

ARTES CÊNICAS

**(DES)CONCERTANTE
A MÚSICA DO TEATRO**

DENISE PINTO PADILHA



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
OUTUBRO DE 2019**



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

DENISE PINTO PADILHA

(DES)CONCERTANTE – A MÚSICA DO TEATRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Poéticas da Cena e do Texto Teatral – PCT

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria de Bulhões-Carvalho

Rio de Janeiro – RJ

2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P123 Padilha, Denise Pinto
(Des)concertante - a música do teatro / Denise
Pinto Padilha. -- Rio de Janeiro, 2019.
143 f.

Orientadora: Ana Maria de Bulhões-Carvalho.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2019.

1. música do teatro. 2. teatralidade. 3.
musicalidade. 4. dramatização da escuta. 5.
dramatização da voz. I. Bulhões-Carvalho, Ana Maria
de, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“(DES)CONCERTANTE – A MÚSICA DO TEATRO”

por

DENISE PINTO PADILHA

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho - Orientadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pereira (MAM/RJ)

Prof. Dr. Domingos Savio Ferreira de Oliveira (UNIRIO)

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de outubro de 2019

Aos meus amigos, meus pares ímpares

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora prof^a Ana Bulhões por acolher o meu projeto. Pelo fascínio de sua biblioteca. Pela qualidade indescritível de sua leitura. E, principalmente, por ter me ensinado a confiar na língua. Sem a grandeza da sua experiência e do seu saber este trabalho não existiria.

Aos professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, e também aos funcionários da universidade, novos e queridos amigos e amigas que fiz nesta trajetória.

Ao apoio institucional do Centro de Documentação – CEDOC, da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em especial à Fátima Cristina Gonçalves, pela contribuição documental e disponibilidade atenciosa.

À Elena Zanotti pelo carinho sincero e presença constante e pelas inspiradoras e imprescindíveis *soirées* de canto.

Ao Felipe e à Julia por terem me ensinado a manter as asas abertas e a segurar o vôo mesmo depois da tempestade que se abateu sobre nós.

À minha mãe, voz da minha voz.

Que isso já começou e que isso continue para além de todo fim narrativo é o que a música dá à luz. [...] O que ouço quando a música começa, já começou. O que deixa de se fazer ouvir quando a música se extingue, ressoa ainda. [...] A música é um relato. Não uma história. (NANCY, 2016, p. 80-81)

RESUMO

O objeto desta dissertação de mestrado é a música do teatro. Por meio do estudo de perspectivas teóricas e críticas e da observação de algumas práticas e processos criativos pontuais pretende-se pensar como a música, na forma de uma composição musical ou evidenciada como a uma organização de padrões rítmicos e sonoros como, repetições, variações, disjunções, ecos, silêncios, que identificam musicalidades, pode se estabelecer no texto dramático ou cênico como um fator de dramatização. Constituída na mútua interferência entre as linguagens da música e do teatro, a música ou musicalidade teatral se aproxima, assim, de uma teatralidade capaz de afetar o espectador, leitor ou agente criador na mesma região em que a música os afeta: a escuta. Ao tema são incorporadas algumas perspectivas inerentes às reverberações e comunicações no regime dos sentidos, através das quais a interação entre as artes se constitui, em particular entre olhar e escuta: sonância do teatro e visualidade da música. Todos esses aspectos estão repensados na dissertação sob a forma de argumentos e exemplos.

ABSTRACT

The object of this master's dissertation is the music of the theater. Through the study of theoretical and critical perspectives and the observation of some specific creative practices and processes it is intended to think like music, in the form of a musical composition or evidenced as an organization of rhythmic and sound patterns, such as repetitions, variations, disjunctions, echoes, silences, which identify musicalities, can be established on the dramatic or scenic text as a dramatizing factor. Constituted in the mutual interference between the languages of music and theater, theatrical music or musicality is thus identified with a theatricality capable of affecting the viewer, reader or creative agent in the same region where music affects them: listening. Some perspectives inherent to the reverberations and communications in the regime of the senses, through which, the interaction between the arts is constituted, in particular between looking and listening: theater soundness and music visuality, are incorporated into the theme. All these aspects are rethought in the dissertation in the form of arguments and examples.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: VSÉVOLOD MEIERHOLD	75
FIGURA 2: SHOSTAKOVICH, MAYAKOVSKY, MEIERHOLD E RODCHENKO	84
FIGURA 3: CENA DA PEÇA <i>O INSPETOR GERAL</i> , DE NIKOLÄI GOGOL	95
FIGURA 4: CENA DA PEÇA <i>O INSPETOR GERAL</i> , DE NIKOLÄI GOGOL	95
FIGURA 5: ABERTURA DA ÓPERA <i>ORPHÉE ET EURYDICE</i>	105
FIGURA 6: ORFEU, EURÍDICE E O AMOR	106
FIGURA 7: FINAL DA ÓPERA	106
FIGURA 8: DETALHE DO CUBO	107
FIGURA 9: CENOGRAFIA <i>I WENT TO THE HOUSE BUT NOT ENTER</i>	109
FIGURA 10: CENA COM O HILLIARD ENSEMBLE	109
FIGURA 11: CENOGRAFIA <i>AVENIDA DROPSIE</i>	110
FIGURA 12: CENA COM A SUTIL CIA DE TEATRO	110

SUMÁRIO

Apresentação	11
Introdução	14
Primeira Parte: reflexões em processo – perspectivas teóricas e críticas	20
1.1 Um breve prelúdio ou sobre música	20
1.2 Identidades ressonantes ou sobre teatralidade e musicalidade	25
1.2.1 Polifonia significativa ou teatralidade como significação em ato	28
1.2.2 Teatralidade e performatividade	30
1.2.3 Uma intenção expressa de teatro	33
1.2.4 Uma intenção expressa de música ou Stravinsky e o ato consciente	40
1.3 A musicalidade do espaço cenográfico ou a cenografia como imagem	42
1.4 A teatralidade musical da voz	50
1.5 Coda – Teatro de Composição	59
1.5.1 Pressupostos históricos	65
1.5.2 John Cage	69
Segunda Parte: reflexões em processo – reverberações práticas	75
2.1 Meierhold ou a música como matriz da cena	75
2.1.1 A teatralidade e a ópera meierholdiana	83
2.1.2 Biomecânica e musicalidade	88
2.1.3 Teatralidade do teatro ou O Inspetor Geral e Boris Godunov	93
2.2 A música plástica de Robert Wilson e outros exemplos	100
2.2.1 Outros exemplos: Heiner Goebbels e Felipe Hirsch	108
2.3 A música na dramaturgia de Samuel Beckett e outro exemplo	111
2.3.1 Rockaby / Berceuse	115
2.3.2 Outro exemplo: Eric Emmanuel Schmitt	120
Considerações Finais	123
Referências Bibliográficas	126
Referências Videográficas	135
Anexo – mídias DVD (disponíveis apenas na versão impressa)	139

Apresentação

Minha formação profissional foi realizada entre a música e o teatro. Em música, iniciei meus estudos de flauta na UNIRIO e violão na Pró-arte. Em seguida, morei um período fora do país, ocasião em que me especializei em teoria musical. No meu retorno ao Brasil, passei a me dedicar também à especialização em canto lírico no Núcleo de bel canto Elena Zanotti. Em teatro, além da especialização em direção teatral, sou bacharel em artes cênicas e atriz profissional formada pelo Instituto Cal de Arte e Cultura.

Apesar de ter realizado diversos trabalhos como musicista e atriz ao longo da minha trajetória profissional, foi por meio da prática de direção teatral que pude observar, de modo mais evidente, como os vetores dos dois campos artísticos pelos quais eu transitava acabavam inevitavelmente por impor um entrecruzamento expressivo nas minhas realizações artísticas. Assim, se na música eu me movimentava cada vez mais em direção ao canto lírico e à ópera, na busca de uma complementação cênica para meu trabalho, no teatro, parecia inevitável a busca de um princípio musical. Para mim, o sentido da cena se organizava melhor quando eu podia percebê-la como material musical, ou seja, à maneira da escuta. Minha compreensão das situações cênicas, dos processos de ação e contra-ação (principalmente aqueles contidos nos conflitos dos textos dramáticos) ou das transições dramáticas passavam obrigatoriamente pelo cotejamento com os modelos da música, em um processo de escuta interior que tornava minha compreensão mais clara. Quer dizer, eu era principalmente afetada pelos ouvidos e pela memória da configuração da música.

Dessa forma, meu trabalho de direção teatral voltou-se progressivamente para a pesquisa de variações e possibilidades de uso da música, buscando o reconhecimento de organizações sonoras e rítmicas na cena, da materialização desde uma narrativa musical até o uso de hibridizações. Minha escuta se voltava obstinadamente às musicalidades – dos atores, do texto, dos elementos teatrais, da cena – até que essas pudessem liberar sua afinação, sua música, seu segredo, de modo a organizar e dar sentido à encenação. Este movimento interno foi cada vez mais se tornando metódico, o que me obrigava também a repensar todos os recursos para a condução do processo, desde a percepção dos atores para a leitura e as falas, à forma de interpretação e do jogo cênico, ao conteúdo dos conflitos, à encenação como um todo.

Percebo então que meu desafio como diretora – que se iniciou na Cal com a montagem de *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues – era tornar possível o uso da matéria musical na criação da cena, buscando compor um discurso traduzido por um conjunto de impulsos miméticos organizados no tempo e motivado pela música, pronto a ser inscrito na *mise-en-scène*. A encenação deveria funcionar como uma composição musical conduzida pela direção apta a agenciar os elementos heterogêneos: o corpo dos atores, suas falas e momentos sem fala, suas emoções. Os atores, por sua vez, deveriam se deixar afetar pelo caráter fluido e melodioso, próprio da música, e, simultaneamente, exercer um controle plástico do tempo, o que incluía observar e respeitar os aspectos rítmicos e sonoros da linguagem verbal na movimentação das cenas. As cenas e seu encadeamento deveriam estar sempre marcados pela repetição, pelo ritmo, pela justeza do tempo, do movimento e do gesto, e não pelo naturalismo das ações. Como apoio, várias músicas eram inseridas durante os ensaios como motivos condutores, e o trabalho dos atores buscava pontos de ressonância e identidades dessa música com a dramaturgia. Meu intuito era fazer com que a cena, além de traduzir “uma visualização cênica dos conflitos do texto dramático”(como dizia David Herman, orientador da minha especialização), se constituísse como fluxo musical (um discurso contínuo) provocando certo efeito de estranhamento desconcertante entre os sentidos do olho e do ouvido, tanto dos atores quanto dos espectadores. Um discurso cênico em que conteúdo e forma aparecessem amalgamados por uma musicalidade constituída em ato teatral, entre o audível e o visível.

Em 2017, ingressei no mestrado em teatro do Programa de Pós-Graduação da Unirio, para dar continuidade à investigação como diretora, pois ainda me interessava aprofundar o estudo da música como princípio organizador da cena e a possibilidade de construção de uma poética composicional entre música e teatro – nos limites em que esta inquietação pudesse ser interrogada e teorizada no espaço de pesquisa.

Mais tarde, como que em ressonância ao que vinha buscando, encontrei a proposta de um grupo internacional de compositores, diretores e professores que professavam o que decidiram chamar de *Teatro de Composição (Composed Theater)*, na terminologia cunhada pelos músicos e diretores e também pesquisadores Matthias Rebstock e David Roesner (2012), a partir do estudo que culminou com a realização de duas conferências intituladas "Processos de Criação de Teatro de Composição", cujos resultados foram publicados em 2012. O intuito das conferências era estabelecer um campo capaz de reunir pensadores e realizadores contemporâneos, escolhidos em função de suas produções cênicas, cujas

características de linguagens e discursos praticados se encontrassem entre o teatro e a música, mas não se enquadrassem em um conceito ou um gênero exclusivo, como teatro musical, ópera ou congêneres, nos quais a música geralmente dominasse os outros elementos.

Rebstock e Roesner observam que àquilo que Lehmann (2007) enuncia exclusivamente como uma *musicalização do teatro* no âmbito pós-dramático, o Teatro de Composição acrescenta outros fenômenos cênicos que se enquadram na definição de *teatralização da música*. Desde o início do século XX, foi de interesse contínuo de alguns compositores teatralizar a experiência da música, a começar por John Cage e serialistas como Arnold Schönberg – para citar apenas os dois nomes mais importantes –, que abordavam a cena teatral e seus meios de expressão como material musical. Assim, tratavam a voz, gesto, movimento, luz, som ou a cenografia de acordo com princípios e técnicas de composição musical, aplicando o pensamento musical à performance como um todo.

Atualmente, o Teatro de Composição encontra cada vez mais singularidades – que justificam o campo – em alguns trabalhos referenciais e entre novos diretores, compositores e coletivos de teatro. A lista é longa e os exemplos heterogêneos, como do argentino Mauricio Kagel, do grego George Aperghis aos alemães Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen e Daniel Ott, de Pierre Boulez e Luciano Berio a Philip Glass, Robert Ashley, Meredith Monk e Laurie Anderson, longa lista quando se toma como ponto de referência a música. Mas também se pode recorrer a uma grande listagem, ao se partir do teatro, a começar pelos diretores Robert Wilson, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler ou Ruedi Hausermann, por exemplo. Mas se pode partir da dança, e aí teremos parte do trabalho de Xavier le Roy, William Forsythe e Sasha Waltz, além dos coletivos teatrais como Theater der Klänge em Düsseldorf; Die Maulwerker e LOSE COMBO em Berlim; Cryptic, em Glasgow; ou Post-Operativ Productions, em Sussex. A maioria com raízes no trabalho de John Cage, nos Happenings ou no movimento Fluxus, como bem situa Rebstock, em 2012.

Foi sob a influência desse pensamento que formalizei a dissertação que agora apresento como etapa final deste momento da minha pesquisa sobre as aproximações possíveis entre música e teatro, buscando pensá-la com parâmetros filosóficos, teóricos e críticos e com a observação de sua reverberação em práticas pontuais, que puderam orientar e ampliar meu campo de reflexão.

Introdução

O caminho mais acertado para introduzir a dissertação é pela interrogação do significado de seu título: *(Des)concertante: a música do teatro*. Se considerarmos a proposição de Ludwig Wittgenstein de que os limites da nossa linguagem denotam os limites do nosso mundo, e que somente através da linguagem podemos pensar, o título apresenta-se como um termo pensado para reunir no espaço de um mesmo campo gráfico (e acústico) dois vocábulos de sentidos até mesmo antagônicos, ainda que igualmente derivados de uma raiz comum, um mesmo verbo: *concertar*. No dicionário etimológico de Antônio Houaiss (2001), o verbo *concertar*, proveniente do latim *concertare*, tem seus étimos remotos – radicais e outros elementos mórficos a que historicamente a palavra se prende – ligados originalmente aos vocábulos *concerto*, *concertas*, *concertavi*, *concertatum* e por fim *concertare*, igualmente próximos ao vocábulo em português, todos esses vocábulos se prestavam a designar diretamente uma “ação de combater”, “dar combate” (*certare*), o que derivadamente levou-os à designação das ações decorrentes como, lutar, discutir, disputar e até rivalizar e argumentar. O movimento de transferência em direção ao âmbito de significação atual deveu-se, portanto, a um impulso de “escapada da permanência na significação” contido implicitamente na ação de *concertar* e representada pelo seu próprio significado, ainda segundo Houaiss (2001). Quer dizer, na medida em que qualquer combate aspira a um ajuste de contas (a um acordo ou a um concerto), o significado inicial do verbo acabou por se mover em direção à esfera de significação de sua resolução, carregando diretamente seu significado nesse deslocamento. Com a significação assim apaziguada, Houaiss explica que o verbo *concertare* passou a designar as ações de “tramar um acordo, pôr-se ou estar em harmonia, harmonizar, acordar, pactuar, concordar”, e puxando para si ainda outras significações derivadas como, “ornamentar, erguer ou cotejar e até montar uma peça de teatro”.

Seguindo essa linha lógica, no campo da música, o verbo *concertar* apareceu muito identificado à ornamentação ou harmonização de vozes e de sons de instrumentos, tendo se tornado usual através do substantivo *concerto*. De fato, na música, é possível apontar de maneira clara a operação de deslocamento da significação atribuída ao vocábulo *concertare*, uma vez que o fluxo inerente a toda composição musical, em suas diferentes manifestações, envolve embates entre sons de frequências, e prevê usualmente uma lógica de construção com encadeamentos, sonantes ou dissonantes, que aspiram a resoluções,

harmônicas ou desarmônicas, evidenciando também um princípio de convivência entre opostos, da significação original dicionarizada. É importante acrescentar por fim que, relacionado ao verbo concertar encontra-se, da mesma forma, o vocábulo etimologicamente antônimo, desconcertar: pela anteposição da partícula *des* o sentido aponta exatamente para o desfazimento da ação verbal representada pelo primeiro verbo (*concertare*), passando a significar o seu oposto, ou seja, estar em desarmonia, em desacordo, seguindo a lógica oferecida pelo dicionarista (2001).

(Des)concertante funciona como um título e também como a imagem de um *(du)elo* entre sentidos. Por esta imagem o significante gráfico (*des*) traz ao olho a imagem do som que o aspecto acústico reverbera, som e imagem imersos em um jogo de fora-dentro da significação. Ou seja, obtém-se uma palavra-imagem fabricada para dar conta de enunciar uma operação simbólica, pela qual dois sentidos estranhos, ao mesmo tempo aceitam e recusam acordos, convocando o corpo e os sentidos a uma experiência de linguagem artística que duvida de si o tempo todo ao expressar o contraditório. Assim sendo, *(Des)concertante* designa um tipo de discurso cênico que se apresenta constantemente em crise, em estado composicional entre a música e o teatro: estado que poderá estar mais formalizado, ou mesmo ocorrer como fluxo performativo. De todo modo, o *(des)concerto* oferecerá sempre um princípio de fricção entre musicalidade e teatralidade na cena que institui.

Acredito que esse entusiasmo por processos artísticos composicionais praticados entre a música e o teatro encontra-se em mim relacionados a uma experiência afetiva infantil: a escuta diária (e solitária) de fábulas clássicas musicadas. Eram versões musicais assinadas pelo compositor João de Barro, o Braguinha, orquestradas pelo maestro Radamés Gnattali e gravadas em discos compactos coloridos de vinil lançados pela gravadora *Continental* no selo *Coleção Disquinho*. A interpretação das histórias ficava a cargo do *Teatro Disquinho*, com narração da atriz Sônia Barreto. Neste horizonte da experiência infantil identifico os alicerces sobre os quais construí minhas escolhas artísticas adultas. As versões musicais de Braguinha e o jogo imaginativo das fábulas impregnaram a minha escuta e, nesse exercício, desenvolvi um gosto pelo que se tece entre o (in)audível e o (in)visível e suas inevitáveis contradições e comunicações. Entretanto, não se trata aqui de (re)suscitar uma experiência infantil e pensá-la como possibilidade de representação ou reprodução fundante de uma linguagem, mas da análise da própria operação simbólica que a constituiu como experiência e linguagem.

Em textos dedicados à criança, à juventude e à educação, Walter Benjamin (2009) discorreu de forma muito sensível sobre aspectos relacionados às imprevisibilidades contidas nas respostas das crianças frente a experiências vividas na infância. O conceito de experiência atravessou a obra de Benjamin aparentemente desde o texto de 1933, intitulado *Erfahrung* (experiência), em que contesta o desinteresse ao “entusiasmo juvenil” em nome de uma dita “experiência adulta”. Entendida pelo pensamento burguês como uma conquista da maturidade, alcançar a experiência representava aceitar a imposição dos valores burgueses conservadores. A principal preocupação de Benjamin voltou-se então à ressignificação da palavra (experiência), retirando-a antes do contexto conservador em que se encontrava. Conforme Benjamin, movido pelo ódio aos “inconseqüentes sonhos da juventude”, o pensamento burguês julgava a experiência como o “lugar necessário para onde a vida adulta deveria convergir”, em detrimento de reconhecê-la como fonte e função de fortalecimento da livre manifestação do espírito. “A máscara do adulto chama-se experiência”, escreveu ele (2011, p. 21-25).¹

Acredito também que os artistas, ao criarem ou penetrarem linguagens criativas, se comportam de maneira similar à criança. Na arte, como na brincadeira infantil, o invisível pode se tornar visível, o indizível dizível, e o mundo torna-se um campo de possibilidades sempre capaz de se atualizar. Ao longo do tempo perdi diariamente de vista o colorido dos discos e a música infantil da fábula, que lentamente se desvaneceram. Mas a memória inconsciente desse fato permaneceu persistente em minhas ressignificações expressivas, dobras e desdobras de mim, continuando a reproduzir seus ecos insistentes, dos quais aos poucos fui me dando conta.

