

“Via-os ao mesmo tempo – ouvia-os ao mesmo tempo”: criação musical, teatralidade e autoanálise composicional¹

Heitor Martins Oliveira²

Este ensaio desenvolve o que Nicolas Donin (2015a, 2015b) delimita e caracteriza como autoanálise no campo da composição musical. Por um lado, em uma acepção ampla, o trabalho do musicólogo francês contextualiza historicamente um tipo de escrita disseminado entre compositores-pesquisadores brasileiros. Por outro lado, em uma acepção mais estrita, chama atenção para seus desafios epistemológicos e metodológicos. Assim, na primeira parte do texto, discutem-se pressupostos, procedimentos e objetivos da escrita autoanalítica, partindo da contribuição de Donin em seus artigos específicos sobre autoanálise – e outras publicações derivadas de estudos sobre a atividade de composição musical –, estabelecendo relações com reflexões de compositores-pesquisadores brasileiros.

A prática criativa específica discutida na segunda parte do ensaio revela um pensamento composicional motivado pela intenção expressiva de teatralidade na performance musical. As reflexões visam avaliar como essa intenção expressiva de teatralidade se articula às escolhas e tomadas de posição na prática da composição musical, em referência ao processo criativo de uma peça intitulada *I saw them together – I heard them together* (2017)³.

Trata-se de um trio para flautista, clarinetista e saxofonista, com duração de aproximadamente 11 minutos. A estreia foi realizada pelo Trio Capitólio: Gina Arantxa (flauta), Filipe Barcellos (clarineta) e Ingrid Locks (saxofone alto). Embora a performance não inclua vocalizações ou outros meios de apresentação de textos, o título e o roteiro das ações desempenhadas pelos performers evocam parte do relato de Marlow no romance *Coração das Trevas* (1902), de Joseph Conrad (1857-1924).

1 O texto apresenta conteúdo extraído da minha tese de doutorado: *Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise* (OLIVEIRA, 2018).

2 Universidade Federal do Tocantins – heitormar@gmail.com

3 Estreia em 30 de novembro de 2017, como parte da série Quintas Musicais, no Teatro do Goethe-Institut em Porto Alegre-RS. Partitura: <<https://goo.gl/rcrfR6>>. Registro audiovisual da estreia: <<https://youtu.be/jj2NmCoae3E>>.

O espaço para realização da peça é a sala de concerto, com iluminação (opcional) e instruções específicas de posicionamento e deslocamento pelo palco ao longo da performance.

Autoanálise composicional: pressupostos, procedimentos e objetivos

Donin (2015a) mapeia e discute a produção de escritos autoanalíticos desde o século XX, preconizando sua potencial relevância para a pesquisa em Composição na atualidade. De uma maneira geral, são considerados escritos autoanalíticos aqueles em que o compositor empreende “uma reflexão sobre sua atividade criativa e um trabalho de análise musical de suas próprias obras” (DONIN, 2015a, p. 152). Verifica-se que, diante da impossibilidade das teorias darem conta de todos os aspectos da composição musical e moldarem o desenvolvimento subsequente da linguagem musical, vários compositores têm se proposto a discutir sua música como processo pessoal ou como parte de um diálogo com seus pares (DONIN, 2015b, p. 351). No que se refere à inserção da escrita autoanalítica na produção acadêmica de compositores-pesquisadores, o musicólogo francês assinala a necessidade de aprofundamento e explicitação de sua conceituação.

Convém, portanto, distinguir uma acepção ampla e uma acepção restrita do termo “autoanálise”: a primeira abrange todo texto de um compositor sobre sua própria obra, dedicado a uma descrição (extensiva ou parcial) desta; a segunda acrescenta à definição anterior uma condição de reflexividade, reconhecendo as distâncias entre intenção (o projeto de composição inicialmente formulado) e invenção (aquilo que se produz no processo de sua realização). A primeira acepção é útil porque mede a amplitude do fenômeno autoanalítico na história moderna e contemporânea da composição musical, mas somente a segunda levanta questões epistemológicas novas que interrogam (e, até certo ponto, transformam) nossas concepções habituais da teoria da composição. (DONIN, 2015a, p. 178).

A distinção entre a acepção ampla e a acepção restrita da autoanálise implica na sua diferenciação da teorização de sistemas composicionais e na especificação da exigência descritiva e reflexiva de um percurso criativo, da ideia à sua realização. E é justamente nessa condição de reflexividade que reside, para o pesquisador

francês, o potencial de contribuição da escrita autoanalítica para renovação de questões no campo da teoria da composição. Algumas reflexões de compositores-pesquisadores brasileiros vão ao encontro dessas e outras considerações de Donin.

Ao apresentar três modelos composicionais, caracterizados a partir da relação estabelecida entre a ideia inicial e suas elaborações, Pitombeira (2012) faz vislumbrar a diversidade de modos de compor. O primeiro e o segundo modelos que descreve representam extremos teoricamente delimitados: de um lado, composição linear numa sequência de decisões locais e, de outro lado, composição com sistemas e planejamentos prévios rigorosos. O terceiro modelo, por sua vez, é mais difuso e abrangente, englobando modos de compor em que há uma relação flexível e variável entre planejamento prévio e fluxo de escolhas locais. "Mesmo que, por uma questão de senso comum, se possa inferir que a maioria dos compositores se enquadre nesse terceiro modelo", o autor reconhece que não é fácil encontrar "compositores que forneçam uma descrição passo a passo de seu processo composicional" (PITOMBEIRA, 2012, p. 269). Pela sua presumida abrangência, potencial imprevisibilidade e carência de exemplos concretos detalhados, o terceiro modelo permanece como um terreno a ser explorado. Ademais, a instabilidade do terceiro modelo converge com a exigência de reconhecimento das distâncias entre intenção e invenção, apontada por Donin como rumo para renovação das questões no campo da Composição.

Chaves (2012, p. 238) aproxima-se desse terreno, ao entender que "a composição musical, como processo de tomada de decisões, pode ser o seu próprio objeto de investigação". A ênfase a ser dada nesse contexto, em que se discute a noção de autoanálise composicional, é o enquadramento da composição musical como processo de tomada de decisões. E complementa: "Como uma atividade multi-tarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais" (CHAVES, 2012, p. 238).

Esse enquadramento considera a flexibilidade, variabilidade e particularidade das relações entre planejamento prévio e o fluxo da escrita, aspecto também considerado por Rezende (2012). A compositora-pesquisadora carioca acentua a subjetividade das escolhas composicionais.

Há sim um conjunto de sensações pouco traduzíveis objetivamente, valiosas justamente por isso, e que interferem diretamente na construção do tecido musical. O compositor sonha, e delira, quem sabe, mesmo ao lidar com seus intrincados sistemas de construção musical [...] Não faz sentido imaginar que assim não seja (REZENDE, 2012, p. 258).

O trabalho com métodos de controle do material e da estrutura musical não excluem fatores menos suscetíveis a descrições objetivas da experiência de compor. Para Nogueira (2012, p. 273), esse tipo de subjetividade experiencial do compositor é tema privilegiado para a pesquisa em Composição. A partitura revela desejos do compositor de como a obra deve ser e gravações são registros de fenômenos sonoros associados com a obra. Porém, "a obra musical enquanto objeto estético [...] não inclui somente sua base sonora, mas também elementos cuja natureza não é puramente sonora" (NOGUEIRA, 2012, p. 278), frutos de atos de consciência intencionais durante a escuta, tais como movimento, espacialidade, formas e qualidades emocionais. Dentro dessa concepção, pode-se considerar como um dos papéis da autoanálise composicional elucidar extratos experienciais da obra que não estão explícitos em seus registros gráficos ou sonoros, na perspectiva do compositor.

