundamento do diálogo com conceitos do campo das artes cênicas e a diversificação de estudos sobre as contribuições de criadores que atuam na fronteira música-teatro. Quanto à prática composicional, as reflexões suscitam o interesse por intensificar a interação com intérpretes e a experimentação com elementos do espetáculo ao longo de todo o percurso criativo.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSSEUR, Jean-Yves. Entretien avec Mauricio Kagel. *Musique en jeu*, 5, França, nov 1971, pp. 99-106.

BOSSEUR, Jean-Yves (Org.). Dossier Kagel. *Musique en jeu*, 7, França, mai 1972, pp. 88-126.

CASTILHO, Jacyan. Por uma pedagogia musical no fazer teatral. *O Percevejo Online*, v. 3, n. 1, janeiro-julho 2011, artigo 6. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1788>

>, acesso em 27 de setembro de 2015.

CHAVES, Marcos Machado. *A trilha sonora teatral em pauta: experiências de criadores de trilha sonora em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Porto Alegre: UFRGS, 2011.

DONIN, Nicolas. Le moment Musique en jeu. *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 20, n° 1-2, 2010, pp. 25-31. DOI: 10.7202/039640ar.

FÉRAL, Josette. La teatralidad: investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral. In: PELLETTIERI, Osvaldo (Org.). *Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación – Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 89-108.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, 2011, pp. 11-23.

LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARINHO, Paulo Aires. *Perto do Fogo: Trilogia do Amor da Terra e da Esperança*. Goiânia: Editora Kelps, 2009.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Estudos em movimento: ações corporais, qualidades de esforço e composição musical. Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina - EnCom2014. *Anais...* Londrina: UEL/FML, 2014, pp. 98-106.

PICKLER, Débora Cristina Bérghamo. Aspectos visuais no teatro instrumental e suas implicações na

perspectiva do compositor. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. *Anais...* São Paulo.

PUCHNER, Martin. *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

PUCHNER, Martin. Pânico de Palco: Modernismo, Antiteatralidade e Drama. Tradução de José Yoshitake. *Sala Preta* [Online], Volume 13 Número 1 (19 junho 2013).

REBSTOCK, Matthias. Composed Theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA, 2012, capítulo 1.

ROESNER, David. Introduction: Composed Theatre in context. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA, 2012.

SEARA, Izabel Christine; NUNES, Vanessa Gonzaga; LAZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. *Fonética e fonologia do português brasileiro: 2º período*. Florianópolis: LLV/CCE, UFSC, 2011.

SERALE, Daniel Osvaldo. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UniRio.

_____. Música, teatro, música-teatro e percussão na música-teatro. *Cadernos do Colóquio*, v. 10, n. 1, 2009, p. 210-221.

TRINDADE, Jussara. A musicalidade do espetáculo e a crítica teatral. In:

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho; TORRES NETO, Walter Lima. *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, p. 203-210.

ZAVROS, Demetris. *Music-theatre as music: a practical exploration of composing theatrical material based on a musci-centric conceptualization of myth*. 2008. Tese (Doutorado) - The University of Leeds, School of Performance and Cultural Industries.