Esse substrato inconsciente tramou um arranjo entre música e narrativa, fala e som, um arranjo que impregnou minha escuta e minha visão, como se todas as histórias contadas possuíssem, ainda que de forma não explícita, uma ressonância musical. Ao tomar consciência desse processo, tanto tempo depois, percebi que não só eu, mas muitos outros criadores, partissem eles da palavra ou do som, trabalhavam essa trama de modos diversos às vezes invisível ou inaudível entre a linguagem do teatro e da música.

¹Não quero insistir no tópico infância, mas vale lembrar que, nessa mesma via, o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben (2008) referiu-se a uma “in-fância” como o lugar da falta de fala, o lugar da infância como nosso *experimentum linguae*, supostamente anterior à constituição de qualquer subjetividade, momento em que se assentam na criança as contradições entre natureza e cultura, anterior à condição de temporalidade histórica na qual a linguagem a lançará. Quer dizer, um lugar em que para as crianças as palavras ainda não estão aprisionadas a modelos lógicos ou definitivamente moldadas aos seus significados.

Assim, constitui-se o objeto da dissertação: compreender como uma música, seja na sua forma de composição musical ou como uma organização de padrões sistematizados pela música (repetições, variações, semânticas rítmicas e melódicas, que se constituem como musicalidades) podem operar no texto dramático ou cênico uma dramatização da escuta (interna dos agentes criadores ou externa do leitor espectador). Em outras palavras, desejei especular, de modo organizado, como a música do teatro pode acontecer na cena ou no texto como uma teatralidade.

Um grande desafio encontrado na dissertação foi eleger limites para um recorte temporal que enquadrasse satisfatoriamente as questões propostas por este tema tão abrangente. Necessário, o recorte das fronteiras obedeceu principalmente ao princípio da musicalidade que ocorre como teatralidade, buscando sempre unir teoria e prática. A partir de um problema central (observação da música como teatralidade), apresento a dissertação em duas partes. A primeira parte destina-se à apresentação de um roteiro de perspectivas filosóficas, teóricas e críticas que dialogam e, de certo modo, problematizam minha proposição inicial: desde a indagação preliminar sobre o que é uma música, depois quando observo aspectos das noções de teatralidade e musicalidade e modos de sua constituição na cena ou no texto, até integrar reflexões sobre a sinergia do corpo sensível. A Coda, para usar um termo pertinente à linguagem musical, na primeira parte destina-se particularmente ao *Teatro de Composição (Composed Theater)*, um conceito pensado inicialmente com o intuito de reunir modalidades teatrais que tratam a cena como uma composição musical, estendendo-se, depois, à condição de um campo capaz de reunir produções cênicas cujas características das linguagens e discursos praticados encontram-se entre o teatro e a música.

Na segunda parte da dissertação, por meio da observação de exemplos de práticas pontuais, busco pensar como as ações, variações da música e de seus elementos constitutivos, como vozes, temporalidades, imagens, estéticas ou textualidades distintas, além de outras imbricações entre os campos da música e do teatro, operam modalidades de dramatização da escuta e definem a música ou a musicalidade como teatralidade.

Meu campo de observação limitou-se ao período que se inicia no século XX até a contemporaneidade, a partir das proposições teóricas e práticas do diretor russo Vsevolod Meierhold, sobretudo em seu empenho na ressignificação da noção de teatralidade no âmbito da “reteatralização do teatro”. Meierhold é pioneiro na proposta de musicalização da experiência teatral, plástica, melódica e rítmica, como antídoto ao naturalismo e ao

mergulho na memória afetiva nos moldes das proposições de Stanislavski e seus seguidores. Para este discípulo rebelde, era preciso aperfeiçoar o corpo mecânico do ator, e a criação de frases musicais na cena, em lugar do exercício psicologizado. A partir daí, pela perspectiva da reverberação das proposições de Meierhold na contemporaneidade, especialmente de suas reflexões sobre a encenação da ópera, destaco o trabalho do diretor americano Robert Wilson, pondo em destaque o exemplo da montagem de *Orphée et Eurydice*, ópera de Gluck (1714-1787). No exemplo, busco pensar a materialização espacial e corporal da música, seu uso como matriz de construção da encenação e do jogo do ator, as interações entre musicalidade cenográfica, musicalidade da voz e o hibridismo entre música, teatro e pintura na estética do diretor – visualidade musical e música para os olhos. Complementando, observo os exemplos da obra *I went to the house but not enter*, concerto musical em quadros cênicos que o compositor alemão Heiner Goebbels escreveu para o grupo vocal britânico Hilliard Ensemble; e também me refiro à adaptação literária para o palco das *graphic novels* de Will Eisner pela obra *Avenida Dropsie*, de Felipe Hirsch, na qual o diretor privilegia a relação entre imagem cenográfica e música.

Em seguida, destaco a dramatização da escuta na construção do texto dramático, a partir do exemplo pontual de *Rockaby (Berceuse)*, de Samuel Beckett. Na construção desse texto, Beckett inspira-se na forma musical lullaby/berceuse (cantiga de ninar) que dá título à peça. O autor escreve o texto, criando também a imagem cênica de sua representação, em narrativa não linear em que interessa o sentido de fraseado musical posto em fricção, no texto, com o fraseado gramatical – Beckett faz uso de semânticas rítmicas, quebras de linha, ressonância e recorrência, para salientar aspectos vocais e lingüísticos, silêncio, som e ruídos, construindo possibilidades de dramatização da escuta interna (da personagem) e externa (do leitor/espectador). Como exemplo complementar, destaco o texto *Variações Enigmáticas*, de Eric Emmanuel Schmitt, cuja escrita foi inspirada na composição musical de mesmo nome, do compositor inglês Edward Elgar (1857-1934).

Um traço comum reúne essas criações aqui sob um mesmo regime, uma espécie de convite à reflexão sobre um pensamento comum entre as linguagens da música e do teatro na cena, independentemente de seus discursos resultarem identificados a universos semióticos formalmente organizados ou que se apresentem como fluxos discursivos que recusam qualquer tipo de forma definida mantendo seus elementos componentes em regime de pura contaminação e fricção. Este estado de tensão das linguagens expressa muitas vezes

um impulso de liberação, de extrapolação das próprias linguagens para fora de si mesmas, ou de revelação de suas especificidades.

A organização dos exemplos não segue linhas de subordinação. Ao contrário, busca constituir-se rizomaticamente, de modo a manter cada exemplo como um plano em aberto, apto a originar e conjugar outras proposições múltiplas, teóricas e práticas, deixando-se afetar e afetando outros. Da mesma forma, não se pretendeu fazer uma análise crítica das práticas mencionadas como objetos específicos de estudo, mas propor a observação de modalidades e perspectivas possíveis da ocorrência da música como teatralidade na cena.

O trabalho envolveu a leitura de diferentes perspectivas teóricas e críticas, e considera principalmente as proposições de Josette Féral (2015) sobre a teatralidade; Igor Stravinsky (1996) sobre composição musical. Encontrei apoio também nos textos de Adriana Cavarero, filósofa feminista italiana que se dedica ao estudo da unicidade e singularidade da voz; nas investigações do filósofo francês contemporâneo Jean-Luc Nancy (2014) sobre escuta e imagem; e ainda de Paul Zumthor (2010) sobre voz, corpo e linguagem, oralidade e centralidade dos sentidos nas artes; e, de forma complementar, levei também em consideração algumas perspectivas críticas de T.W. Adorno (2011), Denis Guénoun (2014), Giorgio Agamben (2008), Walter Benjamin (2002) e outras. Devo destacar, porém, que foram imprescindíveis as contribuições teóricas dos escritos do próprio diretor Vsévolod Meierhold, revistos nas pesquisas metódicas e exemplares da francesa Béatrice Picon-Vallin (2008).

É importante dizer ainda, por fim, que a dissertação não tem a pretensão de apresentar nenhuma proposta pedagógica de treinamento de atores ou músicos para a cena, nem de apontar uma metodologia de trabalho para diretores ou encenadores. Também não se trata de um trabalho de crítica às obras e espetáculos abordados. Mas de um estudo em processo, baseado em pesquisa, reflexão e observação de fenômenos, que impliquem de maneira indissociada modos de operação entre a música e o teatro na cena.

Primeira Parte: reflexões em processo – perspectivas teóricas e críticas

Escuta-se aquele que profere um discurso que se quer compreender, ou então escuta-se o que pode surgir do silêncio e fornecer um sinal ou um signo, ou então, ainda, escuta-se aquilo a que se chama música. No caso dos dois primeiros exemplos pode dizer-se, pelo menos para simplificar (se se esquecerem as vozes, os timbres), que a escuta está atenta a um sentido presente para além do som. No último caso, o da música, é mesmo o som que o sentido propõe à auscultação. Num caso o som tendencialmente desaparece, no outro o sentido torna-se tendencialmente som. Mas não há aqui senão duas tendências precisamente e a escuta endereça-se - ou é suscitada por - àquilo onde o som e o sentido se misturam e ressoam um no outro ou um pelo outro (NANCY, 2014 p. 17-18).

1.1 Um breve prelúdio ou sobre música

Da maneira como enunciou Jean-Luc Nancy (2014) a certa altura em seu livro *À escuta*, sobre a música se poderia dizer que ao mesmo tempo em que “faz calar os barulhos do mundo, ela e os interpreta”, fazendo-os soar e fazer sentido “não mais enquanto barulhos, mas na sua própria ressonância” (p. 55). Uma música é assim, singularmente, o sentido da reverberação do seu som. Ainda que organizada por uma linguagem, o que se escuta na música não é igual ao que se escuta em uma palavra, não é da ordem de um significado acabado, mas o próprio caráter do som ressoando o sentido ele mesmo (p.214).²

De maneira genérica, uma música pode ser descrita como uma organização periódica do fenômeno sonoro auditivamente perceptível. Quer dizer, a música manipula e configura as frequências desordenadas e dispersas que compõem o espaço sonoro do mundo, ordenando-as em um novo espaço-tempo (próprio da qualidade do sonoro) que ela mesma inaugura: a espacialidade da sua reverberação, e tem lugar pela escuta. Uma música é sempre uma experiência de escuta.

²No livro *À Escuta*, Jean-Luc Nancy (2014) apresenta uma reflexão contemporânea sobre o tema da escuta. Segundo propõe, cada um dos sentidos humanos comporta duas feições, uma primeira que é puramente tensão sensível à qual vem unir-se outra que é sua adequação sensata, inteligível, que a conceitua (p. 20).

José Miguel Wisnik (1989) acrescentou um viés antropológico à questão por meio da investigação do comportamento e trajetória social de alguns povos antigos, apontando configurações sociais que só foram capazes de se constituir como sociedades de fato, na medida em que seus povos conseguiam produzir música. Segundo demonstra Wisnik, fazer música representava para eles a capacidade de estabelecer um contrato social, travar um acordo de constituição de um ordenamento entre as violências que os afligiam, que poderiam atingi-los do exterior ou dividi-los em seu processo interior. A música representava a capacidade de produzir um fator de equilíbrio e proteção, ao oferecer-se tradicionalmente como a mais bem-acabada representação da ausência de conflitos na ordem social, sua organização o “mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada”, e isso “servia à vida como uma experiência do sagrado” (p.34). Na prática da música vislumbrava-se a possibilidade da experiência da luta simbólica representada no embate (ou no concerto) entre o som e o ruído, ou seja, um lugar em que se poderia converter todo “ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (p.34).

Pelo viés artístico e estético, a prática musical absorve necessariamente ecos, variações e repetições de fatores culturais, ambientais, antropológicos, semióticos e mesmo de tecnológicos, que pautam as funções do seu fazer e de sua escuta. Não é difícil presumir que há diferenças entre a escuta musical de um japonês e a de um africano. Nem tampouco que a escuta musical (e até mesmo científica) no século passado ainda não previa, por exemplo, a síntese de sons mixados por computador ou técnicas de tratamento de som, comuns ao ouvido contemporâneo. A música põe reiteradamente em ação novos instrumentos, novas vocalidades e novos recursos sonoros, levando a alterações consideráveis nas capacidades de escuta. Ou seja, como organização do fenômeno sonoro, a música ressoa em direção a uma escuta que responde à sua própria contemporaneidade.

Vejamos o que disse o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) em entrevista à Mary Bryden, professora de Estudos Franceses na Universidade de Reading, Reino Unido³: “música é tudo o que se escuta com a intenção de se ouvir música”. Essa pequena frase de Berio parece nos apontar essa condição da música de extrapolar as fronteiras do fazer musical tradicional e sistematizado, e poder se constituir por meio do direcionamento de uma escuta. Quer dizer, ele sugere que a criação da música acontece por meio de um ato solidário que envolve o criador e o ouvinte. É a participação do ouvinte (ou

³A entrevista foi publicada no livro *Samuel Beckett and Music* (1998), coletânea de entrevistas e ensaios dedicados exclusivamente à abordagem da relação de Samuel Beckett com a música (ver: BRYDEN, 1998).

de sua ilusão perceptiva) que deverá decidir a *situação musical* dessa música. Vale destacar que Berio partilhava intensamente as inquietações de artistas da vanguarda do século XX, serialistas e pós-serialistas, inspirados principalmente pelos experimentos sonoros de John Cage, e praticantes da música concreta e eletrônica. Manteve também durante toda vida um interesse intenso pela lingüística e principalmente pela observação da musicalidade que estaria presente em algumas manifestações literárias. A referência à literatura permeou toda sua obra musical. Berio compôs sinfonias quase sempre escritas para orquestra e vozes inspiradas em textos literários ou dramáticos, explorando sonoridades fonéticas formadoras da palavra (que chamou de “musicalidade presentes nas livres partículas”), provocando a escuta normatizada. Foi pelo viés lingüístico que Berio se aproximou do teatro, em especial dos textos de Samuel Beckett. Assim, a música é uma experiência de escuta, e a composição musical um processo intencional de construção de estruturas e formas musicais significativas que garantem a unidade musical de uma obra.

Essa perspectiva é bastante propícia ao modo como aqui proponho conceber o que chamei a música do teatro. Minha intenção é pensar a música como um tipo de musicalidade que se inscreve na cena ou na dramaturgia como uma teatralidade. Para isso, será preciso inclinar a escuta à percepção de um *não puramente sonoro* da música, uma *entre-afetação* entre o acústico e o óptico, tão pacificamente incorporada pelo cinema, por exemplo. Quer dizer, um devir-música do teatro que atinge criador e espectador na mesma região em que a música os afeta: a escuta.

É interessante notar que, atualmente, muito mais que a música, é a noção de musicalidade que melhor se aproxima do conceito de *Mousiké*⁴, noção interdisciplinar oriunda da Antiguidade grega, cujo termo permaneceu na designação exclusiva da arte que hoje denominamos Música. Quando o conceito de *Mousiké* se desmembrou em diversos campos do conhecimento artístico e científico, a parte da Música, correspondente à arte dos sons, preservou o nome, relacionando o adjetivo “musical” aos seus conceitos e parâmetros, gerando a ideia de que eles seriam legítimos exclusivamente dela e estendidos aos outros campos do conhecimento como empréstimo. Conforme demonstra a pesquisadora Lia Tomás (2002), o pensamento grego concebia o fenômeno da *Mousiké* de um modo

⁴ Etimologicamente refere-se às nove *mousas*, deusas do conhecimento, que inspiravam os homens artística e cientificamente). Cabe acrescentar que essa Música envolvia ainda o estudo dos números em movimento e integrava o conjunto das quatro disciplinas matemáticas, o *quadrivium*, que era composto pela Aritmética (estudo dos números em repouso), a Geometria (estudo das formas em repouso) e a Astronomia (estudo das formas em movimento) (Ver: TOMÁS, 2002).

complexo e multiforme, funcionando como conceito aberto de grande amplitude. Escreve Tomás:

Os antigos tratados musicais abrangiam uma variada gama de assuntos não se restringindo às questões que na atualidade referem-se exclusivamente ao campo que identificamos como arte musical, delineando assim um conceito diferenciado (TOMÁS, 2002. p. 21).

Segundo Tomás, presume-se que até mesmo para os pitagóricos,⁵ a ideia da música era bem mais do que a percepção de uma organização do fenômeno sonoro e envolvia também significados cosmológicos e lógicos. Em suas origens, a *Mousiké* referia-se de maneira mais ampla e abrangente a todas as relações que envolvem combinações ou organizações no tempo e não somente à música. Seu campo de ação não se prestava como “base para os assentamentos” na composição musical propriamente, mas associava seu significado a um tipo de “raciocínio lógico” (TOMÁS, 2002, p. 17), englobando igualmente elementos que hoje identificamos como pertencentes à poesia, à dança, à matemática, à física e à filosofia. Quer dizer, ao mesmo tempo em que abarcava as especificidades da linguagem musical, o sentido da *Mousiké* também as ultrapassava, entrelaçando o significado da música aos significados de outros campos e com isso associava uma construção integrada de sentidos na sua percepção. Em outras palavras, era por um viés polimórfico, de multiplicidade e interdisciplinaridade e também de pluralidade de sentidos que a noção de *Mousiké* era concebida, aproximando-se muito do que hoje compreendemos por musicalidade.

Um número considerável de teóricos, cientistas e musicólogos afirma convincentemente ser a musicalidade um traço humano universal e parte integrante da capacidade humana de produzir cultura. As definições mais comuns que buscam dar conta de um caráter, qualidade ou estado do que é propriamente musical, associam a noção à expressão de um talento, sensibilidade ou habilidade para criar, executar, conhecer ou apreciar música. Em algumas abordagens, a musicalidade se presta também a identificar especificamente uma cadência melódica ou rítmica harmoniosa. Para uma compreensão dinâmica e sensível, é comum a muitas abordagens teóricas a recomendação da escuta da

⁵A escola filosófica de Pitágoras voltou-se intencionalmente às tentativas de teorização de uma linguagem puramente musical. Ver: TOMÁS, 2002.

música de Mozart, como experiência ideal do conceito de musicalidade na música clássica ocidental.

Heinrich Jacoby,⁶ músico e educador alemão, cujo trabalho era voltado para o desenvolvimento da sensibilidade e consciência do sensível, buscava abordar a musicalidade como sendo uma capacidade expressiva geral de todos os seres humanos e a comparava à capacidade humana de linguagem. Para Jacoby, a habilidade não se resumia a uma aptidão do indivíduo e considerava que a prática seria determinante para o desenvolvimento da conscientização e o desempenho de toda e qualquer habilidade, inclusive a musical. O professor e neurologista anglo-americano Oliver Sacks (1933-2015), já havia lançado a questão sob o ponto de vista da neurociência, em uma abordagem discordante à de Jacoby, afirmando que há muito ainda a sugerir no que concerne à possibilidade de desenvolvimento de uma habilidade musical por praticamente todos. Especialistas ainda são historicamente incapazes de concordar sobre quais são os componentes, se e como a habilidade humana para a música pode ser definida ou mesmo mensurada. O dado concreto é que não existem sociedades humanas conhecidas que não pratiquem música de alguma forma ou não apresentem um tipo qualquer de desenvolvimento cognitivo envolvendo uma musicalidade.

Todos esses aspectos que envolvem a musicalidade parecem ainda em aberto. O outro aspecto, aquele inerente à aproximação do teatro pelo viés da música, diz respeito à sua natureza mais própria e não menos complexa, sua teatralidade. Concebida por seus agentes criadores e espectadores como um ato intencional de música para a cena, a musicalidade teatral provoca uma dramatização da escuta (diretamente pela audição ou requisitando uma memória corporal – operação cognitiva entre olho e ouvido – quer dizer, a percepção sinestésica de visualidades do teatro à maneira da escuta). Ao abrir a espacialidade de sua ressonância na cena, a musicalidade teatral apresenta-se também como uma teatralidade.

⁶ Heinrich Jacoby (1889-1964) e Moshe Feldenkrais (1904-1984) faziam parte de um pequeno grupo de inovadores europeus do século XX que enfatizavam o "eu" no auto-desenvolvimento (como nas artes inspiradas em zen, como arco-e-flecha ou judô, ou mesmo arranjos de flores). Para eles, uma habilidade não era fim em si mesmo. Praticar a habilidade era o caminho para uma maior conscientização. O trabalho de Jacoby influenciou também a psicoterapia corporal através das oficinas que Charlotte Selver (1901–2003), uma aluna de Jacoby e Gindler, das quais participaram os principais psicoterapeutas corporais do Instituto Esalen na década de 1960. Fonte online: <http://www.jgstiftung.de/jacoby/> em 27/09/2019.