Os sonhos e delírios ao lidar com os sistemas de construção musical e a dificuldade de reduzir os extratos experienciais da obra associados à intencionalidade do compositor pesam a favor do reconhecimento de uma relevância do aprofundamento em casos particulares para a construção de conhecimento em Composição. Como argumenta Lima (2012), o aprofundamento na especificidade de um enfoque composicional reflete engajamento e contribui para dar sentido à diversificação que caracteriza o cenário da criação musical na atualidade. Estamos, aí, longe da adoção ou proposição de teorias pretensamente hegemônicas, "confrontando-nos com a tarefa mais interessante e mais produtiva, de nos relacionarmos com uma pluralidade de enfoques, e suas possíveis fertilizações cruzadas" (LIMA, 2012, p. 120).

A pluralidade de enfoques e as fertilizações cruzadas também foram apontadas por Donin (2012) em um balanço de pesquisas sobre a atividade da composição musical. Destaca que as conexões estabelecidas entre o compositor e a tradição na qual está inserido não são necessariamente lineares e ortodoxas:

“Distância estética não é necessariamente sinônimo de distância em métodos criativos e vice versa”⁴ (DONIN, 2012, p. 17; tradução nossa).

No que se refere a essa relação entre o compositor-pesquisador e a tradição, a autoanálise dialoga com pesquisas musicológicas sobre a atividade de composição musical. Entretanto, precisa ir além da análise musical e da filologia de manuscritos para conectar o conhecimento da obra como processo e como produto no interior de uma prática concreta, com o benefício da perspectiva privilegiada do próprio compositor (DONIN, 2015b, p. 352-353). A perspectiva privilegiada do compositor refere-se às memórias e à auto-compreensão de suas intenções e motivações nas escolhas e tomadas de posição ao longo do processo composicional.

Nesse sentido, a autoanálise dialoga também com outras formas de pesquisa baseadas na perspectiva de primeira pessoa, demandando exame e descrições continuadas das práticas e dos fenômenos, a partir de uma concepção fluida da experiência humana. A confiabilidade dos resultados da autoanálise composicional deve ser avaliada a partir da admissão dessa reflexividade como uma dimensão do processo investigativo (DONIN, 2015b, p. 354-355). Volta-se prioritariamente para o discernimento da singularidade, eximindo-se de ambições universais e restringindo-se ao ponto de vista pessoal, mesmo em posicionamentos estéticos ou teóricos (DONIN, 2015a, p. 192).

O ponto de vista pessoal não deve, entretanto, ser tomado como sinônimo de auto-conhecimento absoluto, nem a escrita autoanalítica confundida com um discurso profissional de auto-legitimação. Por isso, Donin (2015b, p. 354) insiste na necessidade de a autoanálise ser conduzida sob metodologia coerente e explícita. Essa proposição deve ser compreendida no contexto de sua ampla associação com estudos musicológicos de cunho histórico e empírico sobre a atividade da composição musical (DONIN, 2012; 2015c). O campo aí estabelecido é o da investigação de *maneiras de compor* e não somente de *escrituras*. Esse tipo de estudo da atividade de composição musical busca “documentar a evolução a cada passo [do processo criativo], com base não mais somente em seus traços escritos,

4 “Aesthetic distance is not necessarily synonymous with distance in creative methods, and vice versa”.

mas também em outras formas de externalização – verbais ou não – do processo”⁵ (DONIN, 2010a, §6; tradução nossa). O(s) discurso(s) sobre a obra passa(m) a integrar e ser confrontado(s) com o processo criativo da obra. Dito de outra maneira:

A palavra do compositor é solicitada, não como o substrato oral de uma arte poética, mas como um meio de verbalizar, à medida que consulta os traços de sua atividade passada, os aspectos conscientes ou semiconscientes dessa atividade no momento de sua realização (DONIN, 2010b, p. 21; tradução nossa)⁶.

O que se busca é a descrição e compreensão do percurso de escolhas composicionais. O procedimento metodológico para atingir esse objetivo é a construção do relato do compositor não diretamente a partir da memória, mas de maneira mediada, por meio do confronto com os traços da atividade passada.

O compositor francês Philippe Leroux (n. 1951) participou de projeto de pesquisa sobre processo composicional do grupo coordenado por Nicolas Donin, concedendo entrevistas de simulação de situação de composição com base em documentação (DONIN & THEUREAU, 2005). Nessas entrevistas, busca-se a verbalização *a posteriori* de todos os aspectos, mesmo os implícitos, do processo criativo com base na simulação das condições de trabalho, a partir dos traços disponíveis da atividade composicional. Cada entrevista de simulação de situação – uma para cada movimento da composição – é organizada em três etapas: extração dos documentos do processo composicional (manuscritos, rascunhos, anotações, arquivos digitais) relevantes para o movimento; organização cronológica dos documentos com relação ao seu estado no início do respectivo processo composicional e reconstrução das operações composicionais sucessivas. Os dados são compilados a partir de questões recorrentes e métodos de manipulação do material composicional e analisados em busca de características da cognição do compositor e dos tipos de conhecimento colocados em ação (DONIN, 2012, p. 8-10).

5 “...documenter l'évolution à chaque étape, non plus seulement sur la base de ses traces écrites mais aussi d'autres formes d'extériorisation – verbales ou non – du processus.”

6 “La parole du compositeur était sollicitée, non comme le substrat oral d'un art poétique, mais comme un moyen de verbaliser, au fur et à mesure de la consultation des traces de son activité passée, des aspects conscients ou semi-conscients de cette activité au moment de son accomplissement”.

Leroux fez um balanço da experiência, relacionando os resultados da pesquisa à continuidade do seu trabalho artístico:

Os dados produzidos por essa pesquisa trazem uma ajuda preciosa na realização de retornos reflexivos à minha atividade de composição. Eles permitem nomear formas de fazer que eu já conhecia e descobrir outras. Algumas que eu desejo aprofundar, ou corrigir, outras reivindicar como estilo próprio à minha atividade, outras ainda que eu posso utilizar diretamente na composição como material conceitual, técnico ou simbólico.⁷ (LEROUX, 2010, p. 62; tradução nossa).

Leroux destaca três modos de interação entre os dados da pesquisa e sua atividade de composição. O primeiro é a compreensão, sistematizando e explicitando os modos de fazer. O segundo é a avaliação, permitindo reivindicar o que a sua atividade tem de peculiar e promover seu aperfeiçoamento ou aprofundamento. O terceiro é a transformação de dados em materiais composicionais a serem aplicados em novas obras, como Leroux fez ao utilizar trechos de suas entrevistas como material textual em *Apocalypsis* (2005-2006).

Na minha empreitada autoanalítica, o exame dos traços escritos também deve levar em conta o fato de se tratar de um pensamento criativo pautado pelo interesse na teatralidade da performance musical. O aspecto teatral do projeto composicional solicita tratar como complementares (e não dissociadas) a gênese do texto (nesse caso, partitura) e a gênese da cena (nesse caso, performance musical). Na prática da criação teatral, não se verifica uma simples linearidade cronológica entre texto e cena, mas sim uma interdependência dinâmica ao longo de todo o processo. O estudo da criação teatral exige, portanto, a constatação das várias formas de inacabamento inerentes ao teatro, de tal forma que o que permanece “é o movimento entre o escrito e o gesto, entre o gesto e o escrito, antes, durante, depois da apresentação” (GRÉSILLON, MERVANT-ROUX & BUDOR, 2013, p. 381).

