



Em busca do tempo encapsulado: dispositivo intertextual na criação de música-teatro

Pedro Leal David¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Processos Criativos em Música*

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar os resultados parciais da pesquisa de doutorado em que investigo processos de intertextualidade na criação de uma peça de música-teatro. Trata-se do mapeamento de um processo composicional a partir de metodologias de Pesquisa Artista em música, sobretudo, a prática da intertextualidade heurística para criação, em que o convívio crítico-comparativo de múltiplos textos fornece conceitos que guiam as decisões composicionais e dramaturgicas. A identificação de constantes poéticas, ou seja, zonas de interesse e problemas recorrentes nas peças e textos que componho e escrevo, guiam meus gestos compositivos e as análises de obras de terceiros empreendidas na pesquisa. Dessa dinâmica, é extraído um ciclo de produção-reflexão cujo objetivo é articular os nexos significativos da peça a ser realizada.

Palavras-chave: Música-teatro; Intertextualidade, Documentos de processo.

In Searching for Time Capsules

Abstract: This communication presents the partial results of my doctoral research in which I investigate processes of intertextuality in the creation of a music-theater piece. It is the mapping of a compositional process using methodologies of Artist Research in music, above all, the practice of heuristic intertextuality for creation, in which the critical-comparative coexistence of multiple texts provides concepts that guide compositional and dramaturgical decisions. The identification of poetic constants, that is, areas of interest and recurring problems in the pieces and texts that I compose and write, guide my compositional gestures and the analyzes of works undertaken in the research. From this dynamic, a production-reflection cycle is extracted whose objective is to articulate the significant nexuses of the piece to be created and performed.

Keywords: New Music Theatre; Intertextuality; Process documents.

1 Introdução

Há alguns meses, assistindo a um documentário sobre o compositor, arranjador e produtor Quincy Jones o ouvi pronunciar a seguinte frase: “É preciso deixar 20 ou 30 por cento de sala livres para que o Senhor caminhe por ela, porque assim você estará deixando espaço para a mágica e gravações são sobre a captura de momentos mágicos”². No contexto do

1 Orientador: dr. Daniel Quaranta. Pesquisa fomentada pela CAPES.

2 My feeling is: always leave at least 20 to 30 percent room for the Lord to walk through the room. Because then you're leaving room for the magic, and records are about capturing real magical moments at that time. (Jones e Hocks, 2018)

documentário e conhecendo um pouco a obra e o pensamento musical de Quincy, a frase facilmente oferece uma primeira interpretação: o tal espaço livre a ser deixado na sala é uma metáfora para falar da densidade dos arranjos e também da ocupação do espectro sonoro nas mixagens. Sem me atrever a especular sobre o que ele quer dizer com a palavra Senhor, avanço então ao que ele chama de “captura de momentos mágicos”, classificada como a essência de uma gravação. Os tais 20 ou 30 por cento de sala se convertem então numa disposição de espírito dos intérpretes para a emergência do novo, do que não estava planejado. De uma frase aparentemente mística, extrai-se um método de criação.

A frase de Quincy Jones oferece uma amostra do que Salles (2009) chama de rastros: “gestos que se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer criativo”. Trata-se de constantes observadas na trajetória de determinado artista e que conformam seu projeto poético. A partir de um olhar crítico-analítico para estes rastros, disponíveis por meio de diferentes documentos de processo, é possível compreender os gestos criadores não dentro de um sistema rígido, mas como uma cadeia contínua de transformações em que a obra entregue ao público não é o fim, mas uma etapa. A busca pelos vestígios da criação, no campo da Crítica Genética, fornece material para o trabalho de interpretação das mais diferentes obras de arte. O que ora se propõe é uma espécie de engenharia reversa desse procedimento: compreender os vestígios de criação, as categorias que determinam escolhas e os documentos de processo que concorrerão para a criação de minha peça.