Para abordar as condições de ambas as noções, buscarei reunir parâmetros, reflexões teóricas e críticas permeadas também por alguns exemplos de práticas, constituindo dados e tentando criar redes de conexão que dialoguem com a minha perspectiva.

1.2 Identidades ressonantes ou sobre teatralidade e musicalidade

A teatralidade é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (BARTHES, 1970, p. 372).

Apesar da raiz antiga, atribuída ao latim clássico *theatralis*, segundo escreveu a pesquisadora Josette Féral (2015), uma das maiores estudiosas sobre o assunto na atualidade, a noção de teatralidade parece ter se fixado na história atrelada à noção de literariedade, sublinhando uma passagem do literário ao teatral, prioritariamente fundada sobre um trabalho espacial. Antes mesmo de ter sido introduzido na França por Roland Barthes, em 1954, o termo já podia ser encontrado nos primeiros textos do russo Nikolai Nikolaevich Evreinov, desde 1908, como *teatralnost*. Evreinóv entendia que o sufixo *nost* havia sido sua maior descoberta, uma vez que se associava à designação de um instinto, um impulso irresistível de travestimento ao qual o homem em sua condição está sujeito. O interesse de Féral ao abordar Evreinóv, era investigar a noção de caráter pré-estético inerente a toda teatralidade, ou seja, o teatro só é possível porque “a teatralidade já existe e o teatro a convoca” (p.88). Evreinóv acreditava que, antes mesmo de visar uma dada estética, a teatralidade resultaria de uma experiência física e lúdica comum à natureza do homem. Essa designação de um “caráter pré-estético” inerente à teatralidade parece aproximar as proposições de Evreinov do alemão Heinrich Jacoby sobre a musicalidade como sendo uma capacidade expressiva inerente a todos os seres humanos e comparada à capacidade de linguagem. A noção de *teatralnost* resumiria, portanto, uma “vontade de teatro”, um desejo atávico de imitação e ligado ao corpo como experiência física lúdica, antes mesmo de estar associado ao teatro ou a um ato propriamente estético (FÉRAL, 2015). Em português, a relevância recai sobre o sufixo *dade* (ou *idade*) que funciona como

um sinal (um signo) que remete a uma qualidade intrínseca que o substantivo busca resumir. Ou seja, o papel desempenhado por esse sufixo parece ser o deconformar no vocábulo a designação de uma condição não explícita, um estado de devir, que se constitui na associação a outra significação etimologicamente próxima, chamada a completar seu sentido. Assim, por exemplo, o termo dramaticidade denota uma condição do dramático, literariedade do literário, como teatralidade do teatral e musicalidade do musical: são noções que só se mostram em sua própria fenomenalidade, em seu acontecer e definem seu conteúdo conceitual indiretamente. De fato, esse processo de alteração do contexto sintático da palavra (que, nesse caso, transforma um adjetivo ou verbo em um nome comum indicativo de uma qualidade), se presta de forma muito produtiva à investigação teórica ao oferecer uma maior estabilidade aos objetos quando submetidos à análise conceitual ou epistemológica.

Depois de Evreinov, muitos outros artistas e pensadores se valeram do termo teatralidade, como Artaud, Brecht, Appia, e, principalmente, Vsevolód Meierhold. No contexto do final do século XIX e início do século XX, quando uma redefinição do conceito de teatralidade começa a ganhar força e o teatro, ainda muito atrelado ao pensamento literário, vai em direção a uma redefinição própria, o termo (teatralidade) começa a se descolar paulatinamente de um sentido de falta de verdade ou verossimilhança no teatro. De fato, até então, apesar do prestígio dado aos autores de dramas, os autores teatrais não escreviam apenas para o teatro. Mesmos os teóricos que se aventuraram em busca de uma sistematização de parâmetros do fenômeno teatral, também utilizaram terminologias emprestadas de estudos sobre literatura: realismo, naturalismo, simbolismo, etc. e teorias e pensamentos acerca do fenômeno teatral, além de tratados sobre a arte da atuação, estão principalmente relacionados às formas textuais. O próprio Stanislavski desenvolveu todo o seu sistema de atuação vinculado à dramaturgia de Tchékhov (usualmente grafado como Tchécov, no Brasil). De fato, o aparecimento da figura do diretor na arte teatral começa a construir uma especificidade e faz com que, ao mesmo tempo, a prática teatral se distancie aos poucos da hegemonia do texto, levado paulatinamente à condição de ferramenta para o exercício estético realizado na encenação.

Além disso, progressivamente a cena teatral absorve e se deixa absorver por outras artes, como a dança e as artes plásticas, até o aparecimento da luz elétrica pintores desenham e colorem cenários. Exemplo desse cruzamento está em Pablo Picasso, por exemplo, que trabalhou com Jean Cocteau, ou Salvador Dalí, que colaborou com Garcia

Lorca. Assim como o empresário de dança Diaghilev estabeleceu uma parceria com Meierhold. O que deveria atrair o público não era a cópia, a representação do real e sim a relação metafórica construída entre o que acontece em cena e o que é referido. O teatro deveria ser reconsiderado como um espaço para os sentidos, para as sensações, um lugar onde poderia acontecer o contato físico e não só intelectual ou psicológico. A ressignificação da noção de teatralidade torna-se condicionante na busca por uma especificidade teatral. As teorias de Brecht, por exemplo, sobre o novo ator, estão particularmente vinculadas a um novo formato de texto e enfocam a teatralidade a partir do diretor como mobilizador da cena. É importante destacar ainda que, como fator condicionante da teatralidade, a figura do encenador deduzia, no final do século XIX, que a nova função queria responder a movimentos de mudança que aconteciam no seio da própria sociedade, seu crescimento, sua segmentação, o aparecimento de novas classes sociais, de novos padrões estéticos e, com isso, de espectadores específicos para teatro, como bem aponta Bernard Dort no livro *O teatro e sua realidade* (1977, p.97):

A encenação não nasce somente da transformação e da multiplicação das técnicas cênicas (mais uma consequência do que uma causa); não foi igualmente imposta, “ex nihilo”, por um só homem (Antoine, na França). Seu surgimento coincide com uma profunda transformação na procura do público de teatro.

Se é também legítimo conjecturar sobre a teatralidade no teatro grego e romano, na *commedia dell'arte*, no teatro medieval ou na cena elisabetana, nesses espaços e tempos, a teatralidade não se daria do modo como a entendemos nos dias de hoje. Na contemporaneidade teatral, há uma pluralização de formas dramatúrgicas criadas por meio de exercícios de atuação relacionadas à concepção da direção e que produzem teatralidades em progresso presentes nas encenações. O sentido mais contemporâneo em que se busca pensar o teatro percebe a cena a partir de noções como “signo”, “fragmento”, “distanciamento”, “deslocamento”, entre outros, relacionando a teatralidade como fenômeno e ferramenta de teorização do teatro.

Outro aspecto a ser apontado na construção da teatralidade tem relação com o espaço cenográfico e a necessidade de se pensar tanto o edifício teatral quanto o palco pela condição imagética, referenciando o apelo plástico. Isto sem falar no aparecimento em cena de outros meios visuais: a fotografia e o cinema. O surgimento do cinema fará com que o

teatro novamente tenha que se redefinir. O cinema pode realizar o imaginário, apresentar lugares, memórias e etc. Por sua condição de arte viva e presente, o teatro depende da imaginação viva do público. Gordon Craig considerava a palavra e o ator peças importantes na engrenagem teatral, mas consagrava maior importância às alegorias imagéticas e ao olhar que se tem sobre estas. Tanto ele quanto Meierhold destacaram que o teatro só poderia se transformar em arte por meio do condicionamento da teatralidade à existência da expressão imagética na cena. Para eles, a noção de teatralidade pressupõe que o teatro não deve esconder suas convenções, suas técnicas, seus processos, mais que tudo o teatro deve ser invenção, imaginação, o palco tem a sua realidade ficcional.

1.2.1 Polifonia significativa ou teatralidade como significação em ato

A importância do conceito de teatralidade reafirma-se de forma renovada nos anos 1980. No ensaio “A representação emancipada”, baseado principalmente na análise das proposições de Wagner e Craig (chegando depois até Robert Wilson), Bernard Dort (1988) observa um processo emancipatório em curso, diante do qual a “espessura de signos e sensações” de que falou Barthes, tornara-se realmente insuficiente para dimensionar a noção de teatralidade. Para Dort, a noção passava a apresentar-se como uma condição teatral inerente à cena que extrapola a pura representação de um texto, e assim resumia em sua conceituação a própria impossibilidade de conjugação dos signos edificadas na cena a partir do texto (como propõe Barthes) tornando-se significação em ato. De acordo com Dort, diante das múltiplas inquietações que se apresentavam na realidade teatral, para manter-se ativa e atualizada em sua definição, crítica ou abordagem, a teatralidade não poderia mais sujeitar-se aos limites de uma unidade orgânica fechada, mas referir-se a uma “polifonia significativa” em direção ao espectador, constituindo-se em constante interrogação do seu próprio sentido de existir considerando a realidade presente.

O aprofundamento de processos fragmentários e de interações de linguagens a que a cena teatral foi submetida – objeto de diferentes interpretações e revisões, incidindo também sobre outras modalidades artísticas – implicou também um interesse comum entre a teatralidade e as noções de transdisciplinaridade e de performatividade, entre outras. Patrice Pavis (1999), em seu *Dicionário do teatro*, após apontar para uma definição da teatralidade como aquilo que na representação ou no texto dramático é especificamente

teatral (ou cênico), busca em seguida enfatizar algum contraditório apontando também que “nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa ‘teatralidade’ que foi por muito tempo ocultada. Mas o conceito tem algo de mítico, generalizante, talvez até idealista e etnocêntrico” (p.71). Por uma perspectiva complementar a Dort, Pavis busca indicar a impossibilidade de uma condição normativa e única da teatralidade. Se teatro em sua própria condição não é puro, não há teatralidade pura (especificamente teatral), e sua construção envolve fatores extra-cênicos e até mesmo históricos e antropológicos. Por esse viés, Pavis refere-se à teatralidade como um termo polissêmico, que funciona como ferramenta teórica na leitura de sua própria atualidade, e que depende da organicidade de cada espetáculo para se constituir, demandando investigação contínua. Conforme observa o teórico, apesar de todo discurso cênico se constituir por aquilo que é especificamente do teatro, este tornou-se paulatinamente dependente da gama variável de elementos expressivos que cada encenador pode mobilizar para estruturar sua partitura de encenação. Dessa forma, não existe uma condição única e normativa da teatralidade. Na concepção de Pavis, a teatralidade constitui-se conceitualmente como *forma múltipla* – e deve se referir a *teatralidades plurais* – que só pode ser fundamentada por meio da análise específica de cada trabalho cênico, identificada necessariamente aos elementos e fronteiras artísticas presentes na encenação e ao trabalho do encenador (PAVIS, 1999).

Na contemporaneidade teatral, muitos teóricos têm preferido remeter-se à análise semiótica da representação para identificar a emergência da teatralidade a signos teatrais, estendendo-se também a traços peculiares da íntima relação do teatro com vários aspectos da atividade humana. Sílvia Fernandes referiu-se à noção como sendo uma ferramenta eficaz de análise teórica, no sentido de conseguir abarcar a pluralidade de discursos da cena contemporânea, território aberto e muito comprometido com a desestabilização de estruturas como forma expressiva. E escreveu: “A teatralidade não pode mais ser entendida como uma propriedade do teatro, mas de todo e qualquer evento que, em um dado espaço-tempo, reúne um observado e um observador” (2011, p. 74). A consequência dessa flexibilização de limites é que os conceitos teatrais se vêem obrigados a redefinir suas certezas permanentemente. E na medida em que a noção de teatro altera-se no tempo, temos que continuar a redefini-la.

1.2.2 Teatralidade e performatividade

Josette Féral (2015) tem reafirmado a vocação do teatro contemporâneo em beneficiar-se amplamente de conquistas da arte da performance. Uma vez que as práticas performativas determinaram fortemente uma redefinição de parâmetros, impondo uma nova condição de pensamento nas artes cênicas, evidentemente estenderam sobre a cena teatral alguns de seus princípios. No texto “A performance ou a recusa do teatro”(2015), Féral observa como ações de produção e transformação de situações operadas pela performance na cena foram as grandes responsáveis pelo desvio paulatino das exigências da representação como processo centrado na ilusão (e no traçado ficcional) em direção à ação cênica real e ao acontecimento cênico instantâneo e não repetível. Segundo Féral, a mutação que a cena teatral experimenta na relação com a performance definiu uma ruptura de tal ordem na noção de teatralidade que é necessário adotar a expressão teatro performativo para qualificá-la. E cita diversos grupos e criadores contemporâneos que assumem práticas diversificadas de teatro performativo entre os quais: Bob Wilson, Robert Lepage, Wooster Group, e na cena brasileira especialmente o Teatro da Vertigem e o Teatro Oficina (p. 135).

Na recusa à rigidez de códigos (como a definição precisa de personagens ou a interpretação de textos), a *performance art* apresenta ao espectador sujeitos reais que paradoxalmente parecem recusar o teatro, e em geral querem expressar movimentos autobiográficos. De fato, a *performance art* aparece como uma força dinâmica que se opunha à representação no teatro, cujo principal objetivo seria desfazer as competências do teatro e circunscrever a cena a uma semiologia mais autêntica. Surge na contramão das práticas teatrais vigentes como vontade de expressar fluxos e desconstruir todo tipo de formatação cênica. Porém, como observa Féral, com seus parâmetros submetidos ao enfrentamento de uma força transgressora, o teatro acaba por incorporar essa força como conquista ao invés de rejeitá-la e a cena teatral vê-se redimensionada pelas práticas performativas. Nesse sentido, ao ocupar a cena teatral, a performatividade torna-se o próprio elemento da teatralidade, e o espetáculo teatral, como um todo, passa a ser definido pela relação recíproca entre ambas. Com a incorporação pelo teatro do pensamento performativo, a noção de teatralidade sofre necessariamente um deslocamento passando a se constituir na composição entre as estruturas simbólicas especificamente do teatro e os fluxos energéticos gestuais, vocais e outros que se atualizam na *performance art*, e o que

varia é exatamente o grau de preponderância de uma sobre a outra. Ainda conforme a pesquisadora, mesmo em caminhos conceituais aparentemente opostos, é o jogo de forças entre as realidades do teatro e da performance em ação na cena, que passa a permitir o surgimento da teatralidade. Cito-a:

A teatralidade tem a ver também com o corpo, com as pulsões, com o desejo e, portanto, com a performatividade. [...] A performatividade é o que permite que qualquer apresentação seja vista como uma atividade singular e em constante transformação a cada vez que se produz. Já a teatralidade é o que permite ao espectador identificar rupturas neste movimento performativo, podendo inscrever a cena no ato representativo (FÉRAL, 2012, p. 11).

Se por um lado, os *performance studies*, conduzidos por Richard Schechner, privilegiaram as esferas sociais da performatividade e do ato artístico de performar, relativizando assim o papel do ator e do espectador, por outro, a *performance art* provocou um conflito significativo nos limites entre a representação e o cênico. O pilar estrutural da *performance art* é a execução da ação (o ato de fazer e não o ato de representar), operar na cena o desejo de produção de uma ação real, de um acontecimento fático e não repetível, de uma transformação cênica de situações, desviando o curso das exigências da representação como processo centrado na ilusão ou realidade ficcional. Ou seja, ao mesmo tempo que se insere na cena teatral, conjugando sua linguagem à do teatro, a *performance* igualmente o rejeita (rejeitando também a noção de teatralidade).

Portanto, quando o espaço puramente teatral abre suas práticas ao desígnio do não teatro, o teatro instabiliza suas certezas. Concomitantemente, o ato teatral deixa de pertencer exclusivamente ao teatro e passa a ser considerado como parte de outras práticas artísticas (especialmente da *performance art*, mas também da dança ou música cênica). Nessas condições, o teatro também permite a emergência daquilo que é inerente a ele (a teatralidade) em outros espaços que não somente o do teatro, não cabendo mais compreender a noção de teatralidade de forma isolada e absoluta e sim referida às suas especificidades. Além disso, na construção da teatralidade, um evento considerado como teatral hoje, talvez não fosse (e nem venha a ser no futuro) em qualquer outra época, se admitirmos o olhar mutável do espectador, sujeito do seu tempo. Jean-Pierre Sarrazac (2005) observou que a cena contemporânea aprofundou o envolvimento do espectador na

construção teatral, referindo-se ao fenômeno como uma “construção compartilhada de sentido”. Segundo a perspectiva de Sarrazac, ao ser sacado de um contexto puramente ilusório, convidado a certa sobriedade, o espectador extrapola o lugar de recepção e aproxima-se da criação, tornando-se mesmo um agente criativo na composição da teatralidade que, nesse caso, emergiu por um mecanismo de esvaziamento daquilo que é próprio do teatro. Para exemplificar, Sarrazac a certa altura cita o teatro de Brecht como um marco nesse sentido. Ao solicitar o espectador na concepção cênica, o teatro brechtiano define uma mudança significativa no regime do espetáculo, ao pôr em ação na cena um mecanismo de construção que revela a teatralidade pelo esvaziamento de princípios (de construção da ilusão) próprios do teatro.

No sentido em que exprimiu o filósofo Denis Guénoun (2014), no movimento de sua atualidade o teatro relaciona-se à sua própria vocação que sempre foi a de afirmar-se como necessário à humanidade e que por isso segue buscando saídas diante do desafio de se reinventar como arte. Diz ele: “Todas as revoluções estéticas dos últimos dois séculos se prevaleceram deste imperativo.” (p.156). Em seu estado atual, as criações do teatro têm respondido muito mais freqüentemente às exigências das demandas expressivas e de criatividade dos seus agentes que às possíveis verossimilhanças, seja através de discursos performativos ou não. Ver atualmente um espetáculo teatral é ter contato com diferentes teatralidades em operação própria de materialização no ato teatral.

Analisando as respostas do público de teatro na atualidade, Guénoun observa que o espectador de hoje não vai mais ao teatro em busca de desfrutar personagens ou situações dramáticas. Sua principal intenção é, antes de tudo, ver um *espetáculo*. E, nesse sentido, ver um espetáculo se diferencia de simplesmente ver uma peça, seguir uma história, com conflitos, papéis e representação. “O que o público busca hoje no teatro é uma operação de teatralização, ele quer ver o *tornar-se-teatro* de alguma coisa” (p. 139). O interesse do público de teatro hoje volta-se às ressignificações cênicas, ele quer ver como se opera uma versão para a *linguagem do teatro*. Quer dizer, segundo o filósofo, ao espectador contemporâneo interessa muito mais observar o gesto do *como* é feito que ver o *que* é feito. Sua motivação gira em torno de conferir a maneira de operacionalizar para a cena uma versão de um texto clássico ou de qualquer outra realidade como um poema, um romance, um filme, uma narrativa histórica ou biográfica ou até mesmo uma música. Escreve Guénoun, “Ver um espetáculo é ver a *teatralidade* em sua operação própria: a operacionalização, o verter (a versão) no teatro, o gesto de levar para a cena uma realidade

não cênica” (p. 140). Assim, como movimento de passagem ao que é próprio do jogo cênico ou como “gestualidade encontrada para se expor uma coisa em sua fenomenalidade”, a teatralidade emerge como uma aparição singular na cena para materializar a existência das entidades imaginárias. Conclui Guénoun: “o aparecer-aí da coisa é a sua teatralidade” (p. 140). Ao se referir ao aspecto de constituição da teatralidade a partir de uma “operação de teatralização”, que envolve e a materialização cênica de elementos não teatrais, Guénoun toca também no princípio de composição da teatralidade a partir (e por meio) do concerto do teatro com outras artes. É evidente que o teatro da contemporaneidade foi mobilizado por uma vontade artística própria que coloca à prova os limites das artes, mas é precisamente esse viés que possibilita pensar outras especificidades nos limites da cena ocorrendo como uma materialidade própria do teatro, como uma teatralidade. Pensada especificamente na aproximação com a música (concebida como performance instrumental ou vocal), essa operação de teatralização, seja no espetáculo ou dramaturgia, acaba por revelar o aparecimento de *musicalidades* que se constituem na cena como *teatralidades* percebidas nos limiares entre a visualidade e a escuta.

Seguindo essa trilha, fundaremos nossa análise principalmente sobre as proposições teóricas mais recentes de Josette Féral (2015). Sua abordagem introduz, de forma particular, as noções de clivagem e de alteridade como base de sua teoria da teatralidade, que interessam precisamente na medida em que podem fazer convergir a noção de musicalidade.