Para Mannis (2012, p. 238), uma obra musical é montada, em sentido semelhante ao de uma peça teatral, “reunindo todos os elementos (tanto aqueles que foram inicialmente dados quanto os inventados decorrentes) para a

7 “Les données produites par cette recherche apportent une aide précieuse dans la réalisation de retours réflexifs sur mon activité de composition. Ils permettent de nommer des façons de faire que je connaissais déjà et d’en découvrir d’autres. Certaines que je souhaite approfondir, ou corriger, d’autres revendiquer en tant que style propre à mon activité, d’autres encore que je peux utiliser directement dans la composition comme un matériau conceptuel, technique ou symbolique.”

concretização cênica de uma peça”. A analogia é pertinente ao meu projeto composicional. Assim, nesse contexto, a compreensão dos traços escritos deve ser construída em sua relação com as ações ligadas à montagem da peça, desde reuniões e conversas prévias com performers, passando por diversas etapas de ensaios e testes, até as apresentações públicas.

A partir desses aportes, a autoanálise é aqui compreendida e perseguida como reflexão mediada, ocasionada pelo confronto com referências e documentos da prática composicional e constituída por uma série de tarefas. Quanto à prática composicional: tecer uma trama de repertórios e conceituações que constituem uma tradição com a qual dialoga; caracterizar as etapas e eixos do trabalho composicional e seus modos de articulação; explicar e relacionar critérios e recursos composicionais colocados em ação. Quanto à própria metodologia e processo de construção de conhecimento: discutir a relação entre prática composicional e autoanálise.

Como parte de um esforço autoanalítico deliberado e em decorrência da orientação metodológica descrita acima, tenho combinado minha prática composicional a um trabalho de gerenciamento das fontes (CHAVES, 2010, p. 91). Utilizo um diário de bordo de composição e mantenho o hábito de arquivamento de anotações, manuscritos e arquivos digitais de versões parciais ou preliminares das partituras. As particularidades do processo criativo de cada peça implicam em certa variabilidade dos tipos e montante de documentos pertinentes à prática composicional em cada caso.

O diário de bordo é elaborado com auxílio de versão gratuita do aplicativo Journey⁸, que permite acesso protegido por senha, postagens privadas de textos e imagens, com armazenamento em nuvem e sincronização automática entre dispositivos. O aplicativo insere automaticamente informações sobre data, horário e localização do autor durante cada registro. Quanto ao teor das entradas, o diário não possui caráter exaustivo, predominando apontamentos sobre propostas e mudanças no planejamento; reações a comentários ou pareceres sobre as peças concluídas ou

8 Acesso online à plataforma disponível em <<https://journey.cloud/>> e aplicativo (em suas versões gratuita e paga) para dispositivos móveis disponível nas lojas de aplicativos dos diferentes sistemas operacionais disponíveis no mercado.

em andamento; lembretes ou tarefas para escrita, reescrita ou modos de notação musical; sentidos e intenções ligadas às escolhas registradas.

O processo criativo de *I saw them together – I heard them together* (daqui em diante *ISTT-IHTT*) foi documentado em: um arquivo de texto contendo roteiro para cena teatral baseada no romance *Coração das trevas* (Conrad), correspondência com colega compositor, organizador do evento no qual a peça foi estreada, entradas no diário de bordo, anotações manuscritas em páginas de caderno pautado e versões gradativas de partituras editadas em *software* de notação musical⁹.

	Documento	Descrição	Data/Período
01I	Roteiro - “Coração das Trevas”	Arquivo digital de texto, elaborado para criação de uma cena teatral que, posteriormente, serviu de base para o roteiro desta peça instrumental.	Junho de 2017
02I	Correspondência	Troca de emails sobre minha participação e inserção da peça no programa de concerto coletivo organizado pelo compositor Julio Herrlein.	J u l h o - Novembro 2017
03I	Diário de bordo #gina	06 postagens privadas, com uso de aplicativo de diário, acessado via <i>smartphone</i> e <i>web</i> .	J u l h o - Novembro 2017
04I	Caderno Foroni	03 páginas com anotações em caderno pautado de tamanho pequeno (usado pelo compositor predominantemente para outros fins).	31-08-17 e 06-10-17
05I	07-10-17 ISTT-IHTT (esboço)	Arquivo digital editado em <i>software</i> de notação musical, contendo anotações para estrutura da peça.	07-10-17
06I	09-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	09-10-17
07I	10-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	10-10-17
08I	18-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	18-10-17
09I	19-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	19-10-17
10I	25-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	25-10-17
11I	26-10-17 ISTT-	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em	26-10-17

9 Íntegra dos documentos da prática composicional para *I saw them together – I heard them together* arquivados para construção desta autoanálise: <<https://goo.gl/cF3E5c>>.

	IHTT (para ensaio)	<i>software</i> de notação musical, incluindo partes cavadas por instrumentos.	
12I	28-10-17 ISTT-IHTT (para ensaio)	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo instruções e partes cavadas por instrumentos.	28-10-17
13I	16-11-17 ISTT-IHTT (estreia)	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo instruções e partes cavadas por estantes. Versão preparada após ensaios para a performance de estreia.	16-11-17
14I	19-03-18 ISTT-IHTT	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo instruções e partes cavadas por estantes. Versão preparada após a estreia.	19-03-18

Quadro 1: lista de documentos do processo composicional de *I saw them together – I heard them together* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia.

O primeiro documento listado no Quadro 1 consiste em roteiro formulado pelo compositor como proposta para criação de uma cena em espetáculo teatral no qual vinha colaborando à época. A correspondência com um colega compositor que organizava o concerto no qual a peça foi estreada (documento 02I) evidencia o contexto no qual a peça foi concebida e registra tomadas de posição quanto à formação e tipo de resultado estético pretendido. As anotações no diário de bordo de composição e no caderno Foroni (documentos 03I e 04I) evidenciam como a estrutura de ações imaginada para a cena foi transposta como planejamento de peça instrumental para sala de concerto. O processo que conduz à versão da partitura/roteiro utilizada para a performance de estreia está documentado em versões gradativas, geradas por meio de *software* de notação musical (documentos 05I a 13I – arquivos digitais de partituras). Uma nova versão da partitura, com alterações em indicações de aspectos cênicos decorrentes de escolhas concretizadas após a estreia, foi finalizada em março de 2018 (documento 14I – arquivo digital de partitura completa da peça).

Todas as discussões apresentadas neste ensaio se baseiam no exame dos documentos listados no Quadro 1. As reflexões visam reconstruir a marcha do trabalho composicional e avaliar suas implicações para a continuidade da prática artística, e para o diálogo que o compositor-pesquisador pretende engajar com as tradições da composição musical e com seus pares da área de Composição. A disponibilização da lista e do acesso aos documentos permite ao leitor examinar os

traços do processo criativo, avaliar por si mesmo as discussões e conclusões apresentadas ou propor sua própria análise do material.