Inalâmbricos, experiência intertextual na criação de uma peça de música-teatro é o título do projeto que venho desenvolvendo a partir de metodologias propostas pela Pesquisa Artística em Música (Lopez-Cano, 2015). Por meio de um ciclo de retroalimentação entre estudo teórico e prática da composição, foi estabelecido um percurso de pesquisa que transitará pelo campo da intertextualidade e sua inserção no debate sobre significação musical, identificará os problemas específicos do gênero música-teatro e as constantes poéticas que guiam minha atividade criativa, para então produzir um método de trabalho e uma peça que reflitam e interfiram em tais problemas.

A compreensão de gênero não apenas como um conjunto de traços estilísticos de uma determinada peça, mas como “tudo aquilo que socialmente fazemos com ela” (López-Cano, 2020) implica um olhar em direção às múltiplas dimensões de um trabalho, sejam eles materiais, sociais, corporais, semióticas ou políticas.

A música-teatro, termo quem vem sendo utilizado para identificar criações de música de cena ou multimeios de caráter não operístico (Mendes, 1994 e Magre, 2016 e 2017),

é um gênero que oferece questões específicas afeitas as metodologias de investigação da Pesquisa Artística em Música.

No que diz respeito ao circuito social em que essa música é produzida e fruída, me interessa pensar de que maneira a multiplicidade de linguagens artísticas pode ampliar, de um lado, as ferramentas expressivas de uma composição musical e, de outro, sua capacidade de comunicação com o público. Como músico de teatro, atuei em produções que compreendiam a trilha musical e o desenho de som como um elemento da dramaturgia em pé de igualdade com o texto, a cena, a luz. Em muitas ocasiões, a presença da música executada ao vivo e o papel que ela cumpria nas peças era um chamariz para o público menos habitual do teatro. Invertendo esta equação, uma das perguntas que impulsionam esta pesquisa é de que modo a presença de texto, dramaturgia e audiovisual, numa abordagem contemporânea, pode ampliar a capacidade comunicativa da chamada música de concerto.

Por abarcar múltiplas expressões e linguagens, este tipo de criação suscita a necessidade de se pensar a significação musical para além das chamadas relações intramusicais. A busca pela significação de um gesto musical ou de um timbre, a criação de nexos entre movimentação cênica e trajetória sonora e a necessidade de se criar uma linguagem comum de comunicação entre músicos e artistas de outras áreas fazem da criação de música-teatro uma atividade em que a intertextualidade ocupa um papel central.

No estágio de esboço em que minha peça se encontra, as principais decisões de criação dizem respeito à sua dramaturgia. O argumento de *Inalâmbricos* nasceu de uma notícia de jornal: pouco antes da pandemia do novo coronavírus, li uma reportagem sobre três sul-americanos de diferentes nacionalidades que cruzaram todo o rio Amazonas e o Atlântico Norte a bordo de um submarino caseiro. Um artefato que só submergia alguns metros. Depois de 26 dias, o grupo foi apreendido pela polícia espanhola, que já os estava rastreando.

Além do elemento fantástico dessa história real, ela me chamou atenção pelos vetores e cruzamentos que oferecia: o caráter de aventura; o fato de que a tripulação vinha de países diferentes da América Latina, e partiram de uma tríplice fronteira³; falavam pelo menos dois idiomas distintos, o Português e o Espanhol e cruzaram a extensão de um rio continental e, depois, o mar; o mesmo mar que os colonizadores, até hoje, continuam atravessando para aqui fazer comércio e explorar seres humanos. Havia, portanto, nesta notícia de jornal, elementos suficientes para dizer: aqui tem um teatro e esse teatro pode ser música-teatro.

3 Letícia é uma cidade no alto Amazonas em que Brasil, Peru e Colômbia fazem fronteira.

A necessidade de se contar uma história é algo que carrega uma das problemáticas fundamentais desta pesquisa: de que maneira se produz um narrar carregado de sentidos e nexos e que, ao mesmo, tempo transcenda o tradicional modelo discursivo linear? Uma intuição amorfa (Salles, 2009) surgiu a partir da leitura da reportagem sobre o submarino. Saltaram aos olhos alguns elementos da história, suas forças de ação. A partir de então, passou a ser necessária uma operação de articulação dramática desses elementos que superasse o “Era uma vez um submarino caseiro...”.