1.2.3 Uma intenção expressa de teatro

A partir da ideia de que a teatralidade é conseqüência de um processo dinâmico de teatralização em que o *olhar* postula ou identifica um outro espaço diferente do cotidiano “um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado” (2015, p. 108), Féral busca demonstrar como esse processo construtivo resulta de um ato consciente – uma intenção expressa de teatro – do criador e ou do espectador. que envolve os sujeitos presentes nas realidades.

Quer dizer, segundo a pesquisadora, a teatralidade é conseqüência do processo no qual os sujeitos criadores e espectadores modificam a perspectiva do mundo a fim percebê-la de maneira diferente, criando uma clivagem no real. Esse processo implica o

aparecimento de realidade ficcional e uma defasagem entre ela e a realidade cotidiana real, entre ações naturais e ações teatralizadas (possivelmente atreladas a convenções, índices cênicos, cenografia e figurinos, iluminação, música, a tudo o que sustenta o jogo e a ressignificação desses elementos retirados dos seus significados habituais). De acordo com Féral, esse processo dinâmico de teatralização é sempre produzido pelo *olhar* que postula a criação ou identificação de um *outro espaço*, “um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado” (p. 108). A ocorrência da teatralidade seria, portanto, um fenômeno que envolve ao mesmo tempo um sujeito/objeto observado (o ator ou a cena) emissor/portador de signos, e outro observador (o espectador) capaz de identificar e decifrar esses signos. Ou seja, o aspecto principal na constituição desse *outro espaço* é justamente o jogo entre o sujeito criador (que o cria) e o sujeito espectador (que o identifica), e a teatralidade se configura neste acontecimento, na convergência das operações cognitivas de criação e recepção, mantendo-se aí polarizada. Além disso, complementa Féral, esse processo construtivo resulta de um ato consciente – uma intenção expressa de teatro (do criador e/ou do espectador). Para observar a ocorrência da teatralidade a partir dessas condições, Féral organizou o pensamento em torno do que denominou “clivagens espaciais” inerentes ao fenômeno teatral. Disse ela:

A teatralidade resulta precisamente de uma série de clivagens postas em movimento visando à disjunção dos sistemas de significação na intenção de fazê-los atuar uns em relação aos outros a fim de criar as condições da representação (2015, p. 108-109)

Para compreender a afirmação, será preciso pensar ponto a ponto a análise de Féral. Assim, a condição da teatralidade como propriedade do cotidiano é o primeiro *tipo de clivagem* abordado, no qual a ocorrência da teatralidade se dá por meio do olhar (ou do jogo do olhar) do criador e/ou do espectador que inscreve uma espécie de corte no real e determina duas realidades distintas. É precisamente essa clivagem no espaço cotidiano que possibilita a ficção e a emergência da teatralidade. Ao estabelecer o primeiro tipo de clivagem, Féral identifica também uma condição que considera primária, de intencionalidade, indissociável no processo, e usa a expressão “intenção expressa de teatro” para examiná-la. Para orientar a reflexão, propõe preliminarmente a análise de três cenários que aqui busco reproduzir (p. 84-86):

1º cenário:

Entra-se em um teatro onde no palco uma determinada disposição cenográfica está à espera do início da representação, os atores estão ausentes, a peça não começou. Pode-se dizer que aí existe teatralidade? Neste cenário, ao responder à questão de modo afirmativo, reconhece-se que a simples organização de um espaço cênico traz em si a teatralidade. Neste caso, concorda-se também que o espectador não precisa ser antecipadamente informado sobre a intenção de teatro, ele já sabe o que esperar do lugar e da cenografia. É importante não se desprezar o fato da hipótese dessa situação sugerir um palco, uma edificação teatral, ou seja, um lugar destinado a representações teatrais e que o espectador sabe disso. A partir desse exemplo, em que Féral parece apontar para a importância de uma demarcação do espaço ficcional na construção da teatralidade, em uma comparação preliminar com a música, se substituíssemos o espaço abordado por uma sala de concertos antes da apresentação de uma orquestra ou grupo musical, com instrumentos musicais, cadeiras, estantes de partituras dispostos no palco em silêncio à espera do início. Pode-se dizer que há música nessa situação? No que tange à cena, que tipo de teatralidade existe em um espaço cênico organizado para um concerto musical? Pode-se dizer que esta teatralidade identifica-se a uma musicalidade? É possível que caibam as mesmas conclusões. A proposição desse primeiro cenário permite a observação, no campo da música, da composição musical intitulada *4'33''* de John Cage (1912-1992). Tudo nessa obra de Cage leva o espectador a crer que ainda está à espera de um início da execução musical. A obra foi composta em três movimentos: 1º) sentar em frente ao instrumento; 2º) cronometragem de 4 minutos 33 segundos; e 3º) encerramento, durante o tempo total de duração (4 minutos e 33 segundos) o executante deve permanecer imóvel, em silêncio enquanto a plateia se divide entre a escuta do som do ambiente e a promessa de uma música que se anuncia, mas não se efetiva dentro dos padrões de sonância. Ironicamente concebida para ser executada por qualquer instrumento, a composição parece estar na imbricação entre a música e sua encenação. Quer dizer, ao mesmo tempo em que confronta o público com uma não-música real, Cage também apresenta uma música ficcional aparentemente silenciosa e o jogo entre o real e o ficcional. Em *4'33''*, ainda que Cage use princípios e elementos sistematizados na música, como partitura, movimentos e outros, é uma dimensão mimética da música que ele nos apresenta. O espectador permanece na ante-sala da audição e isso faz permanecer também a indagação: há música em *4'33''*?

2º cenário:

Estamos em um vagão no metrô e há uma discussão entre dois passageiros. Um deles está fumando e o outro pede que não fume, pois é proibido. O fumante não obedece, começam os insultos, ameaças, e a discórdia se intensifica até a agressão. Alguns outros passageiros tomam parte, outros observam atentamente. O trem para. Na estação há uma imponente propaganda publicitária de cigarros em frente ao vagão. A pessoa fumante desce. Fica parada diante da publicidade e através de gestos faz com que os presentes notem a desproporção entre o aviso de proibido fumar, muito pequeno, do vagão e a gigantesca publicidade que convida todos a fumar. A pergunta que mais uma vez se coloca: há teatralidade neste evento? Segundo Féral, a tendência seria responder negativamente. Aparentemente não houve nem encenação, nem ficção, nem construção cenográfica de espaço, nem atores, muito menos teatralidade. Porém, em seguida, as pessoas que descem na mesma estação, são informadas que tanto o fumante quanto o passageiro que reclamou eram atores, tratava-se de uma encenação. Assim sendo, conclui Féral, a *posteriori*, é possível afirmar que sim, houve teatralidade. Isso implica dizer que a teatralidade precisa do conhecimento do espectador. Para o espectador, ela só existe “a partir do momento que é informado de uma intenção expressa de teatro em sua direção” (FÉRAL, 2015, p.84). Somente a partir dessa informação o espectador pode transformar em ficção aquilo que acreditava ser um simples evento cotidiano e nessa operação constituir a clivagem espacial e fazer emergir “o simulacro nos corpos dos atores”. Ou seja, a teatralidade surge a partir dos agentes criadores e de sua intenção expressa de teatro, mas é uma ação que o espectador deve conhecer necessariamente “sem o que não consegue notar e a teatralidade lhe escapa” (p.84). Segundo a proposição de Féral para esse segundo cenário, se considerarmos, por exemplo, uma música soando ou uma organização sonora qualquer capaz de converter o caos ruidoso do espaço cotidiano em um pulso ordenado e harmônico, a primeira questão a ser colocada é: seria possível esconder de um ouvinte a existência dessa música? Em outras palavras, é possível existir uma música produzida, tocada ou cantada unilateralmente pelos agentes criadores sem que o ouvinte a decifre ou reconheça como música? Ou dita de outra forma: seria possível a um ouvinte compreender como musical uma sequência composta de ruídos e barulhos? Para a primeira questão, a resposta seria aparentemente negativa. Como disse Jean-Luc Nancy (2014) “o ouvido não tem pálpebras”. Quer dizer, diferentemente do visual, o aparelho auditivo não está agenciado para impedir a presença do sonoro, escutar sequer exige como premissa o movimento do

corpo. Porém, como estética artística, a concepção de música se mantém aberta. Para a segunda questão prosseguiremos no exemplo de John Cage e outros da música experimental. Cage postulava uma rejeição à distinção entre sons e ruídos e o predomínio de experiências e articulações com tipos de barulhos que compõe o espectro de frequências desordenadas do mundo. Para Cage, o ruído poderia ser um componente da música, assim como também é um componente (essencial) do som. Ou mesmo, uma música poderia conter propositalmente harmonias ruidosas (de ruídos ou sons externos às frequências das notas musicais) e arritmias (ausência de ritmo formal ou desvios rítmicos), cabendo ao artista transformá-los em arte. As experiências sonoras de Cage são composições musicais independentemente do material utilizado. Entretanto, trata-se de uma música que o ouvinte pode eventualmente não reconhecer como música e, nesse caso, precisa ser informado sobre a intenção de música em sua direção. Vale acrescentar aqui um viés científico referente ao estudo de funções do cérebro em uma zona profunda e silenciosa do corpo observadas durante a escuta musical. Recentemente, em conferência realizada na USP, José Miguel Wisnik (2015) – juntamente com o neurologista Éspér Cavalheiro (2015) – propôs uma abordagem contemporânea do tema, posto à luz das investigações neurocientíficas. Segundo demonstraram, ao ser impactado em escuta por uma organização sonora como a música, o cérebro é imediatamente capaz de decifrar informações pertinentes à própria constituição da música – seu timbre, sua altura, sua duração –, e se assim não fosse, nós, ouvintes, não saberíamos reconhecer as diferenças entre essas qualidades. Arelado a esta escuta inteligente, simultaneamente nessa operação, essa música decifrada pelo cérebro acaba por nos ensinar algo sobre nosso próprio ser, pois respondemos imediatamente em afecção e em estados de alma.

3º cenário:

Na varanda de um Café no alto de um prédio, alguém observa pessoas que estão passando na rua. Os passantes na rua estão inseridos nos seus afazeres e trajetórias cotidianos e não sabem que são objetos desse olhar. Segundo Féral, neste terceiro cenário, o que se pretende destacar é a força do espectador no tripé da criação teatral (ator, personagem, espectador). A força de um olhar ativo como condição da emergência de uma teatralidade unilateral. É possível, para quem olha, pelo simples exercício do olhar, imprimir teatralidade nos corpos, ou seja, projetar cenas através da cinética dos movimentos. Comparativamente ao evento musical, a questão a ser pensada é se é possível projetar uma música independentemente desta ressoar de fato, proveniente de fonte externa

ou produzida por alguém. Se retomarmos a afirmação de Luciano Berio de que “música é tudo o que se escuta com a intenção de se ouvir música” (BRYDEN, 1998), a resposta pode ser positiva. O exercício da memória da escuta pode produzir sensações, criar ou escutar uma música a partir de uma projeção ou vontade unilateral do ouvinte. Um aspecto a ser observado aqui diz respeito à integração do corpo sensível. Na mesma conferência da USP (2015), referindo-se à compreensão do cérebro como centro de controle do corpo sensível, o neurologista Éspér Cavalheiro demonstrou que, ao cérebro interessa muito pouco a separação dos sentidos sensíveis do corpo. Quer dizer, o cérebro sempre evoca uma sensorialidade comum que integra, ainda que de forma não totalizante, visão, audição, tato, olfato, paladar. É a integração da memória sensível do corpo que nos permite o exercício da imaginação. Por esse viés, podemos construir ou partilhar sentidos poéticos estranhos (como música visual, imagem sonora, cor do som e outros como o entendimento da noção de timbre sonoro, por exemplo).

A partir dos três cenários apresentados, de acordo com Féral (2015), a principal condição para emergência da teatralidade se daria, portanto, pela “identificação” (quando é produzido pelo outro espectador) ou pela “criação” (quando o sujeito criador a projeta) de *um outro espaço*, espaço diferente do cotidiano (p.85). Essa clivagem espacial (e/ou junto a isso o “simulacro nos corpos dos atores”), fundante de uma alteridade necessária, permitiria a emergência da ficção e, portanto, a constituição da teatralidade. Se isso não existisse, não haveria possibilidade de teatro. Cabe frisar que, ainda que exerça uma função de cumplicidade na construção ficcional e, portanto, da teatralidade, o espectador não se desliga do real mantendo as duas realidades, a real e a ficcional, simultaneamente enlaçadas. Esse jogo de vai e vem entre esses dois tipos de espaço (ficcional e real) é também uma das condições constitutivas da teatralidade (p. 109).

Portanto os dois fatores importantes a serem destacados no estudo de Féral até aqui, são: um primeiro que dá ao olhar do espectador o lugar de centralidade na composição da teatralidade. Ou seja, ainda que revelada na prática de um processo entre sujeitos (criadores e espectadores), a teatralidade está peremptoriamente atada a um olhar espectador, seja de forma passiva pelo reconhecimento da ação teatral em sua direção, ou ativa quando ele mesmo a imagina. E um segundo fator decorrente do primeiro que condiciona a teatralidade

de forma indissociável a uma vontade do fazer teatral, a uma “intenção expressa de teatro”⁷ associada à produção da *clivagem espacial* que a faz emergir. Diz Féral:

Percebida dessa forma, a teatralidade não seria apenas a emergência de uma fratura no espaço, uma clivagem no real que faz surgir aí alteridade, mas a própria constituição desse espaço por meio do olhar do espectador um olhar ativo que é condição de emergência da teatralidade e realmente produz uma modificação qualitativa nas relações entre os sujeitos (2015. p.86-87).

Assim, de acordo com Féral, prevalece como assertiva forte a condição da teatralidade emergir de um olhar que transforma em ficcional aquilo que seria seu real cotidiano (uma clivagem no espaço e/ou um “simulacro nos corpos dos atores” que funda a ficção). Seja proveniente do jogo entre os sujeitos criador e espectador ou projetada unilateralmente pelo olhar do espectador (no caso particular de não existir uma performancee somente uma pulsão imaginativa), precedendo toda criação teatral há sempre um ato humano consciente que participa da sua produção. Entretanto, é importante estar atento à propensão a uma segmentação dos registros sensíveis (especialmente nas artes). Quando Féral refere-se ao olhar, é possível pensar que este “olhar” envolva todo o corpo sensível do espectador, ainda que para observá-lo teoricamente ela mantenha uma segmentação necessária. Da maneira como observou o filósofo Jean-Luc Nancy (2014), “Cada sentido é um caso e um desvio de um tal ‘vibrar-se’, e todos os sentidos vibram entre si, uns contra os outros, incluindo o sentido sensato (inteligível)” (p.21).

A partir da perspectiva da pesquisadora, o que se pretende pensar é a música ou musicalidade teatral (segundo sua condição de sonância – som, silêncio e sentido) emergindo por meio de processo similar relacionado à escuta, ou seja, que assim também postularia ou criaria *o outro espaço sonoro* aberto no espaço teatral (voltado à dramatização da escuta). Pensada nesses termos, a música do teatro deve ser também uma produção consciente dos seus agentes criadores e/ou ouvintes/espectadores, percebida nos limites do texto ou da teatral, sem perder nunca de vista que ao usar a música, o teatro é afetado pelo seu uso. É importante frisar que não se trata de um espaço geral ou qualquer, mas do espaço sonoro limitado ao âmbito do fenômeno teatral, portanto, não se trata de compreender a

⁷ Manteremos a expressão cunhada por Féral na tradução de Silvia Fernandes (FÉRAL, 2005). Mas será importante frisar aqui que a expressão se refere a uma intencionalidade realizada, um ato consciente expresso e expressado, e não a uma intenção de fazer algo ainda por vir.

música ou musicalidade de forma absoluta, isolada de seu lugar de pertencimento, mas voltada para a cena teatral. Nesse sentido, como uma intenção expressa de música, a musicalidade pode ser observada como uma teatralidade.

1.2.4 Uma intenção expressa de música ou Stravinsky e o ato consciente

Essa proposição conceitual que faz da criação uma “intenção expressa” do criador/espectador, encontra ressonância no campo da música no fazer e no pensamento sobre o fenômeno musical do compositor russo Igor Stravinsky (1996). Além de ter dedicado a vida à composição, autor de uma extensa obra musical que se tornou uma das mais proeminentes do século XX, Stravinsky dedicou-se também, de forma razoável, à elaboração teórica sobre a música. Em 1939, convidado pela universidade Harvard, ministrou um curso sobre composição musical na série de conferências Charles Eliot Norton e, diante do sucesso da iniciativa, decidiu transformar o conteúdo em uma Poética sobre a música, dividindo seus temas em seis lições. Em sua *Poética* – assim intencionalmente denominada pelo sentido original grego – o compositor buscou organizar seu pensamento através de conceitos que orientavam o seu “como fazer” em música, a partir da experiência pessoal. A preocupação principal que mobiliza Stravinsky e o faz voltar-se à tarefa de teorização da criação musical, era confrontar realizadores e amantes de música que insistiam em associar a motivação criadora de um compositor musical ao que denominou de “certo distúrbio emotivo geralmente designado pelo nome de inspiração” (p.53). Apesar de não negar à inspiração um papel de grande importância no processo criativo de uma composição musical, Stravinsky sustentava que a inspiração não poderia, de forma alguma, figurar como condição prévia para o ato criativo, mas somente como uma manifestação cronologicamente secundária. A emoção não deveria ser uma “abertura anterior” da parte do criador para com o objeto de sua função criativa. A emoção deveria ser a consequência da escuta de sua criação musical. Escreve ele: “É através do pleno exercício de suas funções que a obra deve se revelar e se justificar” (p.52). Para ele, o distúrbio emotivo, normalmente associado à inspiração, deveria se manifestar posteriormente, e nunca anteriormente – uma obra deve ser uma obra “em obra”. Somente a cadeia de descobertas que a obra desperta em sua fenomenalidade, em seu acontecer, seria capaz de construir e provocar a emoção da obra. Sobre esse aspecto declara:

A ideia de um trabalho a ser feito está, para mim, tão estreitamente ligada à ideia do arranjo dos materiais e do prazer que a confecção concreta da obra proporciona que, se o impossível acontecesse e a obra de repente me fosse dada numa forma completa, eu ficaria embaraçado como diante de uma fraude (p.55).

Sob esta perspectiva, Stravinsky acreditava que aquilo que o libertava da angústia a que uma inspiração irrestrita poderia lançá-lo durante sua produção musical, era o fato de poder sintonizar imediatamente com elementos concretos da música. Para ele, todo compositor musical deveria ser capaz de aprofundar as raízes de sua composição permanecendo circunscrito ao terreno concreto que compreende as sete notas de uma escala musical e seus intervalos cromáticos – doze sons em cada oitava – e usufruir das possibilidades rítmicas, plenamente convencido das combinações que tem ao seu dispor que “prometem riquezas” a que “toda atividade do gênero humano jamais seria capaz de exaurir” (p. 64). Para Stravinsky, compor uma música comparava-se a saber jogar um jogo sutil de variações e combinações de elementos musicais ao nível do infinito – o mesmo jogo que, segundo ele, levou Arnold Schönberg a pensar a música matematicamente como uma combinatória com base em doze sons, num jogo dodecafônico que poderia não ter começo nem fim.

Parece importante notar aqui que Stravinsky buscava relacionar-se com uma materialidade da criação musical que, segundo ele próprio, deveria ser proporcional às regras estabelecidas pela “vontade consciente” do criador. Ele rejeitava veementemente a ideia de “música da natureza” (uma denominação comum dada à organização de elementos sonoros presentes na natureza como, sons dos rios, melodia dos pássaros, vento). Apesar das sonoridades naturais serem capazes de se organizar e afetar prazerosamente a escuta, para além desse prazer passivo, seria necessário manter a clareza na compreensão de que a música só existe quando se pressupõe um ato humano consciente. Uma organização sonora que não fosse proveniente do ato consciente de um compositor (autor) e posteriormente materializada em linguagem musical, não poderia definir-se como música, mas somente como uma “promessa de música”. “A natureza pode fornecer uma estabilização dos sons, uma música aparente, mas não *a música*” (p.31). Assim, para Stravinsky, a mera instauração de um princípio de ordem no caos de sons e ruídos cotidianos não poderia ser designada como música, pois isso excluiria o ato humano consciente que deveria precedê-la. É possível dizer que o que ouvimos na construção musical de Stravinsky provém de um

ato artístico próprio que contém seu esforço em não separar o trabalho consciente daquilo que seria da ordem da inspiração espiritual, colocando-os no mesmo nível sem hierarquias.