Compor música-como-teatro

Meu projeto composicional, enquanto inserido no campo mais geral das interações entre criação musical e criação cênica, pode ser assim delimitado: abordar, a partir de critérios e procedimentos composicionais, o espaço e as convenções da situação de performance de música de concerto, as visualidades e gestualidades da execução instrumental e vocal, visando sua integração em um percurso musical-cênico. Como em outras abordagens composicionais ligadas à música de tradição escrita, o processo criativo tem como resultado a partitura que, nesse caso, por meio de uma escritura cênica integrada à escritura musical, registra simultaneamente as intenções para o resultado sonoro a ser produzido e um roteiro para construção da performance. O processo de escrita das partituras sobrepõe-se temporalmente ao processo de preparação das performances (montagens) e de realização das estreias.

As investigações das interações música/gesto realizadas por compositores da música de concerto pós-1960 concretizam-se como teatro musical (contemporâneo) e teatro instrumental¹⁰. Não são propriamente gêneros teatrais (como ópera ou comédia musical). São rótulos aplicados aos resultados estéticos decorrentes de investigações composicionais nas quais o compositor, como sintetiza John Cage (1912-1992), se projeta “na direção do teatro”¹¹. Não se referem à adoção de convenções, técnicas e repertórios já estabelecidos no campo teatral, mas sim à exploração de determinadas qualidades de experiência originadas na performance musical que remetem a experiências teatrais. A escrita musical não é submetida a uma concepção cênica prévia. São os seus impulsos expressivos e critérios técnicos que transbordam da organização sonora para a concretude gestual e visual da performance.

10 Diversos compositores podem ser relacionados de forma passageira ou duradoura a essas investigações. A discussão desses compositores e suas obras está além do escopo do presente ensaio.

11 “Towards theatre” (Cage *apud* REBSTOCK, 2012a, seção “Theatricalisation of music”).

Esse "desejo de teatro", como define Luciano Berio (1925-2003)¹², é antes de mais nada um posicionamento subjetivo do compositor diante de seu trabalho, uma maneira de imaginar a concretização de seu pensamento criativo. Assim, os aspectos teatrais da performance podem assumir papel central mesmo na concepção de obras escritas para a sala de concerto. É o que testemunha a nota de programa escrita pelo próprio Berio para *Circles* (1960), na qual relaciona a tarefa do compositor com a tarefa dos performers e com a experiência de recepção.

Música nunca é pura: é atitude: é teatro. Ela é indivisível de seus gestos. A tarefa é confiar o sentido da ação musical às habilidades específicas dos protagonistas, dar-lhes a possibilidade de definirem por eles mesmos as condições por meio das quais eventualidade é transformada em realidade, ante os olhos do ouvinte, na escuta do espectador.
[...]

Circles não é uma série de fragmentos vocais com acompanhamento instrumental, mas sim uma elaboração dos três poemas [de e.e. cummings] em uma forma unificada onde ação vocal e instrumental condicionam estritamente uma a outra. Os aspectos teatrais da performance são inerentes à estrutura da própria obra que é, acima de tudo, uma estrutura de ações: para ser ouvida como teatro e para ser vista como música.¹³ (BERIO, 1960; tradução nossa).

Os jogos de palavras entre ver/ouvir, olhar/escuta, espectador/ouvinte e teatro/música refletem o pensamento de Berio sobre fronteiras como zonas de continuidade, geradoras de potencialidades para suas investigações composicionais (DE BENEDICTIS, 2016, p. 178). Entender a estrutura da obra como uma estrutura de ações é o modo do compositor se relacionar com os performers, responsáveis por concretizá-las sobre o palco, e com o público, cuja recepção Berio espera que reflita sua própria atitude diante da indivisibilidade música/gesto. Embora seja impossível garantir que assim suceda, não resta dúvida da importância atribuída

12 A expressão aparece em documento reconstruído por De Benedictis (2016, ver nota de rodapé 2, à página 177).

13 "Music is never pure: it is attitude: it is theatre. It is indivisible from its gestures. The task is to entrust the sense of the musical action to the specific abilities of the protagonists, to give them the possibility of defining for themselves the conditions through which eventuality is transformed into reality, before the eyes of the listener, in the hearing of the viewer.
[. . .]
Circles is not a series of vocal fragments with instrumental accompaniment, but rather an elaboration of the three poems in a unified form where vocal and instrumental action strictly condition each other. The theatrical aspects of the performance are inherent in the structure of the work itself which is, above all, a structure of actions: to be listened to as theatre and to be viewed as music."

pelo compositor a essa atitude, esse modo de pensar a performance musical, em seu processo criativo.

Esse tipo de intenção de teatro é o eixo central do meu diálogo com as tradições e teorias da composição musical. Minha abordagem enquadra-se no campo dos interesses pela teatralidade da performance musical (ROESNER, 2012). Nesse sentido mais geral, minha abordagem tem como referência os seguintes aspectos das investigações composicionais concretizadas no teatro musical pós-1960: o tratamento da situação de performance como cena, a integração entre escrita musical e gestualidade e o entendimento da estrutura da peça como estrutura de ações. Em sentido mais específico, no que se refere aos materiais e critérios de organização, meu projeto composicional alimenta-se de saltos conceituais e técnicos que, ao longo do século XX, proporcionaram aos compositores se expressar teatralmente: composição com elementos não musicais, separação não hierárquica entre os elementos, ampliação da experiência sensorial e aplicação de estratégias composicionais aos diversos elementos da performance (REBSTOCK, 2012).

A construção de um projeto composicional nesse campo passa necessariamente por uma tomada de posição quanto à *mimesis*, ou representação¹⁴. Uma vez colocada em jogo a teatralidade, a apresentação (performance musical) passa a ter, quase inevitavelmente, uma dimensão de representação. A intenção de teatro aproxima a composição musical da noção de dramaturgia em dois sentidos, sucessivamente. O primeiro sentido é o da aplicação de critérios e procedimentos composicionais musicais às materialidades cênicas¹⁵. As ações são organizadas e dispostas a partir de um pensamento pautado por critérios musicais. As escolhas composicionais visam à costura gradativa do percurso sonoro, indissociável, especialmente neste caso, da roteirização da performance a ser colocada sobre o palco na situação concreta de realização da peça diante de (ou em conjunto com) um público. O segundo sentido é o da admissão do potencial mimético

14 O uso do termo representação e seus derivados (representar, representacional etc.) neste texto refere-se exclusivamente ao seu sentido no campo teatral, ou seja, ao fato de as pessoas, objetos e ações apresentadas no espaço cênico serem tomadas como signos em uma narrativa ficcional.

15 Sentido esse análogo aos postulados de Kagel (*apud* BOSSEUR, 1971) e à moldura teórica dos pesquisadores proponentes da noção de Teatro Composto (REBSTOCK, 2012; ROESNER, 2012).

(representacional) das materialidades sonoras e cênicas com as quais se compõe e do estabelecimento de dispositivos para que jogos de construção e deslizamento de sentidos se realizem na performance.

A coordenação entre os aspectos de organização e representação dessa dramaturgia de uma música-como-teatro é o desafio composicional central do projeto criativo aqui apresentado e discutido.

