



Aspectos visuais no teatro instrumental e suas implicações na perspectiva do compositor

MODALIDADE: PÔSTER

Débora Cristina Bérghamo Pickler
Universidade Federal do Paraná – deborabergamo@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa tem por objetivo investigar e compreender os elementos presentes nos processos criativos do teatro instrumental a partir da reflexão sobre a integração entre o som e os aspectos visuais característicos das Artes da Cena (dramaturgia e movimento) e suas implicações práticas do ponto de vista composicional. A discussão servirá como ferramenta para o processo criativo de uma obra de teatro instrumental a ser realizada pela autora. Até o momento os resultados apontam para a necessidade de ressignificação do papel do intérprete e de desenvolvimento de estratégias notacionais.

Palavras-chave: Teatro instrumental. Composição. Visualidade. Ação Cênica.

Visual Aspects in Instrumental Theater and its implications from the perspective of the composer

Abstract: This research aims to investigate and understand the elements present in the creative processes of instrumental theater from the reflection on the integration between sound and visual aspects of the Art Scene (drama and movement) and its practical implications of the compositional point of view. The discussion will serve as a tool for the creative process of a piece of instrumental theater to be held by the author. So far the results point to the need for redefinition of the role of the interpreter and the development of notational strategies.

Keywords: Instrumental Theater. Composition. Visuality. Scenic Action

1. O que é teatro instrumental?

O teatro instrumental, gênero teorizado na década de 1970 pelo compositor argentino (radicado na Alemanha) Maurício Kagel (1931 – 2008), nasceu como fruto da crescente diluição pós-moderna das fronteiras existentes entre os domínios em meados do século XX, trazendo à tona questões como a importância da performance para a música instrumental, tendo como principal característica a presença de aspectos cênicos na composição musical (DESI e SALZMAN, 2008:05).

Sua origem está ligada ao fenômeno estético ocorrido a partir de 1960 em que artistas ligados à criação musical, às artes plásticas e ao teatro, fundiram seus processos criativos originando obras de caráter híbrido que muitas vezes estão “à margem” de definições, como por exemplo as obras *Water Walk* (1952, John Cage) e *Einstein on the beach* (1976, Philip Glass e Robert Wilson).

Atualmente, o teatro instrumental encontra eco nos trabalhos de diversos compositores, como Chico Mello, Jorge Antunes, Carlos Kater, Gilberto Mendes, George Aperghis, Vinko Globokar, Sean Griffin, Eric Salzman, entre outros.

O princípio geral do Teatro Instrumental é o de que música e ação cênica convivem simultaneamente em uma mesma obra sem, contudo, que uma seja “adereção” da outra. No teatro instrumental, a música não *acompanha* a ação: ela é a própria ação (ou ao menos é parte integrante da ação). Neste contexto, tanto o gesto que produz o som quanto o som produzido pelo gesto são vistos como uma ação integral.

Na prática, trata-se de pensar a música como fruto de uma ação cênica previamente concebida e que, na presença da música, pode ou não submeter-se a ela; o compositor parte de materiais não puramente sonoros, mas de materiais *a priori* cênicos. Segundo Maurício Kagel é possível compor música sem necessariamente pensar no ‘som’, partindo das ações físicas dos músicos sobre os instrumentos: “Eu acredito que se pode compor com tudo; as situações entre músicos são eminentemente musicais em um sentido teatral; pode-se compor essas situações sem que uma representação musical seja previamente fixada”. (KAGEL, 1975:125).

Em uma obra com tais características, o elemento cinético - *kinesis*, como o próprio Kagel definia, segundo DESI e SALZMAN (2008:324) - presente no movimento necessário à execução instrumental não é apenas um meio para produzir o som (e, por consequência, a música); o movimento carrega em si um aspecto visual que é fundamental na concepção da obra.