Em similaridade à proposição de Féral de que a teatralidade é consequência de um processo dinâmico de teatralização em que o jogo entre o olhar do criador e do espectador postula ou identifica outro espaço diferente do cotidiano, criado a partir de uma “intenção expressa de teatro”, a música ou musicalidade do espaço sonoro teatral é também consequência de um processo dinâmico de musicalização envolvendo as escutas que postulam ou identificam outro espaço sonoro a partir de uma “intenção expressa de música” (sem a qual a música ou musicalidade teatral nos escaparia). Por esse viés, é possível afirmar que a música produzida no texto dramaturgico ou cênico por um ato consciente subjetivo de música funciona também como uma teatralidade, um aspecto de coerência de construção teatral voltado à dramatização pela escuta.

1.3 A musicalidade do espaço cenográfico ou a cenografia como imagem

Há um elemento teatral que se presta de forma muito substancial à análise da emergência da musicalidade como teatralidade materializada no espaço cênico: a cenografia. No teatro contemporâneo, os conceitos de cenografia e cenógrafo têm se relacionado diretamente à proposta de encenação, ou seja, prevêm a relação entre o encenador e o cenógrafo e a progressiva compreensão da noção de espaço cênico como dispositivo que deve responder à concepção da encenação e ser realizada dentro da economia produtiva das montagens, com equipe de criação e especialmente com a intervenção dos atores que ocuparão o espaço. Conforme observou a pesquisadora e cenógrafa Dóris Rollenberg (2008), o principal aspecto inovador que a construção cenográfica na cena atual definitivamente incorporou relaciona-se à noção de figuração não-fixa, que varia no decorrer da encenação. Essa ideia que surge em contraposição ao cenário bidimensional com a tela pintada e plana da arte pictórica utilizado na cena, aproximadamente até o início do século XX, está relacionada à condição não fechada, de mutabilidade a que está sujeita a própria noção de teatralidade. Nesse sentido, o termo “cenário”, que ligava-se fortemente às noções de decoração, ornamentação e ilustração do drama, é então substituído pelo vocábulo “cenografia” (que mais contemporaneamente, em muitos casos, tem sido substituído por *dispositivo cênico*).

É importante esclarecer que os termos cenário e cenografia, em sua evolução, buscam dar conta das realidades que integram as novas dimensionalidades e atributos do espaço cenográfico.⁸ Assim, evolutivamente, a partir das figuras bidimensionais que compunham os primórdios dos cenários teatrais, a cenografia passou a pensar na forma arquitetural da cena e tridimensionalidade do espaço. Em seguida, incorporou inevitavelmente a importância, até então desprezada, do conteúdo vivo do teatro, ou seja, o ator em ação, seu deslocamento e a variação temporal da cena. Essa variação temporal e de ocupação espacial pelo ator – tetradimensinalidade – engendrou também na cenografia a noção espaços rítmicos, implicando na compreensão da área de atuação como espaço a ser projetado através da perspectiva dessa quarta dimensão, condição determinante para a observação dos conceitos de espacialidade (como utilização ou ocupação variável do espaço pelos atores) e de ritmo do espaço nos projetos cenográficos.

É significativo observar que o *ritmo* é uma noção que interessa não somente à música, mas norteia uma ampla variedade de atividades humanas. Segundo Émile Benveniste (1995) é inerente ao comportamento humano projetar ritmo nas ações, nos objetos, nos acontecimentos (p. 363). É igualmente significativo que constituição da noção de ritmo tenha em suas origens uma forte identidade com a noção física de *tempo-espaço*. Conforme demonstra Benveniste (1995), o termo *ritmo* chega ao vocabulário ocidental através do latim, proveniente do termo grego (*rytmós*), sendo-nos retransmitido por Aristóteles. Por meio do estudo do vocabulário da antiga filosofia jônia⁹, no qual foi possível captar o valor específico da palavra, particularmente pelos criadores do atomismo Leucipo e Demócrito que a associavam a um conceito espaço-temporal, Benveniste conclui: “É realmente no sentido de forma que Demócrito se serve sempre do ritmo.” (p. 363). Conforme explica o lingüista, Demócrito dedicara-se a escrever um tratado sobre a variedade de formas, cuja doutrina queria destacar as substâncias definidas pela disposição espacial de seus átomos em movimento. Portanto, em sua origem, a noção de ritmo

⁸ De acordo com Rollemberg, a observação científica hoje dá conta da teoria do Hiperespaço que assegura a existência de dimensões além das cinco dimensões comumente aceitas. Em sua formulação mais avançada, é também denominada de Teoria das Supercordas (chamada também de teoria de *Kaluza-Klein*, supergravidade, sendo hiperespaço o termo mais popular) e chega a prever precisamente o número de dez dimensões (in: KAKU, Michio. *Hiperespaço: uma odisséia científica através de universos paralelos*, empenamentos do tempo e a décima dimensão, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, revisão técnica de Walter Maciel. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p.361 *apud* ROLLEMBERG, 2008).

⁹ Nota: é comum encontrar duas formas para designar o termo – Jônia ou Jônica. Optou-se por manter no texto a forma usada por Benveniste.

relacionava-se à constituição de toda forma modificável no espaço (ou diretamente à própria forma que algo adquire por um arranjo espacial que se modifica).

Ainda segundo Benveniste (1995), foi Platão que atribuiu ao ritmo uma dimensão matemática ao pensá-lo como disposição geométrica da forma e condição de uma circunstância corporal no espaço, submetendo a noção à lei dos números. Conforme a lógica de Platão, todo ritmo corresponderia a um movimento corporal definido que poderia se submeter a uma medida. O ritmo era o processo do “arranjo harmonioso das atitudes corporais” combinado a uma ordem de medida. Diz ele:

Poderemos então falar do ritmo de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro, em tempos alternados. A noção de ritmo está fixada. A partir do original “*rytmós*” (vocábulo grego), uma configuração espacial definida pelo arranjo e pela proporção, distintivos dos elementos, atinge-se o “ritmo” configuração dos movimentos ordenados na duração (p.369).

Pode-se compreender então que a noção de ritmo, significando literalmente uma maneira particular de fluir espacialmente, como uma conceituação bastante apropriada para dimensionar as disposições ou configurações de qualquer cenografia modificável no tempo. Adolphe Appia, por exemplo, trabalhou a cenografia a partir da conceituação de “espaços rítmicos”, onde o ator (vivo) é visto como um volume expressivo, cuja forma sinuosa e arredondada trabalha em contraste com as superfícies planas e estáticas do dispositivo cênico. É importante notar também que a partir de Appia e Craig a cenografia foi alvo de significativas e definitivas alterações nos seus contornos. Com eles, a encenação passou a ser vista como o resultado final de um conjunto de elementos cênicos articulados. Atualmente, os deslocamentos dos atores na cena como uma variável temporal do espaço, seu ritmo propriamente e sua espacialidade passam a figurar como elementos constitutivos para a tetradsimensionalidade da cenografia. Além disso, ao completar o jogo teatral, o olhar do espectador é mais um elemento a ser considerado no desenho total do espaço cenográfico e, portanto, da imagem cenográfica como condição para a teatralidade. O olhar do espectador é capaz de modificar o que vê não somente pela subjetividade, mas em função das diferenças de posicionamento de seus pontos de vista, criando assim uma movimentação capaz de interferir e “alterar” o espaço segundo sua perspectiva, o que

necessariamente precisa ser previsto pelo cenógrafo. Um olhar ativo espectador que fornece ao espaço outra variável, que passa a ser pensado em sua pentadimensionalidade. Quer dizer, é a perspectiva do espectador que acrescenta uma quinta dimensão ao espaço cenográfico.

Independentemente de possuir ou não elementos diretamente descritivos em sua concepção, toda cenografia tem, de fato, bases muito sólidas fincadas no aspecto formal imagético e se oferece prioritariamente ao olhar. Conforme apontou Josette Féral (2015), como representante cênico da escrita arquitetural de uma ideia, o espaço ficcional criado pela cenografia pode determinar com muita propriedade a condição da teatralidade relacionada diretamente à *clivagem do espaço cotidiano* por uma *intenção expressa de teatro*. Nessa perspectiva, dimensionada como uma imagem, como poderia ser possível pensar a cenografia como o lugar de uma musicalidade? Nesse ponto, será importante verificar algumas noções relativas à compreensão conceitual da imagem, para aproximá-la da observação do espaço cênico como dispositivo cenográfico e como este deve responder à concepção geral de uma encenação.

Jean-Luc Nancy (2015), no instigante texto intitulado *Imagem, mimesis & méthexis*, tendo como horizonte a experiência proposta por Platão no *mito da caverna*, busca refletir sobre aspectos, condições e propriedades da imagem para tentar compreender, entre outros, sua constituição como uma dobra entre uma figuração expressada por sua forma e um determinado fundo por ela representado (e que a forma, na verdade, substitui). É essa implicação (dobra) que atribui a toda imagem um caráter de tensão incessante e a lança em um processo produtor de realidades, que a impede de fixar-se sumariamente como cópia ou figura.

Conforme relata Nancy, é importante ter em vista que, historicamente, a compreensão do sentido da palavra *imagem* está associada à compreensão da *imago* romana, entendida como um modelo (molde) feito a partir da cabeça de um morto. Uma vez que o princípio da produção da *imago* não significava simplesmente fazer a cópia dos traços do morto, mas de fato exercer uma vontade de manter sua presença como morte, toda *imago* representava ao mesmo tempo a imagem do morto e o aparecimento da própria morte, seu comparecimento entre os vivos. Era dessa maneira (através da *imago*) que os vivos podiam partilhar entre si a morte do morto. Como uma forma moldada sobre o defunto, a *imago* visava atestar um passado pelo traçado de uma presença ausente, ou seja,

a marca presente daquilo que não mais existia. A *imago* seria, portanto, antes de tudo, o depósito da memória de um passado em ação no presente.

Por esse viés, o que se busca pensar é a imagem como simulacro e marca singular de uma ausência. Partindo de uma provocação inicial, “Quando se diz de um retrato que ele só falta falar, se evoca nele sua privação de expressão verbal e ele nos fala a partir da sua privação de fala” (2015, p.55), Nancy propõe que através da ausência que a afeta (de quem ela é o representante), a imagem nos proporciona a escuta de uma voz – ainda que se trate da voz do seu silêncio. Quer dizer, uma imagem fala pela falta de fala, por meio de sua mudez. E a questão naturalmente atrelada a esse pensamento é: de que ordem é a escuta dessa voz, da visão ou da audição? Nancy prossegue, “a escuta disso resta sempre de outra ordem do sentido (e da verdade), cuja essência difere da ordem visual do reconhecimento” (p. 56).

Assim sendo, Nancy observa que toda imagem constitui-se de dois aspectos solidários e indissociáveis que se mantêm em estado de fricção, ao quais identificou como uma *mimesis* (uma imitação) e uma *méthexis* (um partilhamento, uma participação) de alguém (ou de algo) que não está mais ali – e de quem a imagem pretende incessantemente tornar-se o representante vivo. Diferentemente de uma forma puramente figural, a condição da imagem é ser habitada por uma incessante tensão, uma fricção, entre a forma aparente e um fundo ausente ali representado (e que nela ressoa sua aparência), estabelecendo um movimento de vir e partir constante para quem a observa. Assim, a imagem é portadora de uma voz em silêncio.

De forma complementar, Nancy observa também que é próprio da maquinação física e fisiológica do visível justapor contemporaneamente e de forma imediata no objeto visualizado os conteúdos formal e conceitual. Para a percepção humana, o movimento de configuração do visível dá-se de forma instantânea pela impressão na retina, enquanto que o da escuta depende da ressonância. Essa condição acaba sempre por nos sugerir uma aparência de verdade definitiva ao visual. Já no fenômeno acústico, os conteúdos sonoros e o lógico (ou audível e inteligível) guardam entre si um espaçamento, pela dependência de uma ressonância. A própria fisiologia do aparelho auditivo pode demonstrar isso, uma vez que, para a escuta acontecer é necessário que nossas membranas, líquidos internos, ossos e células vibrem por simpatia nas frequências idênticas à dos sons que a eles chegam. Assim, contrariamente aos conteúdos visuais, os audíveis encontram-se sempre envoltos em

incertezas. Além disso, outro aspecto relevante destacado por Nancy é que o sentido auditivo é capaz de nos fornecer a própria realidade presente, enquanto o visual necessita da construção dessa realidade em imagem. Podemos nos ouvir ressoar, mas não podemos nos ver olhar. Sendo agentes e receptores da nossa voz, escutar-se é sempre real, mas o sentido de ver-se está irremediavelmente aprisionado à dependência da imagem.

Seguindo as proposições teóricas do filósofo, sobre a imagem, considerada como uma experiência de *ressonância* entre uma forma figural e um fundo representado, uma imagem é capaz de lançar o observador em um movimento rítmico de “partir e retornar” do seu sentido, construindo uma visão operante a maneira da escuta e demarcada no corpo pela reunião sinérgica dos sentidos. O que nos afina ao sentido de verdade na observação de uma imagem é, portanto, uma ressonância, diferentemente do puro reconhecimento comum ao visível. Como exemplificou Nancy, é pela voz do seu silêncio que “fala um retrato que só falta falar” (p.55). Entretanto, é importante ter em vista que toda experiência estética é sempre uma experiência de partilhamento entre os sentidos. É certo que as artes não têm, cada uma delas, um território totalmente próprio, totalmente e apenas seu. As artes se constituem umas em relação às outras e é por meio da pluralidade sensível do corpo que se tornam possíveis suas interações e vice-versa. Cabe aqui incluir as importantes considerações teóricas de Paul Zumthor (2007) sobre esse tema. Em seu texto “O empenho do corpo”, ao citar Michel Dufrenne, Zumthor observa que toda experiência humana do mundo real é atravessada por um conhecimento dito *virtual*– fundado sobre a “acumulação de lembranças” do nosso corpo sensível, uma memória sinérgica constituída, como “um imaginário imanente” (p.82). Em outras palavras, para Zumthor, é provável que a percepção do real seja resultante de um memorial sensitivo que nosso corpo armazena e que, em sua condição tendencial de unicidade, torna geral a sensibilidade, eliminando as diferenças e integrando todos os sentidos sensíveis: visão, audição, tato, olfato, paladar. Dessa forma, nossa sensorialidade demarca uma unidade corporal encoberta, manifestante do corpo inteiramente comprometido no funcionamento de cada um dos sentidos, ou seja, um corpo sinérgico. Assim, toda percepção estética envolveria essa pluralidade dos sentidos sensíveis e nos lançaria no partilhamento de sua ressonância mútua, uma corporeidade sensível integrada – ainda que não totalizante. E essa experiência – assim como a própria experiência da linguagem – está relacionada à unicidade sensível do corpo.

Por essa perspectiva, na observação da cenografia como uma *imagem cenográfica*, estamos necessariamente lançados no jogo de partilhamento dos sentidos, na percepção de

uma visualidade à maneira da escuta. Além da pura forma figural, há no imagético da cenografia teatral (assim como no exemplo de retrato trazido por Nancy) uma voz que parece acessível e iminente, mas que fala através da privação de uma fala. Como representante espacial de uma ideia ficcional (ou representante cênico em imagem) a cenografia também fala por uma falta de fala, pela voz do seu silêncio. É possível dizer que a cenografia teatral organiza na cena uma sonoridade da visão ou uma música da visualidade. Dito de outra forma, se a condição conceitual da imagem é modelar a identidade de uma ausência, é pela ressonância dessa ausência (seu fundo) que ela pode construir sua forma aparente. Além disso, o fenômeno teatral se dá pela operação de transformação de uma obra imaginária em uma realidade teatral. Relacionada a todo fazer teatral há uma condição que lhe é intrínseca que a aproxima da condição conceitual da imagem como apresentada por Nancy: o teatro é o lugar de uma ressonância entre verdades (real e ficcional) – entre o real e o imaginário. A função da cenografia como elemento narrativo é modelar na cena uma imagem da realidade ficcional. Constituída dessa maneira, a concepção cenográfica é sempre uma “forma” representante de um “fundo” (seja de espaços físicos ou conflitos ou outro índice), ou seja, uma imagem criada por meio do traço do cenógrafo. Assim, a criação cenográfica opera uma materialidade espacial, porém, como imagem teatral revela-se representante de uma “voz ausente”. Há mais de cem anos, a noção de cenografia teatral deixou de se referir, prioritariamente, a um cenário que servisse de ilustração do drama a ser encenado para tornar-se o que, na atualidade, entende-se como espaço cênico investido de teatralidade. Trata-se da produção cênica de uma realidade determinada. Não somente a cópia de uma realidade externa (que está ausente ali), mas a realidade propriamente cênica e dramática, que se realiza ininterruptamente na interrelação entre o real e o imaginário. Por essa maquinação, é possível dizer que a cenografia se insere na cena teatral não somente como uma *mimese* mas também como uma *méthexis*. Tal como pensou Nancy (2015) ao indagar a condição da imagem – representada por uma forma (espacial e geométrica) e representante de um fundo (uma verdade imaginária) – é possível reconhecer na cenografia teatral (ou atribuir a ela) a presença de uma ressonância entre fundo e forma e um ritmo ininterrupto de ir e vir da significação.

Assim, a experiência de uma imagem cenográfica constituindo-se por uma ressonância (um vibrar por simpatia) pode significar, portanto, a reverberação da sonoridade da visão ou da música da visualidade, e assim tomada, inserir-se na esfera do acústico. Há no imagético, uma fala que parece acessível e iminente, mas que em sua

condição permanece formalmente muda: é possível dizer que ela nos fala através da privação da fala que dali se ausentou. Além disso, conforme lembra Nancy (2015) é importante não perder de vista que toda imagem deseja a alteridade que ela em si modela. Ou seja, na condição de representação de uma ausência, a imagem revela sua condição desejante em relação à ausência representada. Sua forma aparente clama (e reclama) incessantemente por seu fundo. É pelo desejo que a imagem segue modelando a identidade correlata indissociável de uma ausência. Ela se constitui em movimento: ressoando o fundo que modela a forma (que por sua vez reclama o fundo), é possível dizer que a imagem põe em ação uma visão operante à maneira de uma escuta. Na imagem, a começar pelo seu silêncio (termo que primariamente pertence à esfera acústica e não visual), os sentidos visual e auditivo integram-se, participam um ao outro suas vivências, comunicam entre si as implicações da memória do corpo do observador que sinergicamente os aproxima e envolve.

Sobre a memória sensível do corpo, Paul Zumthor (2007) apresentou um estudo importante, ao observar que toda percepção do mundo real é atravessada por um conhecimento dito virtual, fundado sobre a acumulação de lembranças do corpo. Segundo aponta Zumthor, nossa sensorialidade demarca uma unidade corporal encoberta, manifestante do corpo inteiramente comprometido no funcionamento de cada um dos sentidos, como um corpo sinérgico integrado. Em outras palavras, toda percepção do real é resultante de um memorial sensitivo que nosso corpo armazena e que, em sua condição, torna geral a percepção das diferenças entre os nossos sentidos sensíveis: visão, audição, tato, olfato, paladar. Ou seja, nossos sentidos tendem a uma ressonância entre suas afecções e todo fazer artístico, como lugar em que esse princípio de ressonância entre os sentidos se evidencia muito fortemente, tem demonstrado isso. A percepção estética sempre envolve a pluralidade dos sentidos sensíveis. Para Zumthor, até mesmo a experiência primária da linguagem está relacionada a essa unicidade sensível do corpo. As artes ressoam entre si os seus sentidos, nos lançando em um jogo de partilhamento e ressonância mútua entre os sentidos, uma corporeidade sensível integrada, ainda que não totalizante.

1.4 A teatralidade musical da voz

Ora, a voz é querer dizer a vontade de existência, lugar de uma ausência que nela se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria (ZUMTHOR, 1997, p. 11).