Compondo *I saw them together – I heard them together*

“Via-os ao mesmo tempo – ouvia-os ao mesmo tempo”. A citação de Conrad escolhida como título da minha peça remete a uma sensação de simultaneidade de visão e escuta. No relato do narrador-personagem Marlow, o impacto emocional é acentuado por essa experiência subjetiva de ver e ouvir simultaneamente a morte do Sr. Kurtz e o sofrimento de sua noiva/viúva, dois eventos distantes testemunhados por ele. No enredo do romance, a morte do Sr. Kurtz ocorrera na África e o encontro com sua noiva se passa na Europa, meses depois. Mais até que o roteiro de ações propriamente dito, captura minha imaginação esse recurso narrativo, em que um ponto de vista singular transpõe afastamentos espaciais e temporais.

“Como estabelecer a narrativa sem texto?” (diário de bordo, documento 021, 7 de novembro de 2017). Anotei esse questionamento quando o processo criativo da peça já estava em vias de conclusão. A rigor, a escolha composicional de não expor textos falados ou escritos, associada à ênfase de atuação dos performers na execução instrumental e à duração relativamente curta da peça, tornavam improvável que a narrativa da fonte literária fosse apresentada de forma inequívoca para o público. Nem era essa a intenção. A constatação foi admitida, mas não impediu que referências à narrativa fossem assumidas como dispositivo para impulsionar o trabalho composicional e a roteirização de ações ligadas ou não à execução instrumental.

Antes, porém, houve um percurso para definição da formação instrumental a ser utilizada na peça. Em correspondência com um colega compositor¹⁶, organizador

¹⁶ Prof. Dr. Julio Herrlein (IA/UFRGS).

do concerto em que *ISTT-IHTT* foi estreada, escrevi: “A peça que gostaria de propor para o programa é para flautista, com título *I saw them together - I heard them together*. A intérprete será [...] Gina Arantxa Arbeláez Hernández” (correspondência, documento 021, 31 de julho de 2017). Antes, já tinha convidado e recebido a confirmação de participação da flautista e imaginava complementar aspectos sonoros e cênicos da peça com a participação de assistentes:

- Peça para flautista
I saw them together - I heard them together
Flautista e cinco assistentes
Delimitar três áreas no palco:
- roda de amigos
 - leito de morte
 - sala de estar
- (Diário de bordo, documento 031, 26 de julho de 2017)

Definir um leiaute com espaço dividido em três áreas (Figura 1), que seriam utilizadas conforme um roteiro de deslocamentos, foi uma das primeiras decisões na etapa de planejamento composicional.

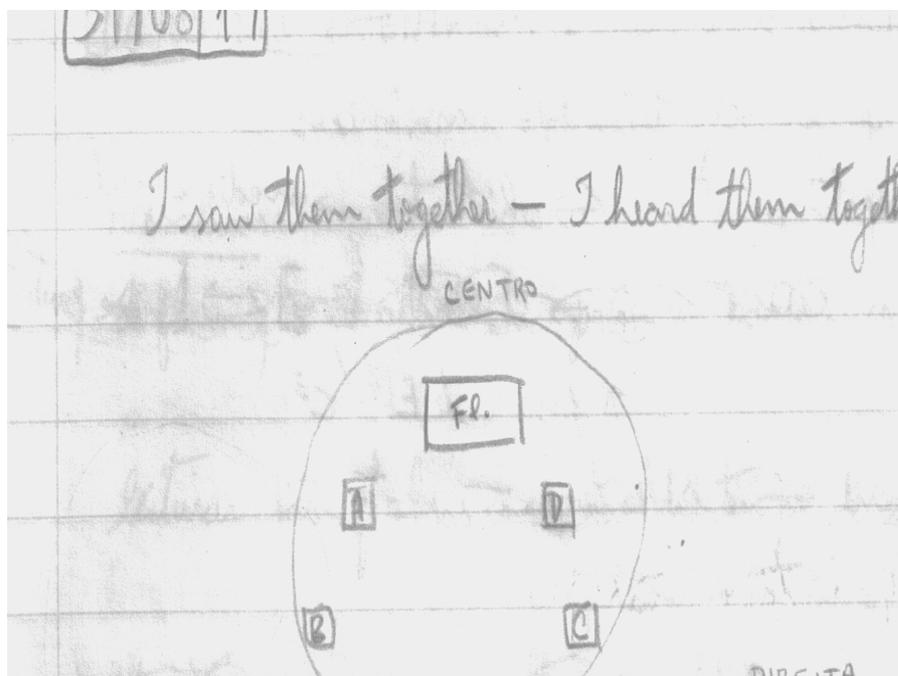


Figura 1: primeira versão de leiaute de *I saw them together - I heard them together*, que no planejamento inicial seria escrita para flautista e assistentes (Caderno Foroni, documento 041, 31 de agosto de 2017).

Nessa proposta, a flautista representaria a figura cênica de narradora, idealmente executando materiais musicais em três tipos diferentes de flautas (flauta em sol, flauta em dó e flautim) e os assistentes seguiriam instruções para produzir ruídos e realizar outras ações. A função dos assistentes oscilaria entre a representação das demais figuras cênicas e uma espécie de coro¹⁷. Entretanto, essa proposta cênico-musical não chegou a avançar para a etapa de escrita.

Meses depois, em outro email enviado ao colega compositor e curador do concerto, retificava a informação anterior, informando que a peça seria interpretada por um trio de sopros (correspondência, documento 02I, 21 de outubro de 2017). A definição ocorrera semanas antes, após uma reunião com a flautista registrada no Caderno Foroni (documento 04I, 6 de outubro de 2017). Na ocasião, foi elaborado um novo leiaute (Figura 2, abaixo), imaginando, em relação à narrativa, a saxofonista na função de narradora, a flautista como noiva/viúva e o clarinetista como Sr. Kurtz. Essa proposta de distribuição das funções foi baseada na preocupação com questões de equilíbrio sonoro, projetando o saxofone, instrumento de maior potência, como fonte sonora ideal para carregar a função musicalmente e cenicamente mais proeminente.

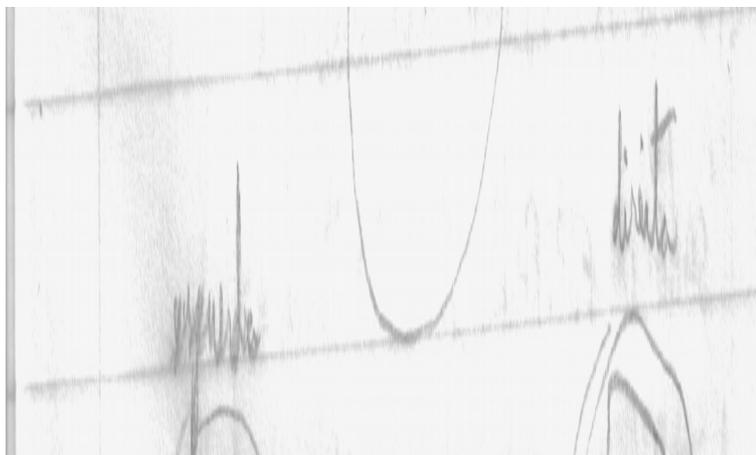


Figura 2: segunda versão de leiaute de *I saw them together– I heard them together*, já prevendo a formação de trio de sopros, porém com saxofonista como narradora (Caderno Foroni, documento 04I, 06 de outubro de 2017).

¹⁷ Coro no sentido teatral do termo, grupo homogêneo que acompanha, preenche ou comenta as ações como uma entidade coletiva no interior da representação.