Essas características *multidimensionais* (OLIVEIRA, 2002:13) de uma composição de teatro instrumental implicam diretamente na compreensão do material sonoro como algo que vai além do fenômeno acústico; neste gênero, a performance deixa de ser entendida unicamente como meio para realização sonora da partitura (SERALE, 2011:14) e passa a ter importância para a estética da obra.

2. O caráter visual do teatro instrumental

Uma das principais características que distinguem o teatro musical de outros gêneros de criação musical é o seu caráter visual, que é elevado ao mesmo patamar de importância que a própria questão sonora. Entretanto, do ponto de vista da concepção da obra, ele não se configura como a primeira nem única tentativa de integrar o que é ‘audível’ ao que é ‘visível’. Segundo Oliveira:

“O campo da música sempre foi, apesar da extrema subjetividade de seu material básico - o som - foco de associações extramusicais que pretenderam atribuir-lhe significados implícitos, frutos da interpretação racional ou arbitrária de seus agregados sonoros.” (OLIVEIRA, 2002:16)

Historicamente falando, o teatro guarda uma relação muito estreita com a música. As práticas teatrais de origem grega e chinesa, referência para a dramaturgia, dos primórdios da cultura ocidental e oriental, apresentam a música como elemento recorrente na construção das narrativas. Com funções ritualistas, religiosas ou de perpetuação de tradições, as diversas culturas elaboraram suas próprias práticas teatrais baseadas na dança e, principalmente, na música. Da mesma maneira, a composição musical também estabeleceu laços fortes com a prática teatral, principalmente a partir do século XV em países como Itália, França e Alemanha, dando origem por exemplo, à ópera e suas variantes (SERALE, 2011:05)

Entretanto, já no século XX o desenvolvimento do pensamento estético na composição musical apontava para um enorme distanciamento entre o fenômeno musical e qualquer conteúdo “extramusical”, e as composições pouco tinham a ver com a tradição da escrita operística. O ápice desse distanciamento é perceptível no desenvolvimento da música eletroacústica. O impacto das primeiras obras do gênero levantou questões como a necessidade de uma “reumanização” da performance. Segundo Serale (2011:15): “O palco vazio (e a plateia também) das primeiras apresentações públicas de música eletroacústica daqueles anos fez com que alguns compositores reavaliassem o caráter físico da performance e a importância da presença do intérprete.”

Esta condição de *um palco sem intérpretes*, dentre outros fatores, colaborou para a renovação de um pensamento de valorização da performance frente ao público. Era um indício de como o fenômeno visual, agora com outra abordagem, se tornava novamente um atributo importante da composição musical, através do *gesto*, do *movimento* e da *visualização da música*, em um contexto não necessariamente narrativo, do qual o surgimento do Teatro Instrumental parece ter sido consequência.

2. Estratégias de notação para informações metamusicais

Para dar conta de escriturar os diversos elementos cênicos, intenções, gestos, ações e até mesmo localizações espaciais imaginadas para uma obra de teatro instrumental, os compositores não só se apoiam em uma escrita musical estendida, como também recorrem a uma série de novas notações muitas vezes elaboradas por eles mesmos e para uma obra

específica, que podem ir de complexos gráficos a instruções em forma de organograma, textos e até mesmo poemas ou referências a outras obras.

Na obra de Maurício Kagel, por exemplo, a multiplicidade de estilos que permeia sua música se reflete nas diferentes formas de notação empregadas por ele. Em *Sur Scène*, obra composta em 1959, seis intérpretes (considerados “personagens”) são requisitados: um mímico (que faz as vezes de plateia), um palestrante (que representa um crítico musical), um barítono e três instrumentistas que representam “a si mesmos”.

A obra, que satiriza o universo da música de concerto, tem como parte da partitura, um texto de referência para ser lido pelo personagem “crítico”. De acordo com Serale (2011:19): “(...) agradecimentos, comentários ao programa, afinação de instrumentos, vocalizações, aquecimento de mãos, etc. Todas essas situações, que superpõem e combinam o visual e o sonoro, estão aqui prefixadas e compostas conscientemente.”