Retomando os parâmetros teóricos de Josette Féral (2015), outro aspecto relevante sobre as condições de emergência da teatralidade referia-se a um *segundo tipo de clivagem* –uma clivagem interna à realidade da cena. E, nesse caso, o surgimento da teatralidade pode se dar de forma semelhante ao *primeiro tipo de clivagem* pela criação ou identificação de um *outro espaço* diferente do espaço “cotidiano” interno à realidade teatral, porém, surgindo como uma meta teatralidade. Diz Féral, “A segunda clivagem acontece no próprio núcleo da representação e mais uma vez opõe realidade e ficção, agora no nível da ilusão.” (p. 110). Esse segundo tipo de clivagem pode ser pensado a partir de duas interpretações distintas. A primeira é justamente a que dá conta de uma metaficção, ou seja, uma ficção interna à realidade ficcional, incorporada à narrativa. A segunda interpretação, mais complexa, remete à materialidade que compõe a cena. Apesar de se constituir como uma ilusão, a realidade ficcional no teatro é composta necessariamente por materialidades reais presentes (objetos, cenários, corpos), uma ação teatral é sempre física, presencial, executada por corpos reais, ainda que ali se prestem ao papel de construtores de uma ficção. Cito Féral:

Efetivamente, cada evento representado inscreve-se ao mesmo tempo na **realidade** (por meio da materialidade sempre presente dos corpos e dos objetos e também da ação que se desenvolve) e na **ficção** (as ações e os eventos simulados remetem a ficção ou pelo menos a uma ilusão). Em qualquer evento observado a ação representada envolve o real – apesar do jogo de aparência e ilusão – e é percebida enquanto tal: os corpos movimentam-se, fazem gestos, realizam ações, os objetos têm certa densidade, as leis da gravidade funcionam. Mais uma vez o espectador percebe a dualidade, a fricção entre realidade e ficção (2015, p. 110).

Toda realidade teatral, ainda que ficcional, está indissociavelmente atada ao real dos corpos e das matérias que a realizam e por meio da materialidade sempre presente dos

corpos e dos objetos que a habitam. Em outras palavras, a realidade ficcional do teatro não pode prescindir de sua dose de real, seja pelos corpos ou objetos cênicos presentes na sua realização, e sua materialidade constitui-se necessariamente entre real e ficção. É precisamente essa impossibilidade de se desvincular do real que determina o aparecimento dessa condição de clivagem na própria realidade cênica e evidencia a emergência da teatralidade. Além disso, diretamente associado a esse aspecto (*segundo tipo de clivagem*) surge um *terceiro tipo de clivagem* que diz respeito especificamente ao corpo do ator em cena. Para Féral, o corpo do ator é o mais poderoso suporte de composição e evidência da teatralidade. Em ação como sujeito ficcional na cena, todo ator relaciona-se inevitavelmente com certa ameaça de retorno ao seu sujeito real, estabelecendo em si um processo interior de busca do equilíbrio entre um sujeito e outro. É justamente esse processo interno que permite ao ator a criação dos alicerces que condicionam a teatralidade no seu corpo. Diz Féral, “O lugar privilegiado do confronto da alteridade é o corpo do ator, um corpo em jogo, em cena, corpo pulsional e simbólico em que a histeria fricciona a maestria” (p. 92). Todo ator deve saber estabelecer em seu íntimo o equilíbrio entre os sujeitos ficcional (do personagem) e real (do próprio ator), ou seja, o corpo do ator é o maior fiador da teatralidade. (É importante não perder de vista o papel do espectador em acusar as clivagens. Por meio de um olhar duplo, o espectador vê ao mesmo tempo real e ficção, a personagem que o ator encarna e a pessoa que o ator é).

Nesse sentido, torna-se imprescindível associar a esse *terceiro tipo de clivagem* que diz respeito especificamente ao corpo do ator como produtor de teatralidade a sua voz. Toda voz é corpo. Uma produção vocal só pode ser realizada através da estrutura física do corpo, através da ativação de um mecanismo fisiológico complexo desde o ar dos pulmões até sua transformação em som inteligível por meio da vibração física das pregas vocais. Conforme enunciou a filósofa contemporânea Adriana Cavarero (2011), “a impalpabilidade das vibrações sonoras, mesmo incolores, com o ar, sai de uma boca úmida e irrompe o vermelho da carne” (p. 18). Assim toda voz é corpo, porém, um corpo que se oferece prioritariamente à escuta. Seja como oralidade ou vocalidade,¹⁰ a produção vocal envolve um sistema complexo organizado e uma fisiologia interna que prevê, na base de seu funcionamento, uma pulmonação constante para a geração do som (*pneuma e phoné*). O

¹⁰ De acordo com Paul Zumthor (2000), define-se a oralidade como o funcionamento da voz como portadora de linguagem e a vocalidade como o conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios independentemente da linguagem (p. 7).

professor, fonoaudiólogo e especialista em estética vocal Domingos Sávio (2002) dimensiona essa complexidade:

A voz depende da vibração das pregas vocais a partir da combinação de forças antagônicas: a força mioelástica e a força aerodinâmica. A primeira é constituída pela massa e pela atenção ou elasticidade das pregas vocais e a segunda pela pressão e volume aéreo. (...) A vocalização surge da vibração das pregas vocais, a partir do fluxo de ar proveniente dos pulmões. O grau de elasticidade das pregas vocais depende do alongamento e da espessura do músculo vocal, o que determina a frequência de vibração. O processo funciona da seguinte forma: quanto mais rápido elas vibram mais aguda é a frequência percebida da voz. Nesta situação, as pregas estão mais alongadas, tensas e com menor espessura. Por outro lado, quanto menor é a vibração mais grave é a frequência percebida da voz. Aqui, as pregas vocais estão mais encurtadas, contraídas e com maior espessura. É mister lembrar que o vigor da vibração provocado pela pressão e pelo volume-velocidade do ar subglótico determinam a intensidade percebida da voz (OLIVEIRA, 2002, p. 120).

É importante notar que o funcionamento do sistema fisiológico de produção vocal, cujo natural referente alude ao nosso corpo interno e profundo, inicia-se no nosso nascimento, ocasião também em que nosso primeiro grito inaugura definitivamente uma correspondência entre nossas cavidades vocais e auditivas e a emissão vocal incorpora o sentido da audição. Conforme observou Jean-Luc Nancy (2014), uma vez abertas no nosso primeiro grito, as câmaras de ar do nosso corpo físico tornam-se também câmaras de ecos do nosso corpo sensível, inaugurando um gesto involuntário de escuta ao qual estaremos conectados até a morte impossibilitados de retorno ao silêncio.¹¹ O jogo fisiológico entre a emissão vocal e a percepção auditiva faz da nossa primeira emissão vocal, simultaneamente, nossa primeira escuta. A partir de então, todo impulso vocal será sempre (e antes) uma resposta ao sentido de escuta. Um ato da voz (falada ou cantada) que não seja também um ato de escuta não produz sintonia.

¹¹ Ver nota 9.

Ora, como um fenômeno acústico, o som se origina em uma vibração, ou seja, no deslocamento de um corpo sólido (membrana ou corda, por exemplo) alternadamente de um lado a outro em torno a um centro de equilíbrio, um eixo central, um zero, um silêncio. Cada trajetória inteira de movimento de ir e voltar ao ponto inicial determina o comprimento (ou comprimento) de um ciclo. Ao encontrar um meio propício de propagação, os deslocamentos do corpo sólido (membrana ou corda) provocam deslocamentos das camadas desse meio (ar ou outro) reproduzidos como reverberações onduladas. Essas ondas, de acordo com a velocidade de repetição de cada ciclo periódico (tempo de ir e voltar ao ponto inicial) determinam espectros de frequências vibratórias. Ao atingir nossa cavidade auditiva (ou nossa pele), as frequências vibratórias do som acionam membranas (a partir do tímpano no ouvido externo) e camadas epiteliais, levando nosso corpo a “vibrar por simpatia”. Quer dizer, nosso sistema fisiológico retirado do repouso entra em movimento, repetindo simpaticamente a vibração externa sentida para dentro de si (do corpo) e para fora de si ao mesmo tempo. Seja no interior ou exterior, o som propaga sua espacialidade em ondas, se (re)emite soando, ressoa, é ressonância. E nesse sentido, como aponta Nancy (2014), ressoar não é outra coisa que relacionar-se a si:

Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põe para fora de si. (NANCY, 2002. p.20)

Portanto, escutar é estar dentro e fora ao mesmo tempo, ser recepção e fonte. Continua Nancy, “O lugar do sonoro, o espaço e o lugar, e o ter lugar enquanto sonoridade é um lugar que se torna sujeito na medida em que o som aí ressoa” (p.29). Segundo as proposições de Nancy, em sua fenomenalidade, o sonoro, diferentemente do visível (e relativamente à lógica da presença visual como aparecimento), não possui uma face oculta, está em toda parte, por todo lado. Diz ele: “O presente sonoro derrama-se no espaço, ou antes, abre um espaço que é seu, o próprio espaço da sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação” (p.29). Quer dizer, o ato de escutar prevê entrar em uma espacialidade pela qual, ao mesmo tempo se é penetrado e isso inclui a própria emissão vocal – ouvimos nossa própria voz quando a emitimos. No espaço teatral, a materialidade da voz torna-se, portanto, uma corporeidade capaz de elucidar fortemente um espaço físico e sonoro. Como materialidade sonora, a vocalidade inscreve-se no espaço cênico ou dramaturgico conjugando-se entre a inefabilidade do som e a concretude da vibração da carne do ator.

Corpo do ator ou do personagem, a voz apresenta-se na cena ou na dramaturgia como produtor de uma teatralidade atrelada à dramatização da escuta e assim sendo, pode constituir-se como uma música ou uma musicalidade. Um exemplo ilustrativo pode ser observado no trabalho do coreógrafo Michel Bernard (2001). No processo criativo e de pesquisa de linguagem que chamou de *transvocalização*, Bernard fazia os bailarinos utilizarem o som da própria voz como elemento detonador da criação corporal. A partir de sons emitidos pela voz, a tarefa de cada bailarino era reproduzir com o corpo um movimento ou gesto que traduzisse esse som no espaço, ou seja, traduzir a sonoridade da voz no espaço como uma corporeidade. Ao explorar a voz como impulso orgânico ativador do movimento do corpo, espacializando-a pelo movimento, usando a materialidade do corpo-voz como unicidade expressiva, a proposta era levar o bailarino a produzir um fluxo de *tempo-espaço-corpo-voz* ao qual o coreógrafo referia-se como “musicalidade visível”. Era o ato intencional de exteriorizar essa musicalidade visível que, segundo Bernard, fundava o próprio “ato de dançar” (p. 172).

Comparativamente à análise de Féral (2015) sobre a emergência de uma teatralidade inscrita no embate de sujeitos (real e ficcional) expressos pelo corpo do ator, é possível dizer que a voz do ator em cena encontra-se igualmente neste lugar de oscilação e busca de equilíbrio entre os sujeitos real e ficcional. A vocalidade do ator é também seu corpo dividido entre o sujeito ator e sujeito personagem. É por meio da voz que se constroem as falas (e não falas) de quem quer se dizer (personagem) enquanto o outro diz (ator). Nancy (2014) aprofunda a questão ao inserir no horizonte da escuta a própria constituição da subjetividade. Segundo ele, um sujeito só pode se constituir como tal a partir do momento que é acionado em escuta pelo som e o reverbera em resposta, em ressonância, portanto, em voz. Cito-o:

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (mas também aquele que está “sujeito à escuta” no sentido em que pode estar-se “sujeito a” uma perturbação, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, quer dizer, não é um sujeito filosófico e, em definitivo, não é talvez nenhum sujeito, exceto ao ser o lugar da ressonância, da sua atenção e do seu ressalto infinitos, a ampliação do desdobramento sonoro e a magreza do seu desdobramento simultâneo – pelo qual se modula uma voz na qual vibra, dele se retirando, o singular de um grito, de um apelo ou de

um canto (uma “voz”: é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento, mas ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos) (p. 42).

Pensar a construção da musicalidade a partir do elemento vocálico do ator como gesto corporal (transitando entre o sujeito ficcional e o real), não é, em todo caso, apenas pensar de maneira superficial a musicalidade de uma fala ou canto, mas mais profundamente a música neles inscrita, a ressonância de fala ou canto como teatralidade, melódica e ritmicamente executada pelos sujeitos presentes. Um simples jogo de fraseado submetido à repetição ou a uma acentuação estranha pode levar à compreensão de uma musicalidade, em detrimento dos elementos semânticos. Se em toda voz há uma escuta e vice-versa, a voz de um texto falado ou cantado já é a sua própria escuta, é o próprio eco do texto no momento que o texto acontece (ou se escreve), abrindo-se ao seu próprio sentido.

Nesse sentido, é relevante observar a perspectiva de Adriana Cavarero (2011) que no empenho de pensar a voz pelo seu aspecto inimitável, ou seja, portadora de uma identidade própria e referente único e singular em cada ser humano, remonta ao primado da voz em relação à palavra (*logos*), presente no início de muitas culturas. Para ela, embora a palavra constitua o destino essencial da voz, voz é antes de tudo som, não palavra (p.28). Cavarero quer ir em busca de uma voz inarticulada, de um puro vocálico, anterior à palavra e indiferente à função semântica da língua, que compreenda modos variados de manifestação sonora e que, de certa forma, as sociedades civilizadas perderam de vista. Nessa busca por elementos que orientassem sua investigação, Cavarero encontra alguns paradigmas importantes principalmente relacionados às contraposições entre a oralidade e a escrita. Segundo a filósofa, desde Platão, a filosofia afirmou um *logos* próprio que se sedimentou na escrita e na reflexão contra os perigos sedutores de uma poesia oral cantada carregada de sonoridades perturbadoras: oralidade *versus* escrita. Segundo ela, ao intuir o gozo corpóreo associado ao elemento acústico, essência da arte homérica, a força da crítica de Platão empenhava-se principalmente em contrapor a Homero argumentos que pudessem determinar algum princípio de neutralização a esse elemento. Em outras palavras, Platão parecia rejeitar a própria “corporificação prazerosa do sonoro”, sua vibração, sua materialidade, representada principalmente pela potência da voz, pelo fascínio do canto e dos sons solidários ao tecido que organizava a arte homérica. Assim, através da crítica

moral a um prazer corpóreo da escuta, Platão acaba por conduzir a palavra em direção a seu aprisionamento no campo imagético representado pela escrita, provocando solidariamente no pensamento civilizatório um deslocamento na centralidade dos sentidos: a centralidade do ouvido é substituída pela centralidade do olho. Para Platão, todo som pronunciado deveria se submeter ao congelamento na palavra escrita, representante da ideia divina. Nesse processo, que Cavarero refere-se como uma “desvocalização do *logos*”, a palavra pouco a pouco deixa de ser prioritariamente eco, ressonância do sentido, e transforma-se em uma manufatura, oferecendo-se prioritariamente ao olho, como imagem do sentido do seu som. Para a filósofa, torna-se fundamental a redescoberta da “potência musical e sedutora da voz que a tradição metafísica, a partir desta conhecida hostilidade de Platão em relação a Homero, preocupou-se constantemente em neutralizar” (p. 26).

O jogo intrincado de sonoridades entre a voz do ator e do personagem na dramaturgia ou na cena é um sintoma significativo de produção de teatralidade. Conforme apontou Cavarero, a voz deve estar “radicada nos órgãos da respiração e fonação, a palavra alude às vísceras, ao corpo profundo onde fervem os humores da paixão” (p. 83). Por essa perspectiva, construir a voz do personagem, retirando-a de sua condição de escrita (do texto dramático) para a oralidade da cena, é fazer soar sua “potência musical e sedutora” e assim construir sua musicalidade como teatralidade. Além disso, quando o personagem que fala também canta, outro elemento de tensão é atrelado ao embate entre as vozes na construção da teatralidade relacionada à relação entre real e ficção no corpo do ator. Apresentando-se como registro tonal, o canto, diferentemente da fala, constitui-se tendencialmente como um discurso sonoro mais estabilizado. A fala é portadora de melodias especialmente pouco estáveis, pouco definidas. Associada ao ritmo ou ao canto, musicalizada em fraseados, emitida em sons sustentados, cada uma das sílabas da fala pode ganhar um lugar mais definido no espaço, uma materialidade sonora mais definida, criando, à razoabilidade, uma musicalidade mais potente.

Muitas são as experiências de cruzamentos poéticos expressivos entre as modalidades vocais da fala e do canto, diretores e criadores que submetem textos à sua sensibilidade rítmico-musical, explorando variedades de melodias da fala, timbres, sotaques e hábitos culturais do ato de falar, suscitando dramaticidades auditivas peculiares na locução dos textos em busca de uma musicalidade. No que tange ao campo da música, especialmente a partir da segunda metade do século XX, houve um interesse crescente entre compositores em explorar potencialidades sonoras e timbrísticas (de instrumentos e vozes)

e usar o ruído como um elemento musical, aliando também a incorporação da performatividade em suas obras. Compositores como Arnold Schönberg, Luciano Berio e John Cage, por exemplo, requisitaram em sua obra musical gritos, sussurros, risos, balbucios, voz falada, voz narrada, voz sussurrada, voz cantada e outros distintos gestos vocais relacionados ao que se convencionaria como técnicas estendidas na música (tipos de produção de sonoridades instrumentais ou vocais expressivas). Essas atualizações no uso da voz acabaram conseqüentemente por borrar as fronteiras entre texto falado e melodia que os parâmetros vocais incorporaram em um leque de gestos e ações que não eram exigidos até então, obrigando o cantor e o ator a buscarem um maior entendimento das potencialidades e limitações de uso do seu aparelho fonador. Em *Pierrot Lunaire* (1912), por exemplo, Schönberg instaura um tipo de ruído no código musical, que é ampliado ao canto sussurrado sonoramente ou sem sonoridade ou falado, demandando dos cantores a utilização de recursos e técnicas de emissão diferentes das requisitadas na música vocal de concerto. Além disso, a voz deve emitir um canto falado que não se apóia nas alturas fixas das notas musicais. Ao pensar o conceito de técnicas estendidas para a voz, a cantora Sharon Mabry (2009), professora e pesquisadora na *Austin Peay State University*, em Clarksville, Tennessee, usou a expressão *efeitos vocais* para referir-se ao uso não padronizado da voz cantada, que, segundo ela, envolvia: modalidades da voz falada, a emissão vocal que incorpora fontes sonoras não usuais da música tradicional ocidental, outras fontes derivadas dos sons da natureza ou produzidas artificialmente; sons vocais multiétnicos produzidos em cerimoniais, em tribos ou propósitos ritualísticos; além da voz recitada, o *Sprechgesang* (canto falado), os vocabulários não textuais, a repetição silábica ou o uso de sílabas sem sentido (2009, p.117).

No que tange ao teatro, ao abordar a musicalização de signos teatrais, Lehmann (2007) destacou nos trabalhos de Peter Brook e Ariane Mnouchkine, diretores que costumam reunir atores de diferentes nacionalidades, justamente o não domínio da língua francesa como possibilidade de construção de uma musicalidade autêntica dos textos, “como a descoberta de outra música mais rica, a das figuras sonoras de uma polifonia intercultural das vozes e dos gestos da fala” (p.150). Lehmann sinalizou também, no âmbito do teatro pós-dramático, o desenvolvimento de uma “semiótica auditiva própria” que aponta para uma ideia mais ampla do teatro como música e, nesse sentido, cita o uso das potencialidades da voz na construção da teatralidade por Meredith Monk, artista americana, cujo trabalho se inicia nos anos 1960. Principalmente conhecida por suas inovações vocais,

Monk desenvolveu uma pesquisa vasta de técnicas vocais estendidas em suas performances solo e depois com seu próprio grupo, precisamente na confluência entre o teatro e a *performance art*, transitando entre a exploração da voz como um instrumento multifacetado e sua composição na cena soando como elemento dramático. Em sua linha conceitual de criação, Meredith Monk aproveita também as capacidades vocais para explorar modos e vocalizações sem palavras, texturas e formas musicais, ululação, intervalos vertiginosos, glissandos, gritos e outras acrobacias sem palavras na criação de musicalidades pelo viés da gestualidade da voz.

Outro exemplo pontual é Laurie Anderson, artista performática da voz e contemporânea de Monk, cujo trabalho volta-se especialmente à experiência de retirar dos vocábulos sua camada de significação, inserindo-os em um jogo sonoro em que reúne quase sempre frases pronunciadas *sotto voce*, de modo atonal unidas a outras fontes de emissão da voz, ecos, variações, disjunções, repetições, aliteraões, voz multimídia e voz amplificada e outros efeitos. Anderson preocupa-se em fazer com que as palavras sejam emitidas pela sonoridade que carregam, pelo seu timbre, pelas sugestões que evocam e não ligadas a alguma sintaxe. Josette Féral (2015) assim descreveu o jogo vocal em Anderson: “As palavras aparecem como signos flutuantes de valência múltiplas, suscetíveis de entrar em diversas combinações de acordo com a energia da qual eles são portadores” (p.195).