Essa ideia é aplicada à criação do arquivo de trabalho para a etapa de escrita em *software* de notação musical (documento 05I, 7 de outubro de 2017). Entretanto, seria novamente alterada antes que iniciasse a escrita propriamente dita:

A ideia da peça “I saw them together - I heard them together” estava fixada a partir de uma sequência de episódios. Inicialmente, seria flauta solo, tendo o primeiro roteiro (Caderno Feroni, 31/08/17).

Depois surgiu a possibilidade do trio e criei um novo roteiro (Caderno Feroni, 06/10/17).

Agora, o terceiro roteiro com a definição. A flauta volta ao papel de narrador... (Diário de bordo, documento 03I, 9 de outubro de 2017).

O retorno à flautista no papel de narradora contemplava questões práticas como o fato de já ter explorado com a performer Gina Arantxa possibilidades sonoras associadas ao planejamento de materiais musicais para essa figura cênica e ao fato de contar com ela como contato inicial e principal colaboradora para criação da peça.

Após as decisões registradas no diário de bordo em 9 de outubro de 2017, a escrita avança de maneira mais objetiva na formulação da partitura/roteiro a ser entregue ao trio para iniciar o processo de construção da performance. A definição da formação instrumental e da relação a ser estabelecida entre os instrumentistas e a representação de figuras cênicas foi tortuosa. O relato cronológico das alternativas de realização cênico-musical consideradas no processo criativo evidenciam uma flexibilidade do projeto de música-teatro para construção de relações entre composição, narrativas e teatralidade da performance musical.

A geração de material cênico, mesmo quando submetida a uma referência literária, como em *ISTT-IHTT*, não se pauta pela verossimilhança ou mesmo correspondência dos materiais cênicos ao conteúdo textual, mas pela criação de condições específicas para organização do espaço e de visualidades, para concatenação das ações e para enquadramento de seus sentidos. A referência literária não é assumida como modelo único da construção da performance, mas sim como instigadora de possibilidades. Aqui, a proposta cênico-musical se equilibra entre uma encenação do roteiro teatral que lhe serve de ímpeto (documento 01I) e

uma peça camerística para trio de sopros. A imaginação da possibilidade de deslizar entre as duas coisas impulsiona a escrita.

Da estrutura de ações ao fluxo da ação

Embora seja uma peça sem vocalização de textos ao longo da performance, *ISTT-IHTT*, curiosamente, é uma das minhas composições que segue mais estritamente uma referência literária quanto ao planejamento de sua estrutura. Entretanto, a sequência de episódios prevista no planejamento voltava-se prioritariamente para a separação dos momentos, figuras cênicas e materiais musicais. Nas etapas de escrita e montagem, sou confrontado com a problemática de gerar continuidade entre os episódios e estabelecer relações entre os performers a partir de ações com ou sem implicações sonoras: “Como criar ‘arcos de energia’ entre os performers...” (diário de bordo, documento 03I, 7 de novembro de 2017). Escolhas distribuídas por diferentes momentos e situações ao longo do processo criativo da peça estão conectadas à busca de soluções para essa questão.

A inserção de uma introdução (compassos 1-10) proporciona enquadramento musical e cênico para a sequência de episódios dramáticos que lhe seguem. Os performers começam de costas para a plateia. Na primeira versão da escrita do trecho (documento 06I, 9 de outubro de 2017), executariam apenas sons gerados pela passagem de ar nos tubos dos instrumentos. Imediatamente, um questionamento: “Inserir no ‘prelúdio’ (ar) intervenções com outras sonoridades?” (diário de bordo, documento 03I, 9 de outubro de 2017). E, na versão seguinte (documento 07I, 10 de outubro de 2017), verifica-se o acréscimo pontual de notas ordinárias e cliques nas chaves dos instrumentos. As modificações perturbam a textura estabelecida na seção e iniciam um movimento que culmina com a flautista virando-se de frente para a plateia (compassos 9-11). Musicalmente, as sonoridades aéreas da introdução estabelecem um patamar suave de dinâmica que dá relevo aos solos (letras A-D; compassos 11-52) e apresenta timbres que perpassam toda a peça. Cenicamente, a postura inicial apresenta os performers como figuras cênicas e acumula um potencial de imagens a serem desveladas gradativamente.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), and Alto Saxophone (A. Sax). The score begins at measure 57. The Flute part has a melodic line with dynamics ranging from *f* to *ff*, and includes the instruction "cantar e tocar" above a triplet of notes. The Clarinet part has dynamics from *mp* to *f* and includes "ord." markings above the staff. The Alto Saxophone part is mostly silent, with a final flourish marked "ar" and *f* at the end of the excerpt.

A ideia de roteirizar o olhar da flautista também contribui para o enquadramento do sentido da sequência de ações que se sucedem na peça: “A flautista, como narradora, deverá ficar no centro à frente e não ao fundo. Ademais, não se voltará para trás, mas sim acompanhará com o olhar os diferentes momentos dos demais intérpretes” (diário de bordo, documento 03I, 9 de outubro de 2017). A indicação para posicionamento à frente, e não ao fundo, consiste em uma retificação da versão anterior do leiaute (ver Figura 2, acima). A indicação para acompanhar outros momentos com o olhar, especificamente os solos do clarinetista (letra B; compassos 22-33) e da saxofonista (letra D; compassos 43-49), substitui o voltar-se para trás, ficando de costas para a plateia, ação prevista para a figura cênica da narradora no esboço inicial da partitura (documento 05I). Note-se que o voltar-se para trás é mantido para os demais performers, contribuindo para a diferenciação entre a narradora e as demais figuras cênicas. Aliado à iluminação cênica da peça, o olhar da flautista/narradora guia o olhar do público e contribui para a construção da teatralidade, para separação dos espaços habitados por cada performer.

Os materiais musicais foram elaborados para caracterizar expressivamente as qualidades de ação de cada figura cênica. No planejamento, esses materiais são concebidos como estritamente exclusivos de cada instrumentista. No avanço da escrita, demandas cênicas e musicais motivam uma flexibilização desse critério.

Escrevendo o duo entre flauta e clarineta (letra E).
Na ideia inicial, cada instrumento teria seu material separado, mantendo-se restrito a ele ao longo de toda a peça.

Escrevendo esse duo, decidi que a flauta, como narradora, deveria, em determinado momento, apropriar-se do material da clarineta. Por extensão, no epílogo, todos vão para o centro e devem apropriar-se do material da flauta, assumindo a função dramática de narradores... (Diário de bordo, 17 de outubro de 2017).

O duo entre clarinetista (Sr. Kurtz) e flautista (narradora), letra E, é construído por meio da sobreposição dos materiais musicais apresentados anteriormente e separadamente por cada um deles. Os materiais que executam em uníssono, no terceiro tempo do compasso 57 e nos compassos 60-61, são oriundos da parte do clarinetista. Musicalmente, esses gestos são parte de uma pontuação estrutural que engloba todo o trecho reproduzido na Figura 3 (acima). Cenicamente, a intenção seria representar uma breve citação direta, em que a narradora reproduz uma expressão do personagem de seu relato.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Alto Saxophone (A. Sax). The Flute part begins at measure 71. The Alto Saxophone part starts with a dynamic marking of *f* (forte) and later changes to *mf* (mezzo-forte). The Flute part includes a section labeled "cantar e tocar" (sing and play) with a triplet of notes. The score is written in treble clef for both instruments.

74
Fl.
3
ord. con vibrato
p
mf
whistle tone
Cl. Bb
(acende a vela)
(vira-se)
A. Sax
f
p
ar
6
f

Figura 4: trecho de *I saw them together – I heard them together* (compassos 71-77).