Kagel: *Sur Scène*

Loudness	Pitch	Tempo	Speaker
↓ normal			→ The crisis which today has befallen the musical situation must be viewed, for the time being, as an ultimate consequence of alienation and selfhood, (to the audience) in which musicians, (short pause) after all we cannot, with this never-ending talk about a crisis, lay bare all the problematic constituents of its problematic essence and simply bypass them, and yet we cannot get around the fact, to employ a consideration, again we take cognizance of the fact that this obscurity, impenetrability, this absence of resonance in extreme situations is something which—under these circumstances we cannot but reach a conclusion which sound common sense had indicated from the beginning:
	↓ very high		→ our perception at the end ← of the sound spectrum is by nature dim ←. (long pause)
soft loud ↓ normal	low high	slow normal	→ I am sitting in the smallest room in my home ←.
	↓	slow	→ Just a few more examples in order to characterize ← the diversity of paths opened up by modern thought. Naturally one could mention considerably more. But then it is not our present purpose to give an exhaustive account of this period which in its scientific-intellectual aspect is more busy than productive.

Exemplo 1: Trecho de *Sur Scène* (1959, Maurício Kagel). Versão em inglês.

Partindo da escrita musical tradicional, o compositor grego Georges Aperghis (*1945), em sua obra *Sept crimes de l'amour* (1979), composta para clarinete, voz e percussão, utiliza indicações sobre a execução em forma de texto e ainda inclui pequenas

ilustrações sobre a posição e os movimentos dos intérpretes. A obra é estruturada em sete seções (os “sete crimes do amor”) sendo que em cada uma delas os músicos devem mudar de posição entre si, conforme indicações na partitura.

SÉQUENCE I Tous les trois comme après la fin d'un long interrogatoire, serrés côte à côte, assis face au public, le regard hagard.

Lumière violente 15 sec.

Muet - sons involontaires

Clarinette
les doigts continuent à courir sur les clés de l'instrument

Voix
ses lèvres continuent à bouger, à articuler des sons imperceptibles

Percussions
ses doigts, ses mains palpent, courent sur le zarb, muets ou presque

♩ = 104 * + souffle 6

Coup de fouet

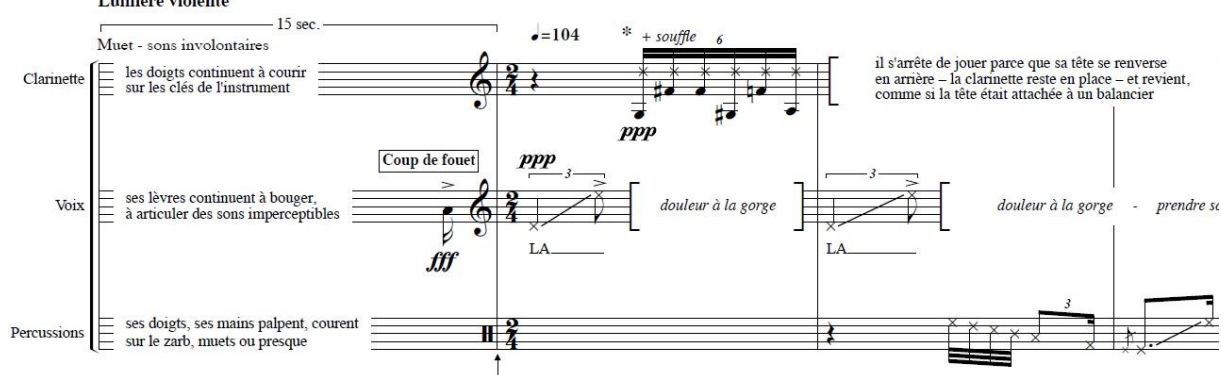
ppp

douleur à la gorge

LA

il s'arrête de jouer parce que sa tête se renverse en arrière – la clarinette reste en place – et revient, comme si la tête était attachée à un balancier

douleur à la gorge - prendre sc



Exemplo 2: Trecho inicial de *Sept crimes de l'amour* (1979, Georges Aperghis) – Séquence I. Didascalía Edition.