A voz falada e cantada no discurso cênico é também objeto de investigação da artista performática italiana Francesca de Della Monica que dedica-se ao aprofundamento da gestualidade vocal especialmente como dispositivo de negação à naturalização do texto dramático. Além de artista, Della Monica é também pedagoga e pesquisa as diversas possibilidades da voz e da musicalidade no âmbito teatral contemporâneo. No artigo *A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica*, o músico, diretor e pesquisador Ernani Malleta (2014) descreve alguns princípios da metodologia em que a pesquisadora aponta para o desenvolvimento de uma “liberdade expressiva que permita ultrapassar o espaço vocal que ela chama de histórico, regido pelas convenções apolíneas” (p.44). Segundo ela, quando aprendemos a falar, paradoxalmente, começamos a perder a nossa voz em seu sentido mais amplo, pois passamos a habitar um “espaço histórico”, predominantemente apolíneo, no qual passamos a nos expressar de forma convencional e equilibrada, não perturbada pelos afetos e emoções. Sua proposta visa a reconquista de uma liberdade vocal representada por um espaço mítico, próprio das expressões dionisíacas” da voz (p.44). Segundo ela, nessa condição, a voz de cada

indivíduo é capaz de preservar o seu poder expressivo mesmo em meio a um terremoto de emoções e paixões. Nessa prática, a verbalidade cederia seu primado à extraverbalidade de modo que o *como se diz* se torne mais importante que o *quê se diz*.

Pelo viés que aproxima a voz falada e cantada, cabe citar ainda o trabalho peculiar desenvolvido pelo músico e multi-instrumentista brasileiro Hermeto Pascoal intitulado *Som da Aura* que consiste no reconhecimento auditivo das frequências que compõe frases de uma fala, aproximando-as de notas musicais dando-lhes estabilidade melódica e rítmica, transformando-as em frases musicais e recobrando-as em seguida com um arranjo instrumental. Um exemplo desse processo experimental – a musicalização da fala do ator e cantor Yves Montand – foi registrado em vídeo e disponibilizado em 2006.¹²

A partir (e através) das perspectivas apresentadas, o que se pretende é pensar as possibilidades de produção de um devir-música da composição cênica ou dramaturgica associado à dimensão mimética e à corporalidade da voz, que se volta à dramatização da escuta. Reporto-me aqui às palavras de Gilles Deleuze (2000):

A música é antes de tudo uma desterritorialização da voz, que se torna (*devient*) cada vez menos linguagem [...] Maquinar a voz é a nossa primeira operação musical... É necessário que a voz atinja ela mesma um devir-mulher ou um devir-criança. E eis aí o prodigioso conteúdo da música... É a voz musical que se torna ela própria criança, mas, ao mesmo tempo, a criança se torna sonora, puramente sonora (DELEUZE, 2000, p.103)

1.5 Coda – Teatro de Composição

O maestro Leonard Bernstein (1918-1990) fazia uma distinção peculiar ao dizer que o ato de compor seria muito diferente de escrever músicas, sustentando que uma composição significa sempre saber integrar elementos para que eles se tornem um todo orgânico. O uso da palavra "composição" para definir um tipo de processo criativo entre linguagens diversas poderia invocar esta condição ostensivamente. É isso que fazem David Roesner e Matthias Rebstock no livro *Teatro de Composição: Estética, Práticas e*

¹² PASCOAL, Hermeto. During the studio process of capturing and recording the Aura Sound of french actor Yves Montand, 2006. In: <https://m.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM>. Acessado em 30/09/2019.

Processos (2012), ao buscarem um sentido mais enfático desse estado composicional evidenciado em práticas contemporâneas entre o teatro e a música. Encontrei neste livro um viés teórico muito afinado com o que motivou minha dissertação.

Rebstock e Roesner definem o Teatro de Composição como um tipo de modalidade teatral que aproxima elementos singulares de música e teatro dentro de um único dispositivo cênico, no qual particularidades de cada uma das linguagens se mantêm semioticamente relacionadas às outras, de tal maneira que juntas formam uma nova organicidade. Transitando por ambos os campos artísticos, os pesquisadores observaram um interesse contínuo entre compositores, diretores e coletivos de teatro da contemporaneidade pela construção dessas formas cênicas híbridas que abordam a cena teatral e seus meios de expressão como material musical, de acordo com princípios e técnicas de composição musical.

A terminologia adotada (*Composed Theater*, no original inglês) buscou reunir essa ampla gama processos criativos cênicos em um campo único. Trata-se de um conceito derivado da palavra *Komposition*, termo que em alemão está fortemente ligado à designação de uma composição musical. Entretanto, o processo de investigação demonstrou que a tendência das práticas e processos músico-teatrais, quando submetidas a um exame mais detalhado, é mostrar-se cada vez menos definidas e coerentes, tornando-se cada vez mais multifacetadas e até mesmo contraditórias, afastando-se da possibilidade de fechamento em uma definição única. Quer dizer, o exercício contemporâneo praticado entre o teatro e a música revela-se mais como processo, que como unidade orgânica que se preste à uma teorização fechada. Esse teatro resultante, híbrido e que quase sempre gera práticas artísticas emergentes, demanda investigação contínua.

A tendência é observada também no campo da música absorvida pela composição musical por meio da expansão de sua gama instrumental, invenção de novos objetos sonoros, incluindo construção de instrumentos elementares e de material reciclado, uso de imagens, iluminação, figurinos e cenografia na performance da música. Além disso, a pesquisa de novas vocalidades (nos exemplos pontuais de Meredith Monk e Laurie Anderson) a partir do trabalho dos compositores experimentalistas centrados especialmente na figura de John Cage começará a ser ampliada como obra híbrida de música teatro. Prevalece um desejo de desenvolver uma linguagem que se oponha à música serial

dodecafônica¹³, e que utilize elementos do acaso e da indeterminação, voltando-se também à teatralidade do artista musical (ou artista sonoro) e formas de música cênica. Ao mesmo tempo, surgem diretores e coletivos do teatro e dramaturgias alternativas (textuais, visuais, espaciais, temporais, musicais), com ênfase em materialidades sonoras, tendo a música como referência ou mesmo inserida de alguma maneira em sua concepção, linguagem e narrativa. São discursos artísticos originais que apesar de relacionarem as linguagens da música e do teatro, não propriamente se enquadram em um conceito ou gênero exclusivo como o teatro musical ou a ópera, e suas fronteiras.

O maior diferencial do Teatro de Composição em relação a essas outras formas cênico-musicais é o uso da música como conteúdo próprio da ação teatral. A música pode mesmo ocupar o lugar de um personagem. Muitas vezes participa da construção das situações cênicas e do jogo de ação *versus* a contra-ação que os conflitos dramáticos materializam. Um bom exemplo é a peça *Merlin, Tilly No-Body (Catástrofes de amor)* (2010), peça escrita pela atriz Bella Merlin (UC Riverside, Califórnia) que retrata a famosa atriz austríaca Tilly Wedekind (1886-1970) em seu casamento conturbado com o dramaturgo Frank Wedekind. A direção cênica é de Miles Anderson¹⁴, com músicas, design de som e direção musical de David Roesner. Na peça, Roesner entrelaça paisagens sonoras, sonoridades, música e acompanhamento, com ideias muito objetivas de construção que levam a personagem a situações cênicas em que contracenava com sons e se expressa com música (em algumas cenas a atriz acompanha a si mesma com um alaúde), criando uma narrativa *simbiótica* entre o teatro e a música. Segundo relatou Roesner, a música foi um elemento importante desde a concepção do projeto (a própria Bella é cantora e compositora e escreveu músicas originais para a peça).¹⁵

Em 2009, Rebstock e Roesner realizaram duas conferências intituladas "Processos de Criação de Teatro de Composição" em *Exeter*, no Reino Unido e *Hildesheim*, na Alemanha, respectivamente, com o intuito de reunir artistas, praticantes e acadêmicos, cujas realizações se identificassem a prática ou pesquisa interdisciplinar músico-teatral. O objetivo do encontro era aprofundar um conceito, e melhor estabelecer o campo em que se dava o exercício (ou a implementação) de um pensamento composicional (em parte ou na

¹³ Aqui uma nota explica porque esta música exerce obrigatoriamente controle, e porque se opõe só a este tipo de música.

¹⁴ Miles Anderson é um ator e diretor de teatro e televisão, nascido no Zimbábue e radicado no Reino Unido.

¹⁵ Ver fonte online: <https://theatermus.hypotheses.org/author/roesner>

totalidade) no processo de criação, ou já na performance. Apesar de *composição* ser um conceito bastante impreciso, tornou-se o ponto nevrálgico das discussões. Por meio dele se poderia abrir a possibilidade de estabelecimento de um território comum de análise suficientemente flexível para abranger diferentes perspectivas e pensamentos criativos. Constituído como discurso cênico entre o teatro e a música, o pensamento composicional instala uma narrativa sem hegemonias entre os campos.

Ao longo das conferências, Rebstock e Roesner resolveram então elencar características (ou sintomas) inerentes à noção de Teatro de Composição, que foram considerados princípios norteadores para a reflexão e o enquadramento conceitual do campo. A síntese desses sintomas partiu de questões-chave, como: o que se quer dizer quando se fala em Teatro de Composição? Quem se inclui e como? Como o processo de trabalho é diferente de outras formas de teatro e práticas musicais? O objetivo era compreender como as diversas práticas se encontram ligadas por um traço comum observado a partir de um conceito compartilhado. Quer dizer, obter uma resposta para a questão: como discursos cênicos que reúnem elementos e aspectos comuns à música e ao teatro podem justificar seu agrupamento em um campo comum, sem tender a se definir de forma excludente em um ou outro campo?

A primeira característica (ou sintoma) é que o Teatro de Composição tem sua referência de partida na música, quer dizer, a organização de materiais tanto musicais quanto cênicos se dá a partir de técnicas composicionais musicais. Este deslocamento do princípio de uma arte para outra possibilita uma mudança de paradigma na construção de peças cênico-musicais. Na ópera, por exemplo, forma tradicional de combinação música e cena, ambas são concebidas dentro de suas próprias particularidades e combinadas posteriormente na performance. Pela nova proposição, o ponto nevrálgico de interesse do Teatro de Composição passa a ser o deslocamento de estratégias, técnicas ou modos de pensar da composição musical para todos os materiais extramusicais que venham a compor a cena. Há como que uma expansão da ideia de composição, que passa a contaminar todo o trabalho criativo.

A segunda característica, consequente da primeira, consiste na convicção estética da ausência de hierarquia entre os elementos do teatro ou da música. Nenhum elemento deve dominar ou reduzir os outros a meras ilustrações ou uso como sustentação do outro. O

compositor grego Georges Aperghis¹⁶, citado por Rebstock (2012) deixa isso bem claro durante uma das discussões, ao dizer:

O elemento visual não deveria ser permitido para reforçar ou enfatizar a música, e a música não deveria ser capaz de sublinhar a narrativa. As coisas devem se complementar; eles devem ter naturezas diferentes. Essa é uma regra importante para mim: nunca diga a mesma coisa duas vezes [...]. Outra coisa tem que emergir que não é nem uma nem outra; é algo novo (ARPEGUIS, 2001 *apud* 2012, p. 24).

A terceira característica aponta um traço indicativo comum às produções identificadas com o campo: não é pelo resultado apresentado, pela *performance*, mas principalmente por seus processos criativos que são caracterizadas as estratégias composicionais. Em alguns trabalhos, a performance cênica pronta pode não apresentar uma característica óbvia de uso das estratégias composicionais, que, no entanto, são condição necessária daquele resultado obtido. Portanto, para melhor compreensão da proposta do teatro de composição é imprescindível vê-lo como resultante de um pensamento composicional gerador da condução de todo movimento de criação. George Rodosthenous¹⁷, outro artista representativo deste pensamento, por exemplo, relata técnicas de conduzir seus ensaios e improvisações de teatro, estabelecendo com os atores e dançarinos gestos que significam notações musicais *crescendo*, *decrescendo*, *acelerando* ou *rallentando*, o que lhe permite orientar o processo através de aspectos composicionais, por uma improvisação contínua sem ter que interromper ou dar instruções verbais.

Isso levou ao quarto sintoma que observa as diferenças entre os processos de criação no Teatro de Composição e aqueles do teatro tradicional. O Teatro de Composição segue uma tendência contemporânea de teatro mais autoral (ou busca uma abordagem mais coletiva), absorvendo as multiplicidades criativas, diferentemente das práticas do teatro tradicional com funções bem definidas. A proposta composicional leva necessariamente

¹⁶ Georges Aperghis (1945-) é um compositor grego que mudou-se para a França em 1963, e trabalha principalmente no campo do teatro musical experimental. Particularmente interessado em teatro musical, ele explora o som da fala de maneira original e normalmente integra em suas peças elementos vocais, instrumentais, gestuais e cênicos, tratando-os da mesma maneira. Ele também compõe peças para instrumentos solo, música de câmara, vocal, obras de orquestra e óperas.

¹⁷ George Rodosthenous é professor associado de direção de teatro na School of Performance and Cultural Industries of the University of Leeds, Reino Unido. É também diretor artístico da companhia de teatro 'Altitude North' e trabalha como diretor / compositor *freelancer* para o teatro.

diretor, atores, músicos, cenógrafo, iluminador e outros, indiscriminadamente, a se envolverem no processo de criação da obra. Há uma maior liberdade para o *performer*¹⁸ contribuir na e para a composição. A separação das etapas da produção é menos rigorosa, dando lugar a uma abordagem mais integral da obra com o predomínio da interferência mútua entre os campos nos quais os elementos são criados e operados em conjunto. Por este motivo o processo de criação torna-se tão ou mais importante que a obra final em si.

A quinta característica comum a diferentes práticas do Teatro de Composição é a evidencição da importância da ocorrência da performance diante de um público. Quer dizer o fato de se constituir em mostra, em espetáculo, de existir principalmente como ocorrência. Obras que se concretizam na performance, de modo que nem mesmo a partitura é capaz de registrar e representar a obra completa, servindo apenas como um roteiro, constituindo-se como meio necessário para facilitar a performance. O mesmo ocorrendo com o texto.

A pluralidade de nuances expressivas que se apresentam no horizonte do Teatro de Composição ampliam o conceito inicial, associado unicamente ao significado do termo em alemão (*Komposition*), redimensionando-o ao campo de tudo aquilo que pode *ser junto*, que funcione junto, isto é, que seja capaz de se mostrar na condição de instaurar uma nova organicidade.

Os pesquisadores responsáveis pela pesquisa inicial acompanham também o desenvolvimento histórico dessas formas desde antes da *Gesamtkunstwerk* de Wagner: rastream as inovações de desempenho de meados ao final do século XX e adentraram o século XXI, enfocando principalmente realizadores europeus e suas múltiplas influências. Conforme descrevem, embora por um lado haja um forte componente de conexão entre a noção de Teatro de Composição e aquilo que Hans-Thies Lehmann (2007) esboçou como fenômeno de musicalização no teatro pós-dramático (2007, p. 150-153), por outro, a abordagem de Lehmann oferece exemplos muito especificamente relacionados ao teatro e à *performance*, quando o campo do Teatro de Composição se volta para modalidades

¹⁸ O uso do termo *performer*, este também importado da música, é aqui esvaziado de qualquer conotação específica de como é usado pelas artes cênicas contemporâneas ou pelas artes plásticas. Aqui é usado no sentido comum de executante, como se usa para um instrumentista.

musicais que envolvem também música cênica, os concertos encenados, as instalações de som e outras manifestações contempladas de forma insatisfatória por Lehmann.¹⁹.

1.5.1 Pressupostos históricos

Trânsitos e ressonâncias entre o teatro e a música podem ser reconhecidos em diversas manifestações artísticas de diferentes matizes ao longo da história de ambas as artes. Conforme descreveu o jornalista e pesquisador Lauro Machado Coelho (2000), nos primórdios do teatro da Antiguidade grega, nos coros e ditirambos, sempre cantados e marcados pelo ritmo das palavras, não por casualidade os atores usavam ritualmente uma espécie de máscara de bode como representação das desfigurações de Dionísio, deus da máscara, mas também como recurso para a ressonância da voz (*per sonare*) falada e cantada. As referências ao texto declamado em grandes teatros ao ar livre, apoiado pela forma rítmica e parâmetros musicais, aparecem na Poética de Aristóteles como recursos extremamente úteis à tragédia. A própria constituição da palavra tragédia, formada pela junção de *tragos* (bode) e *ode* (canto) e aponta para uma esfera musical.

De acordo com Coelho, para Aristóteles, a música apresentava-se sob a mesma condição da mimesis, voltada à imitação de estados de alma, enfocando a essência humana e a produção de mundos. Autores trágicos, como Eurípedes, Ésquilo e Sófocles escreveram versos musicados para personagens em muitos trechos de suas tragédias, com falas lentas e salmodiadas, que previam o uso da máscara (*personare – para soar*) e, principalmente, prescreviam a articulação da palavra com uma musicalidade (COELHO, 2000).

Inserido na mesma dinâmica inter-relacional, também o teatro medieval era pautado pela combinação da fala com a música e a dança. A princípio, mantinha um caráter estritamente religioso com o predomínio do hábito de representação de episódios bíblicos

¹⁹ Conforme destacam Rebstock e Roesner, ao abordar o papel da música no teatro pós-dramático, Hans-Thies Lehmann (2007) limitou sua abordagem à musicalização da experiência teatral, desprezando a teatralização da experiência da música. Lehmann se refere a essa “musicalização” (*mis-en-musique*, no original em francês), como um dos signos teatrais pós-dramáticos. Embora Lehmann chegue a citar alguns exemplos de teatralização da música (como John Cage e Heiner Goebbels), sua abordagem não é suficientemente ampla. O Teatro de Composição abre-se à possibilidade de um campo específico que abarca diferentes tipos de modalidades entre teatro e música, realizadores, incluindo compositores e diretores que trabalham intencionalmente a noção e as técnicas de composição musical na cena, aproximando os fenômenos e alocando elementos e ações teatrais e musicais na encenação.

dentro do serviço litúrgico, mas lentamente foi se desligando do ritual e migrando do interior das igrejas para ser encenado nas praças de mercado. Segundo Coelho, o drama litúrgico, com o texto de início declamado em latim, era também salmodiado e o ritmo aderiria rigorosamente ao esquema métrico dos versos. Era dada ao povo a incumbência de cantar as partes do coro (é isso que leva o texto diorama litúrgico gradativamente no tempo, a ser falado também nas línguas vernáculas) (COELHO, 2000).

Seguindo o curso histórico, pela mesma via, o teatro da Renascença também manteve relação profícua com a música. Os primitivos espetáculos musicais renascentistas, destinados à comemoração de batizados, casamentos, torneios ou assinatura de tratados – que ainda não pudessem ser definidos como dramáticos – tentavam fundir canto, dança, música instrumental, cenografia e efeitos especiais em um espetáculo único. Nessa época surgiram algumas formas cênicas, como o Balletto, o Intermezzo, a Favola Pastorale e a Comédia Madrigalesca, que também tinham a música como elemento condutor essencial, e que passaram a identificar formas coreográficas de danças medievais. Foi justamente com base no que imaginavam ter sido o papel da música no teatro grego, que um grupo de artistas no século XVI deu origem a uma das mais importantes iniciativas precursoras da ópera: a Camerata Florentina. Conforme descreveu Machado Coelho (2000), os cameristas (como ficaram conhecidos esses artistas) dedicaram-se a formular princípios básicos para as composições cênico-musicais, segundo os quais, tornava-se imprescindível haver principalmente a união perfeita entre o texto e a música. Tendo a prática e a cultura grega como horizonte, todo texto deveria ser declamado aderindo-se às inflexões naturais da fala, e a melodia deveria acomodar-se à frase e não o contrário. Além disso, a música não deveria limitar-se a acompanhar graficamente o andamento do texto e sim tentar exprimir o estado de espírito de cada trecho, imitando e acentuando as entonações típicas de um determinado estado emocional. As reuniões da Camerata Florentina estenderam-se por quase vinte anos, tendo as ideias da ópera de Florença migrado para outros lugares marcando um período genuinamente protobarroco, um período de “transição entre o *Cinquecento* e os *Seicento*, que na Itália tem em Claudio Monteverdi (1567-1643) seu nome mais ilustre” (2000, p. 76) cuja ideologia ligava-se ao Renascimento, uma vez que, sob a égide do Barroco, a ópera viverá os quase 150 anos seguintes.