Um roteiro similar se aplica à letra F (ver trecho reproduzido na Figura 4): o duo entre saxofonista (noiva/viúva) e flautista (narradora) é construído por meio da sobreposição dos materiais associados a cada figura cênico-musical e as únicas ocorrências de uníssono – nos compassos 72 e 75 (Figura 4) e também no compasso 82 – correspondem a materiais musicais oriundos da parte do saxofone. As implicações musicais e cênicas também são similares.

A apresentação do motivo do narrador nos duos entre a flautista e cada um dos demais instrumentistas é um elemento ligado a outra escolha composicional que visava responder à questão da continuidade e interligação das ações. Em cada caso, a apresentação do motivo é seguida de uma intervenção do terceiro intérprete, aquele que não está envolvido no duo em curso. Nos compassos 60 e 61 (Figura 3, acima), a saxofonista, mesmo de costas para a plateia, intervém com sonoridades remissivas da introdução. Nos compassos 75 a 77 (Figura 4, acima), o clarinetista intervém com uma ação não ligada à execução instrumental, acendendo a vela. Reverberações similares ocorrem nas apresentações anteriores do motivo do narrador nos solos da flauta (letras A e C), especificamente com sons de cliques das chaves da clarineta e saxofone.

The image displays two versions of a musical score for a woodwind trio. The top version, from document 121 (measures 66-68), shows the Flute (Fl.) part with a 'whistle tone (caminha para III)' and a wavy line above it. The Clarinet in B-flat (Cl. Bb) part features dynamics *f*, *ff*, and *f*, with 'ar 6' markings and 'cliques' indicated by 'x' marks. The Alto Saxophone (A. Sax) part has a dynamic *f* and an 'ar (vira-se)' marking. The bottom version, from document 131 (measures 65-67), shows the Flute part with the same 'whistle tone' and wavy line. The Clarinet part has dynamics *f*, *mp*, and *f*, with 'ar (vira-se)' markings. The Alto Saxophone part has a dynamic *f* and an 'ar (vira-se)' marking.

Figura 5: trecho da transição entre as letras E e F de *I saw them together – I heard them together* em duas versões da partitura: documento 121 (compassos 66-68) e documento 131 (compassos 65-67).

Em ensaio que estive presente no dia 6 de novembro de 2017, o Trio Capitólio já tinha a peça lida. O propósito era esclarecer o roteiro de ações e avançar na construção da performance. Minha avaliação do encontro, com implicações para retomada da escrita e para a montagem, foi anotada no dia seguinte:

Pontos a serem repensados:

- transição entre os dois duos (não deixar apenas sons de ar)
 - final (ocorrer algum tipo de recapitulação do início do trio)
 - preparar as partes por estante
- (Diário de bordo, 7 de novembro de 2017).

Na anotação são delimitadas três tarefas que resultam em modificações entre a versão da partitura utilizada no ensaio (documento 12I) e a versão preparada para a estreia (documento 13I). O trecho de transição entre os dois duos (três compassos antes da letra F), previa a flauta apresentando a sonoridade de *whistle tone*, enquanto clarineta e saxofone seguiam com sons de ar e cliques (ver Figura 5). No ensaio, avalei que essa textura era excessivamente suave para o momento da peça, gerando uma quebra indesejável no fluxo sonoro entre as duas seções. Assim, a primeira tarefa de reescrita implicou na alteração da parte do clarinetista, dando continuidade ao material dos compassos anteriores, enquanto as sonoridades aéreas foram mantidas para flautista e saxofonista, que realizam simultaneamente os deslocamentos com mudança do foco da ação para a área III do leiaute.

A segunda tarefa foi a proposta de revisão do episódio final (letra H). A anotação requer algum tipo de recapitulação do início do próprio episódio. As modificações decorrentes ampliam a seção de 15 compassos para 17 compassos, embora um dos compassos da versão anterior à revisão (documento 12I) tenha sido omitido da versão posterior à revisão (documento 13I). Mais que o acréscimo de material, a revisão implicou na reorganização formal do episódio, intensificando o caráter concertante e a aplicação de soluções harmônicas e contrapontísticas que fornecem um novo contexto para reapresentação dos materiais e constroem, de maneira que julguei mais convincente, a conclusão da peça. No trecho final, reproduzido na Figura 6, a recapitulação do gesto que inicia o episódio em trio é seguida de um veemente gesto conclusivo, incluindo: a apresentação do motivo do narrador em três registros distintos da flauta, uma fermata em tríade aumentada e cadência plagal com mistura modal.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), and Alto Saxophone (A. Sax). The score is for measures 101, 102, and 103. The Flute part starts with a dynamic marking of *f* and includes a *poco rallentando* instruction. The Clarinet and Alto Saxophone parts also start with *f* and have dynamic markings of *p* and *pp* in later measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Figura 6: compassos finais (compassos 101-103) de *I saw them together – I heard them together* na versão definitiva da partitura.

A terceira tarefa, de cunho essencialmente prático, propunha elaborar as partes cavadas de acordo com as estantes distribuídas pelo espaço, em oposição ao procedimento mais usual de separá-las de acordo com as partes instrumentais. Uma vez realizada, essa nova forma de extração das partes contribuiu muito para a fluência da performance. Após cada mudança de posição, ou deslocamento, os performers já encontram diante de si a notação correspondente ao trecho que devem executar.

O planejamento composicional de *ISTT-IHTT* propunha uma estrutura de ações que favorecia a clareza de apresentação e articulação de seus elementos e momentos. A escrita e a montagem foram permeadas de escolhas composicionais que visavam promover o fluxo da ação, ou seja, de soluções de continuidade entre suas seções e de interação entre as figuras cênicas. Essas escolhas englobam tratamento de materiais musicais e materiais cênicos que mutuamente costumam e avançam a forma e a narrativa.

Sobre acender e apagar uma vela

As ações de acender e apagar uma vela são realizadas pelos performers, conforme indicações na partitura de *ISTT-IHTT*. Nessa proposta composicional, ações vinculadas e não-vinculadas à execução instrumental são concatenadas para continuidade da performance e construção de sentidos. Do ponto de vista da

aplicação de critérios musicais à organização das ações, o acendimento da vela pelo clarinetista é apresentado logo após o motivo do narrador, em sincronia com a execução instrumental dos demais performers, resultando no momento de maior densidade audiovisual na peça até aquele momento. Do ponto de vista da construção de sentidos cênicos, o acendimento da vela se destaca por ser a ação não-vinculada à execução instrumental mais ostensiva. Funciona como dispositivo narrativo para encenar a morte do Sr. Kurtz, com desdobramentos para escolhas composicionais prévias e subsequentes.

O primeiro esboço da partitura (documento 05I) propunha que, após acender a vela, o clarinetista se deitaria no chão, permanecendo assim no breve episódio correspondente à letra G. Essa proposta é revertida quando a escrita alcança este ponto, sendo substituída pela ação de sair da área de performance, conforme se verifica no documento 10I, de 25 de outubro de 2017. De fato, a ação de deitar-se no chão teria uma dimensão excessiva, desproporcional ao equilíbrio entre material musical e material cênico construído até então na peça. Principalmente, levando em conta que o planejamento não abria mão do clarinetista para a execução instrumental em trio no episódio final (letra H).