É uma das características da música-teatro a fragmentação da narrativa por meio de elipses, justaposições, colagens e outros mecanismos que contribuem para retirar a história dos trilhos de um narrar tradicional que prescreve uma relação binária de causas e efeitos. A própria natureza do narrar musical, mesmo em contextos de obras não dramáticas, já se oferece de maneira distinta daquela que encontramos num romance ou num filme clássico.

Se a música pode ser considerada um artefato narrativo ela o será junto com outros dispositivos que usam estratégias complexas e pouco ortodoxas, mais próxima do trailer, do videoclipe, da fotografia do que de um romance ou um filme hollywoodiano. (LÓPEZ-CANO, 2020, P. 40, tradução do autor)⁴

Nessas estratégias pouco ortodoxas de produção de significado, como são criados os nexos entre os elementos que compõe uma determinada obra? Esta pergunta estrutura o ciclo que se estabelece entre as análises que venho fazendo de obras musicais, cênicas, filmes, entre outras, e minha própria composição.

O olhar interpretativo busca relevos. Alguns deles, são encontrados no transcurso da escuta ou leitura, como algo subitamente capturado por um radar, mas há quase sempre nas mãos também uma lista de categorias preestabelecidas do que estamos procurando. Nesta pesquisa, esta lista se organiza a partir de minhas constantes poéticas. Ao identificar meus interesses recorrentes, que pretendo ver expressos na obra que estou compondo, me dirijo às análises em busca de ferramentas expressivas, dispositivos, mecanismos que me ajudem a desenvolvê-los.

Antes de avançar para a concretude de um primeiro exemplo, é importante ressaltar que o que estou chamando de constantes poéticas não é a mera expressão da vontade de um artista. Trata-se, principalmente, dos problemas recorrentes que uma criadora ou criador se

⁴ Si la música puede ser considerada como un artefacto narrativo, lo será junto a otros dispositivos que despliegan estrategias complejas y poco ortodoxas, más cercanas al video juego el trailer, la fotografía o el videoclip especulativo que a la novela o el film clásico hollywoodense.

dispõe a enfrentar em seu trabalho. Nos dois exemplos a seguir, apresento constantes poéticas que me geraram categorias analíticas. A partir delas, me lancei em direção às análises tanto de peças de música-teatro, óperas contemporâneas, filmes, entre outros múltiplos textos.

Exemplo 1: princípio de excepcionalidade

Lopez-Cano (2020) chama de princípio de excepcionalidade à alteração de normas, padrões, esquemas de um estilo musical particular. O desvio, em sua capacidade de quebrar expectativas, seria um dos motores da expressão de um discurso musical. São “janelas irresistíveis” para a interpretação.

Uma das peças que venho analisando é *El Cimarrón* (1960), de Werner Henze. A busca pelo princípio de excepcionalidade, nesta ópera, me fez privilegiar em minha análise os momentos em que, por exemplo, há um uso não ortodoxo do canto gregoriano (expressando ironia), ou quando há a desconstrução de ritmos tradicionais da música cubana a partir de técnicas de justaposição. São relações intertextuais estabelecidas por Henze e que me ajudam a pensar de que maneira as produzo na minha composição.

Exemplo 2: cápsulas do tempo

Este segundo exemplo de constante poética se relaciona com a construção da dramaturgia da peça. O que chamo de capsula do tempo diz respeito à capacidade que uma peça de teatro, um filme, uma ópera - seja no todo ou em um trecho específico - tem de produzir fissuras nos vetores cronológicos do tempo. No filme *Beautiful* (2010), de Alejandro Iñárritu, o personagem de Javier Bardem precisa exumar o corpo do próprio pai, morto quando ele ainda estava na barriga de sua mãe. Ao abrir o caixão, o Uxbal se depara com um corpo de um homem muito mais jovem do que ele. O artifício narrativo: o caixão escolhido para seu pai era de chumbo, por conta da doença contagiosa que o matou. Isso fez com que o corpo ficasse preservado. Ao vermos um filho diante de um pai mais jovem que ele, num filme que fala de morte e paternidade, estamos diante de uma cena que produz isto que estou chamando cápsula do tempo.