A primeira seção (*Séquence I*) se inicia com os músicos posicionados conforme a seguinte indicação “Todos os três como após o fim de um longo interrogatório, sentados bem próximos, lado a lado, de frente para o público, com olhar abatido”. Esta indicação, além de determinar o espaço cênico ocupado pelos músicos, também diz respeito à expressividade dramática intencionada pelo compositor.

A obra é estruturada a partir da notação musical tradicional, entretanto, no início da peça as ações cênicas são indicadas e mensuradas em segundo (“15 sec.”) sugerindo uma *preparação* por parte dos músicos que também faz parte da obra, e somente então passa a haver indicação de compassos.

Aspectos referentes à configuração espacial também foram previstos pelo compositor, como por exemplo, a expressão *Lumière violente* (algo como luz abrupta) que indica que o palco deve ser iluminado como que “de repente”.

Estas e diversas outras maneiras de escriturar a composição musical apontam para a questão da comunicação compositor–intérprete, que se mostra aberta e pouco rígida, o que reafirma a importância do intérprete na criação musical em obras que abrem espaço para a co-autoria.

2. Considerações finais

O teatro musical é uma forma de composição que embora figure entre as criações artísticas teorizadas há pelo menos meio século, ainda é pouco conhecido e divulgado no Brasil. Isso se mostra pela escassez de bibliografia sobre o tema, dificuldade de acesso à partituras e inexistência de um catálogo de obras específica do gênero.

Os cursos superiores em música, no Brasil proporcionam aos estudantes poucas experiências em áreas ligadas à expressão corporal, que poderiam dar subsídio e ferramentas tanto para execução deste repertório bem como para composição de novas obras.

O compositor de teatro instrumental geralmente assume as múltiplas etapas do processo de criação, desde a escolha do tema, estilo, técnica empregada na escrita, movimentação cênica e elementos cênicos (como possível utilização de iluminação, figurino). Isto requer conhecimento das possibilidades técnicas *do instrumentista* e também em relação aos processos de integração que podem ocorrer entre música (som), teatro (gesto) e dança (movimento).

Ao intérprete de teatro musical são requisitadas com frequência, habilidades expressivas de caráter cênico, domínio do instrumento e criatividade na resolução de questões ligadas à execução e/ou adaptação da obra.

Referências:

- DESI, Thomas; SALZMAN, Eric. *The new music theater*. New York: Oxford University Press, 2008.
- KAGEL, Maurício. *Tam-tam: monologes und dialoge zur musik*. Munique: R. Piper, 1975. 194 p.
- MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. Santos: Realejo, 2008. 374 p.
- OLIVEIRA, Danilo Cesar Guanais de. *Sinfonia: uma experiência em composição multidimensional*. Campinas, 2002. 279f. Dissertação (Mestrado em Música) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas, 2002.
- SERALE, Daniel Osvaldo. *Performance no Teatro Instrumental: O repertório brasileiro para um percussionista*. Rio de Janeiro, 2011. 125f. Dissertação (Mestrado em Música) - Curso de Música, Departamento de Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.
- APERGHIS, George. *Sept crimes de l'amour*. Bégica: Didascalía Edition, 1979. Partitura (7 p.), cantora, clarinetista e percussionista. Disponível em <<http://www.aperghis.com>>
- SEPT CRIMES DE L'AMOUR (1979), George Aperghis. Disponível em <http://vimeo.com/72809452> . Acesso em: 25 mai. 2014. Christie Finn (Soprano), Felix Behringer (Clarinete) e Philipp Lamprecht (Percussão). Gravado em 15 Junho de 2013 na Schloss Bonndorf (Alemanha). Direção de Matthias Heuermann.