Resignado

G (caminha lentamente para II) *cantar, boca chiusa* (repete até chegar à vela)

83 *p*

Fl. *p*

Cl. Bb (-) (sai da área de performance)

A. Sax (-) (sai da área de performance)

Ad libitum (*tempo necessário para realizar as ações*) *whistle tone*

ord. com ar (II, apaga a vela soprando através da flauta) (caminha lentamente para I) (repete até chegar)

85 *mf* *ar* *f* *f*

Fl. *mf* *ar* *f*

Cl. Bb (-) (tira acessórios do figurino) (caminha lentamente para I) (repete até chegar)

A. Sax (-) (tira acessórios do figurino) (caminha lentamente para I) (repete até chegar)

Figura 7: desfecho da narrativa de *I saw them together – I heard them together* (letra G; compassos 83-86) na versão da partitura revisada após a estreia (documento 14I).

Demandas conflitantes da execução musical e da realização cênica moldam o avanço das escolhas composicionais. A construção das condições específicas de teatralidade divergem de uma abordagem linear de representação em que um ator realiza fisicamente as ações indicadas no texto dramático para seu personagem. Inicialmente, o figurino e os materiais musicais sobrepõem a representação do Sr. Kurtz à performance instrumental do clarinetista. A partir do acendimento da vela, entretanto, a função representacional é outorgada ao objeto cênico e o clarinetista retira-se, permanecendo com a função de instrumentista.

A letra G, reproduzida na Figura 7 (acima), constitui o desfecho narrativo de *ISTT-IHTT*, remetendo ao ponto do relato em que Marlow, o narrador-personagem de Conrad, apaga a vela e sai da cabina, após presenciar a morte do Sr. Kurtz. A

ideia de realizar a ação de apagar a vela ao mesmo tempo em que se emite um som instrumental remonta ao planejamento da peça (documento 04I, 31 de agosto de 2017). Essa escolha composicional vale-se de uma oportunidade singular de confluência entre ação vinculada e ação não-vinculada à execução instrumental. O gesto de apagar a vela exige o mesmo esforço corporal que o gesto de emitir uma nota, o sopro. Ademais, a embocadura da flauta, diferentemente de outros instrumentos de sopro, permite a divisão da coluna de ar para gerar os dois efeitos simultaneamente. O momento proporciona uma intermitência ficcional emblemática do projeto composicional de música-come-teatro: ali, a flautista não é unicamente instrumentista de peça camerística, mas também não é unicamente atriz na representação de ação dramática.

A versão da partitura revisada após a estreia traz a indicação de retirada dos acessórios dos figurinos de clarinetista e saxofonista, a ser realizada fora da área de performance enquanto a flautista apaga a vela (ver, novamente, Figura 7). O acréscimo dessa indicação visa enfatizar a conclusão narrativa, concentrada no gesto de apagar a vela, e caracterizar a letra H como epílogo, ou mesmo poslúdio. Constitui-se, assim, uma defasagem entre desfecho narrativo e desfecho musical, entendida como traço característico da proposta cênico-musical levada a cabo na peça.

Considerações finais

Este ensaio aborda questões composicionais de um percurso criativo singular, elucidadas e desenvolvidas por meio de uma metodologia que permite integrar fazer artístico e reflexão acadêmica. Assim, a ideia mais geral de ver e ouvir ao mesmo tempo, ainda que em sentidos apropriadamente distintos, perpassa autoanálise, impulso criativo, trabalho composicional e diálogos com as tradições da composição musical.

Na autoanálise, o compositor revê seu percurso de trabalho composicional e reflete sobre ele, tendo em conta os resultados alcançados. Ver e ouvir, *a posteriori*, os traços do processo, frente aos seus resultados, permite refletir sobre as decisões, posições e critérios adotados. Nesse sentido, a escrita autoanalítica consiste na

tessitura de uma narrativa, na qual o compositor concomitantemente reconhece e revela os sentidos atribuídos por ele mesmo ao processo criativo e à sua identidade artística.

Na passagem literária de Conrad, o relato ficcional é construído a partir da perspectiva de um narrador-personagem cuja experiência subjetiva é de ver e ouvir ao mesmo tempo situações separadas por amplas distâncias geográficas e uma longa duração no tempo cronológico. A expressividade desse recurso literário deu origem ao impulso composicional de *I saw them together – I heard them together*.

Nas investidas composicionais na fronteira música/gesto, o compositor se propõe a organizar os elementos visuais que delimitam e compõem o espaço da performance, roteirizar as ações realizadas pelos performers e suas implicações sonoras e cênicas. A sobreposição dos elementos visuais e sonoros, gera demandas para o trabalho composicional e para a recepção. O princípio estético de não tratar os elementos como mutuamente ilustrativos sintetiza o projeto composicional aqui apresentado e a experiência artística que uma peça como *I saw them together – I heard them together* pretende construir. Na composição, trata-se de separar e gerar relações e continuidades entre os elementos. Na recepção, ver e ouvir ao mesmo tempo acontece efetivamente na imaginação de cada ouvinte/espectador, convidado a atribuir seus próprios sentidos.

Referências

- BERIO, Luciano. *Circles (programme note)*. [Programme note on the first performance Berkshire Music Festival, Tanglewood, 1 August 1960 Berkshire Music Festival, Tanglewood, 1 August 1960]. Disponível em <<http://www.lucianoberio.org/node/1969?90824144=1>>, acesso em dezembro de 2018.
- BOSSEUR, Jean-Yves. Entretien avec Mauricio Kagel. *Musique en jeu*, 5, França, nov 1971, pp. 99-106.
- CHAVES, Celso Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, *Anais...*, 2012, pp. 237-245.
- _____. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda (Ed.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 82-95.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida. From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of «a desire for theatre». In: FERRARI, Giordano (Org.). *Le théâtre*

musical de Luciano Berio. Tomo 1: De Passagio à La Vera Storia. Paris: L'Harmattan, 2016.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização? *Opus*, v. 20, n. 2, 2015a, pp. 149-200.

_____. Artistic research and the creative process: the joys and perils of self-analysis. In: NIERHAUS, Gerhard (Ed.). *Patterns of intuition: musical creativity in the light of algorithmic composition*. New York: Springer, 2015b, pp. 349-357.

_____. La musique, objet génétique non identifié ? *Littérature*, v. 2015/2, n. 178, 2015c, pp: 105-116.

_____. Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilisation. In: COLLINS, Dave (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. Surrey, UK: Ashgate, 2012, pp. 1–26.

_____. Composer. Écritures musicales... sur le vif. *Genesis* [online], 31 | 2010a, URL: <<http://genesis.revues.org/821>>.

_____. Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes. *Genesis*, 31, 2010b, pp. 13-36.

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. Voi(rex) de Philippe Leroux, éléments d'une genèse: reconstitution analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée. *Dissonanz / Dissonance*, n. 90, junho 2005, pp. 4-13.

LEROUX, Philippe. Question de faire: La génétique musicale in vivo... vue du côté du créateur. *Genesis*, 31 | 2010, pp. 55-63.

NOGUEIRA, Marcos. Semântica cognitiva: do processo criativo à musicologia. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 273-282.

OLIVEIRA, Heitor Martins. *Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

PITOMBEIRA, Liduíno. Diálogos entre a Musicologia e a Composição à luz de três modelos composicionais. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 261-272.

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

REZENDE, Marisa. O fio e a trama. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 253-259.

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