Ainda um exemplo cinematográfico: no recente *Madres Paralelas* (2021), Pedro Almodóvar produz um entrecruzamento entre a trajetória individual de duas mulheres e as feridas históricas da Guerra-Civil espanhola. Duas mulheres de idades diferentes vão dividir o mesmo quarto na hora de terem suas filhas. A mais jovem delas, Ana, interpretada por Milena Smit, dará à luz uma criança concebida num estupro. A mais velha, Janis, vivida por Penélope

Cruz, está grávida do antropólogo foresense que pretende escavar o terreno onde a memória oral indica que estão enterrados seus antepassados assassinados por Franco durante a Guerra Civil. Outros dramas vão surgindo, com as tintas folhetinescas de Almodóvar, como a troca das crianças na maternidade e a morte súbita de uma delas. Num diálogo absolutamente sintético, numa conversa na cozinha entre as duas mães, o motor central da trama se revela. Ana, a mãe mais jovem, diz que Janis está sendo usada pelo antropólogo devido a sua obsessão com a busca dos restos mortais de seu bisavô e repete um clichê que, lamentavelmente, tem sido propagado nestes dias diatópicos que vivemos: é preciso esquecer o passado e caminhar pra frente. Ao ouvir a frase, a personagem mais velha dispara: “enquanto não acharmos e enterrarmos nossos mortos, essa guerra não acabou. E se ela não acabou acho melhor você tentar entender onde estavam seus ancestrais nessa guerra, pra que você possa decidir de que lado vai ficar”. A cena final, com Janis novamente grávida em frente à cova aberta de seu bisavô não deixa dúvidas: estamos diante da obra de arte em sua capacidade infinita de comprimir o tempo para nos mostrar forças ocultas que não estávamos enxergando. A Espanha só voltará a produzir vida quando suturar a fratura da guerra civil e o fascismo de Franco. Mais uma cápsula.

Conclusões

Este texto é um breve relato de processo. Ele procurou dar conta, de maneira sintética, do estado em que se encontra minha pesquisa. O coreógrafo português João Fiadeiro batizou de “Anatomia de uma decisão” um texto breve em que fala de seu método de criação. É isso que este relato faz: aponta de que maneira venho produzindo relações entre textos de diferentes naturezas para extrair categorias que orientam decisões dramaturgicas e composicionais.

Ao delimitar o gênero em que minha peça se insere, a música-teatro e utilizar o arsenal interpretativo da intertextualidade, da narratologia e da semiótica musical tanto para as análises quanto para a minha própria criação, consigo construir um campo de signos cuja boa aventura do não se atesta a priori, mas constrói-se no próprio caminhar de uma análise ou uma composição.

A criação dos nexos interpretativos e a transformação deles em formantes composicionais se dá numa dinâmica de subjetivação em que o olhar de quem analisa e escreve se orienta tanto pelas lógicas internas de uma obra de arte como pelos mundos expressivos que a visitam (López-Cano, 2020). Tais mundos são os traços que a cultura e os contextos históricos inserem numa obra, a partir dos quais tentamos entendê-la não para decifrá-la por meio de

verdades universais, mas tentando seguir o fio que a orienta e a partir do qual posso dizer: isto funciona.

Referências

- LÓPEZ-CANO, Rúben *La música cuenta: retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC, 2020. Disponível em <http://www.esmuc.cat/LEscola/Serveis/Biblioteca/Publicacions/Llibres/La-musica-cuenta.-Retorica-narratividad-dramaturgia-cuerpo-y-afectos>> Acesso em 22/11/2019.
- LÓPEZ-CANO, Rúben; SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, ESMUC, 2015. Disponível em: Acesso em: 25/09/2018.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. *Entre a Vanguarda e o Experimentalismo: o surgimento da Música Teatro*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4. 2016, Rio de Janeiro. Anais do IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016, p. 907 a 915.
- _____. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) -Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical: dos mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EdUSP, 1994.