O que parece interessar aqui é que, essas manifestações artísticas, ainda que direcionadas à representação, permaneciam ainda muito comprometidas com uma forma independente em sua construção, mantendo estruturas musicais fechadas e rígidas. É

somente após o surgimento do *Dramma per Musica*, uma nova condição de encarar a composição entre música e teatro, que se consolidou como designação para obras nas quais um texto teatral era expressamente escrito para ser musicado, tendo inclusive se confundido com a ópera²⁰. Com o *Dramma per Musica*, a partir principalmente das concepções de Claudio Monteverdi, um dos mais celebrados compositores da história, começa a haver uma subversão do pensamento estabelecido para a música cênica. Monteverdi vislumbrou a possibilidade de contaminação da composição musical por outros elementos e princípios, no caso os do drama. Desde sua primeira ópera, *La Favola d'Orfeo* o compositor levou a música cênica, de maneira decisiva, da simples condição de harmonização sonora da cena para a função de material dramático, promovendo reviravoltas significativas no uso e relações entre elementos da música e da representação cênica. *La Favola d'Orfeo* (1607) misturava elementos novos e velhos. Como comenta Tim Carter, citado Coelho (2000, p. 59), “Ao invés de simplesmente rejeitar as técnicas consideradas obsoletas, Monteverdi interpreta o velho à luz do novo, e vice-versa, para produzir uma síntese com muita força dramática”.

Quase todas as manifestações antepassadas da ópera foram imprescindíveis para a compreensão de sua gênese como música pensada dramaticamente para o palco. A ópera só se torna comum na Inglaterra, na França e nos países germânicos no século XVII. Na Itália, o reconhecimento de manifestações do texto musicado no formato operístico, tal qual conhecemos hoje, é de utilização bem mais tardia. Nos séculos XVII-XVIII além do *dramma per musica*, para nomear o teatro musical cantado utilizou-se também as designações de *favola musicale*, *favola drammatica musicale* e ainda *dramma in musica*. Somente no início do século XVIII é que a designação *Dramma per Musica* (literalmente “drama pela música”) foi substituída pela expressão ópera séria, e depois apenas por ópera (COELHO, 2000. p.50)

No início do século XX que a encenação operística começa a abrir-se a novas potencialidades, deixando-se atravessar principalmente pelas transformações cênicas em curso no teatro. Imbricava-se no contexto dessas revoluções teatrais, o surgimento do

²⁰ Sobre a etimologia do vocábulo *opus*, em latim ele se referia ao trabalho em seu sentido concreto, ou seja, à manifestação física ou palpável, o trabalho dos campos (tanto dos animais como dos agricultores), o trabalho dos escravos, o dos soldados e, por extensão, a obra do artista ou do escritor. Em latim, *opus* é do gênero neutro e faz no plural *opera* (trabalhos, obras). Quanto ao campo da música, o termo *opus* aparentemente entrou por via do italiano derivado da expressão *opera in musica*, e aparece normalmente seguido de um número, servindo para designar a obra de um compositor pela ordem da sua publicação.

conceito da *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner, particularmente através das realizações de Adolph Appia e Gordon Craig, e também de Meierhold, cujas ideias convergiam para as ideias wagnerianas. Além disso, a crise instalada na narrativa apontava para a reformulação na dimensão do texto dramático, determinada por uma vontade de transgredir a trama linear ou história encenada no palco, retirando sua força e seu poder de determinar a forma do teatro. Nesse âmbito, as novas proposições cênicas não se relacionam somente aos aspectos de transformações espaciais e cenográficas, muito importantes nesse período, mas se assentavam igualmente nas reflexões sobre o uso da música na construção teatral. As encenações teatrais passavam a ser pensadas como partituras de ação. Como aponta Rebstock ao lembrar Craig (1962), a arte do teatro não deveria ser um espetáculo, nem uma peça teatral, nem encenação, nem dança, mas ser “a totalidade dos elementos dos quais essas áreas individuais são compreendidas” (2012, p. 38).

Essa inquietude totalizante expressa pelo pensamento da *Gesamtkunstwerk* atinge os campos artísticos indistintamente, apresentando-se de forma determinante em sua aproximação. Em 1911, quando era ainda praticamente um artista desconhecido, Wassily Kandinsky (1866-1944), artista plástico russo (que adquiriu nacionalidade alemã e posteriormente francesa) introdutor do conceito de abstração na pintura e também professor da Bauhaus, preconizava:

A dança futura que situamos no mesmo nível da música e da pintura contemporâneas, será capaz de realizar automaticamente, como um terceiro elemento, a “composição cênica” que será a primeira obra de arte monumental. A composição cênica consistirá de três elementos: movimento musical, movimento pictórico, e dança. (...) Do mesmo modo que os dois elementos principais da pintura (as formas gráfica e pictórica, de imagem) têm uma vida independente e falam através de meios próprios e exclusivos, do mesmo modo, a composição pictórica surge da combinação destes elementos e de todas as suas qualidades e possibilidades, assim surgirá a composição na cena com a colaboração mútua entre os três movimentos citados. (ver: *Do espiritual na arte*, Vasili Kandinsky, 1911)

Havia um contínuo interesse em abordar meios de expressão teatral como material musical ou a música visual. Porém, nessa aproximação e imbricação entre elementos

teatrais e musicais na cena, passa a prevalecer a tendência a uma linguagem que se opunha ao controle da música dodecafônica e serial. Essas mudanças ocorrem em resposta às outras formas de arte e suas técnicas, com artistas que mesclam na linguagem cênica técnicas musicais de fraseado e sua notação, e essa transferência não é apenas uma questão de terminologia, mas também de pensamento e concepção criativa. Nesse contexto, as proposições e o pensamento de John Cage (1912-1992) sobre a composição musical foram muito significativos. As ideias de Cage são especialmente eficazes no contexto de reflexão sobre o conceito do Teatro de Composição. Muitos exemplos de modalidades de práticas e trabalhos referenciais, diretores, compositores e coletivos de teatro identificados com o campo na atualidade,²¹ têm, em sua maioria, raízes no trabalho de Cage, no *Happening* e no movimento *Fluxus*.

1.5.2 John Cage

Ao longo de sua trajetória, John Cage transitou entre diversos campos do conhecimento – música, poesia, filosofia e artes visuais – através de suas obras, atos performativos, aulas e palestras. Suas ações carregavam um investimento simbólico e causavam deslocamentos daquilo que era dado como padrão/modelo nas esferas socioculturais, fazendo com que passasse a ocupar um lugar importante na História da Arte do século XX. Questionou o que seria o ato criador e suas implicações. Para isso, Cage desenvolveu distintas maneiras de abordar a composição musical. Suas propostas e estratégias compositivas não só romperam com as convenções musicais, como também atravessaram os limites do campo da música, levando a sua ideia de “composição experimental” a outras formas de expressão artística.

Cage postulava também uma rejeição à distinção entre sons e ruídos e um predomínio de experiências e contato com tipos de ruídos do mundo. Ele partilhava a perspectiva de Luigi Russolo no manifesto intitulado *L'Arte dei rumori (A arte dos*

²¹ Entre as quais os músicos Mauricio Kagel, George Aperghis, Dieter Schnebel, Hans-Joachim Hespos, Manos Tsangaris, Heiner Goebbels, Philip Glass, Daniel Ott, Robert Ashley, Meredith Monk e Laurie Anderson; e também diretores de teatro como Robert Wilson, Christoph Marthaler, Michael Hirsch ou Ruedi Hausermann; em dança, parte do trabalho de Xavier le Roy, William Forsythe e Sasha Waltz e coletivos teatrais como *Theater der Klänge* em Düsseldorf; *Die Maulwerker* e *LOSE COMBO* em Berlim; *Cryptic*, em Glasgow; ou *Post-Operativ Productions* em Sussex (REBSTOCK, 2012).

ruídos),²² escrito 1913, que posteriormente se tornaria um dos mais relevantes textos sobre estética musical no século XX. No manifesto, Russolo apresentou novas possibilidades sonoras, compartilhando o uso de fontes não musicais (como o ruído), que levariam a um fascínio pelos efeitos hipnóticos da própria estrutura do som. As ideias de Russolo como músico, pintor e inventor, foram de grande relevância nas revoluções estéticas e conceituais sobre a música, especialmente a partir da proposição de uma nova condição para o som, em que os ruídos se tornaram música.

Como uma das grandes inspirações para as explorações do experimentalismo musical, o ruído torna-se, para Cage, um componente da música, assim como também é um componente (essencial) do som. Ele transforma ruídos até mesmo em performances e em pinturas. Suas composições contêm propositalmente harmonias musicais ruidosas (que contêm ruídos ou sons externos às frequências das notas musicais) e arritmias (ausência de ritmo formal ou desvios rítmicos). Para ele, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando ignoramos isso, isso nos perturba. Quando ouvimos isso, achamos fascinante. Ele queria capturar e controlar esses sons, para usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos de música.

Nos anos 1950, Cage acaba por estender a concepção de música a qualquer tipo de ação, com ou sem som. Ele acreditava que o aspecto visual era parte essencial da música, desafiando não somente a concepção estética e artística do fazer musical pelo seu viés acústico, mas levando inserindo componentes da visualidade na composição. Para ele, a música não seria apenas o que se ouve, mas também o que se vê; a experiência abrangente de uma ação. Por esse viés, Cage se aproxima muito do teatro. É mais uma vez Rebstock (2012) que nos aproxima da pergunta formulada por Cage (1957):

Onde é que nós vamos daqui? Em direção ao teatro. Aquela arte mais que música se parece com a natureza. Temos olhos e ouvidos, e é problema nosso, enquanto estamos vivos, usá-los (2012, p. 46).

A estética de Cage inspirou também diferentes artistas e uma forma particular interdisciplinar e performativa, o *Happening*, que viria a desencadear o *Fluxus* e a *Performance Art*, com impacto mais tarde na dança contemporânea, especialmente através

²² Luigi Russolo (1885-1947), pintor italiano membro do movimento Futurista, escreveu uma carta ao seu amigo, o também futurista Francesco Balilla Pratella (1880-1955), na forma de um manifesto.

de sua colaboração com Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Jasper Jones. Quando Cage deu aulas sobre música experimental na *New School for Social Research em Nova York* em 1956, entre seus alunos estavam alguns compositores, mas principalmente artistas, fotógrafos e cineastas, entre outros. O surgimento do *Happening* estabelece um contexto de embate com o serialismo europeu, de concepções mais clássicas, fortemente absorvido por compositores como Schönberg (1874-1951), especialmente a obra *Die Glückliche Hand* e Stravinsky (1882-1971)²³ com *A história do soldado*²⁴, cuja tendência à aproximação e imbricação entre elementos cênicos e musicais na cena é ampliada.

Nessa trilha, pouco a pouco, as obras de Cage abandonam a ideia de objetos acabados para se tornarem, sobretudo, processos experimentais. Ele aprofunda a concepção de composição como ação experimental e o uso de elementos do acaso e da indeterminação como técnicas composicionais para corresponder a um resultado imprevisível. Cage não estava preocupado com a construção de um objeto-tempo em que materiais e estruturas são calculados e arranjados antecipadamente, ele queria mobilizar a música pela perspectiva do delineamento de uma situação, em que os sons poderiam ocorrer como um processo gerador de uma ação sonora. Compor significava então estar ao mesmo tempo em situação de criação e recepção. E parece que, a partir daí, esta deve ser a experiência primordial de toda criação musical.

Para Cage, um evento artístico deve existir apenas no momento de sua ocorrência. Ser único e irrepetível. Cage volta-se à percepção e à experiência individual do espectador no momento que a obra ocorre. Tudo deve ser deixado aberto à experiência de cada espectador. Porém, Cage não concordava em aderir à ideia de adjetivação de sua música como música experimental. Ele via nisso uma redução aos padrões que objetificam a experiência da música. Como explica em seu ensaio *Experimental Music* (1957), para ele, a música é uma experiência. A música não pode ter um objeto previamente definido na sua composição. Além disso, um compositor não se difere de nenhum outro ouvinte. Um

²³ *Die glückliche Hand* op. 18, é um *Drama mit Musik* (Drama com música) de Arnold Schönberg em quatro cenas. Foi composta entre 1910 e 1913.

²⁴ *L'Histoire du soldat* (O conto do soldado) é uma obra teatral "para ser lida, tocada e dançada" (*lue, jouée et dansée*) por três atores e um ou vários dançarinos, acompanhados por um conjunto de instrumentos. Concebida por Igor Stravinsky e pelo escritor suíço C. F. Ramuz, a peça foi baseada em um conto folclórico russo extraído da coleção de Alexander Afanasyev chamada *The Runaway Soldier and the Devil*. O libreto relaciona a parábola de um soldado que troca seu violino com o diabo em troca de ganhos financeiros ilimitados. A obra é escrita para violino, contrabaixo, clarinete, fagote, corneta (geralmente tocada em trompeta), trombone e percussão, e a história é contada por três atores: o soldado, o diabo e um narrador, que também assume o papel de personagens secundários, e dançarinos.

compositor, como todo ouvinte, vive igualmente a experiência da música (das sonoridades e dos ritmos da vida e do mundo) e não sabe de antemão qual será o resultado quando busca organizar este material. Rebstock (2012) lembra a passagem em que Cage (1958) diz: “Abordá-la como objeto é errar completamente o alvo. São ocasiões de experiência e essa experiência não apenas recebida pelos ouvidos, mas também pelos olhos” (2012, p. 50).

Toda a liberdade e complexidade que envolvem o pensamento composicional entre a música e o teatro estão associadas necessariamente a uma dramatização da escuta, em similaridade ao que faz a música. É importante seguir pensando também até que ponto o realce do par ritmo e som no pensamento e nas práticas está ligado à construção ou desconstrução dos sistemas (ou do sistema) musicais, em especial o ocidental (os modelos polifônicos e de consonância, as relações de escalas e notas musicais, a exclusão de intervalos incômodos, quer dizer de encontros entre frequências e etc.).

O compositor e encenador alemão Heiner Goebbels sugeriu, por exemplo, que tenha surgido um teatro pós-wagneriano de compositores que se preocupe não apenas com a organização de parâmetros do campo acústico, mas também do campo óptico e visual. A opção de Goebbels, de trabalhar com músicos altamente profissionais do *Ensemble Modern* e colocá-los recitando textos ou tocando instrumentos estranhos, não convencionais (por exemplo, em *Black on White*, 1996), ou de pedir ao seu ator André Wilms para cozinhar uma omelete e recitar um texto de Canetti²⁵ aderindo estritamente aos compassos do Quarteto de Cordas de Ravel em F (em *Eraritjaritjaka*, 2004) são exemplos disso. Outro alemão Michael Hirsch (1958-2017), por exemplo, combina *musique concrète* com elementos teatrais, referindo-se a ela como um "teatro audível", sugerindo assim um termo complementar à ideia do também alemão Dieter Schnebel (1930-2018) de "música visível". Outro alemão, Jörg Lensing (1960-), introduziu em sua criação a noção de um "teatro integrado", enfatizando o relacionamento mutuamente dependente de elementos como som, movimento, vídeo e iluminação em algumas das obras de sua companhia, o *Theater der Klänge*, de Düsseldorf.

Segundo analisam Rebstock e Roesner, o ato de compor uma obra identificada com o campo do Teatro de Composição também pode estar baseado em (ou incorporar) uma composição musical já existente. Eles citam como exemplos o trabalho do LOSE COMBO, por exemplo, que estruturou uma performance completa (LAST / Trilogie 2, 2000) nota por

²⁵Elias Canetti, escritor italiano e Nobel de Literatura de 1981.

nota, usando um complexo processo de conversão sobre uma composição de Bach (*Contrapunctus III de Die Kunst der Fuge, BWV 1080*). Johanna Dombois²⁶, outro exemplo, usa gravações específicas de *Fidelio* de Beethoven ou *Ring der Nibelungen* de Wagner, dirigindo encenações multimídias e/ou virtuais, não apenas prestando uma atenção extremamente detalhada a cada compasso da partitura, mas também usando os vários parâmetros acústicos e expressivos de gravações das óperas como vetor de orientação da cena.

Em outro exemplo, Dieter Schnebel (1930-2018) sugere outra modalidade composicional em *Nostalgia* (ou *visible music II*) *para o regente solo* (1962). Na peça, nenhuma música (em um sentido mais estrito) é usada. Para a composição da obra, o diretor evoca uma música imaginária através do fraseado preciso dos gestos de um regente e instruções para um conjunto imaginário. No desenvolvimento de um trabalho afinado ao campo do Teatro de Composição, no Brasil, é importante citar a compositora, pianista e escritora brasileira Jocy de Oliveira (1936 -), primeira artista nacional a compor obras buscando reformular o formato convencional operístico, desenvolvendo também outras formas híbridas de música e teatro envolvendo também instalações, texto e vídeo. A obra de Jocy de Oliveira é abordada no Brasil no âmbito da música ou arte experimental. De forma pioneira, em 1961, ela estreou no Theatro Municipal Rio de Janeiro, a obra teatral “Apague meu Spotlight” para vozes eletronicamente processadas, com direção e cenário de Gianni Ratto e elenco que contava com: Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Suely Franco, Zilka Salaberry entre outros, além de 10 bailarinos. As vozes dos atores foram gravadas e editadas no Rio de Janeiro e processadas no Studio di fonologia de Milano, com Luciano Berio. Jocy de Oliveira segue atuante. Sua realização cênica mais recente foi *Liquid Voices – A história de Mathilda Segalescu*, nona ópera composta por ela, cuja concepção reúne linguagens da música teatro e cinema, uma ópera cinematográfica. Foi filmada nas ruínas do Teatro do Cassino da Urca (Rio de Janeiro), em 2017, época em que estreou também sua versão teatral no SESC 24 de Maio, em São Paulo. Em 2018, Jocy de Oliveira escreveu também o ensaio *Stravinsky in Rio* encomendado à artista brasileira para integrar o livro *Abécédaire Stravinsky*, publicado pela *Éditions La Baconnière*, de Genebra, em colaboração com a Fundação Stravinsky, dirigida por Marie Stravinsky.

²⁶Johanna Dombois é diretora de ópera desde 1995. Foi diretora de teatro musical experimental e arte midiática no *Muziektheater Amsterdam*, *Akademie der Künste Berlin*, *Semperoper Dresden*, *ZKM Karlsruhe* e diretora artística do "Palco para visualização musical" na *Beethoven-Haus* em Bonn.

Em todos esses casos, há um ato de transformação e tradução do pensamento composicional de um compositor em atos teatrais (presenciais ou virtuais). O aspecto comum às obras enquadradas pelo campo do Teatro de Composição é a música poder se manifestar em múltiplas faces nos processos seja na imbricação entre dramaturgias temporais e espaciais; relacionada à estrutura, a atmosferas e personagens; pode ser experimental, imaterial e altamente técnica; ou influenciada por conceitos, habilidades e outras condições, sempre voltada a investir o fazer teatral de sua coerência musical.

Segunda Parte: reflexões em processo – reverberações práticas

A música é a arte mais perfeita. Ao escutar uma sinfonia não se esqueça do teatro. A alternância de contrastes, dos ritmos, dos tempos, a união do tema principal e dos temas secundários, tudo isso é necessário ao teatro como à música (MEIERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.22).

2.1 Meierhold ou a música como matriz da cena

A relação profícua que Vsevolod Meierhold (fig. 1) mantinha com a música foi determinante no processo de sua concepção de teatralidade e foi uma das principais fontes que alimentou todas as suas aspirações de ressignificação da noção no âmbito da reatralização do teatro. Muito precocemente, ele propõe um trabalho teatral em que o plástico e o rítmico se oporia ao mergulho psicológico dos seguidores de Stanislavski para a busca da emoção. Para Meierhold, era preciso aperfeiçoar antes de tudo o corpo do ator, ele sonhava em entregar ao ator uma partitura como a do músico instrumentista, propondo sua execução em lugar do exercício de uma improvisação quase sempre tendencialmente intuitiva. Nada de concentração no seu próprio eu ou nas memórias afetivas como princípio, o ator meierholdiano vai desenvolver a busca nas profundezas da tradição teatral através da biomecânica do corpo. É nesta ordem que se deve detonar a memória dos afetos.

Figura 1: Vsevolod Meierhold



Disponível em: <https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/cinema-and-theater/vsevolod-meyerhold/>.

Acesso em: 30set. 2019

No final do século XIX e início do século XX, período em que de Meierhold desponta, o teatro encontrava-se em um processo de questionamento e emancipação dos elementos relacionados à representação tradicional do texto dramático como forma discursiva. No curso dessa revolução geral das artes na virada do século, de acordo com Lehmann (2007, p. 81-82), por volta de 1880, chega-se à “crise do drama” que abala componentes até então inquestionáveis na representação do texto dramático à qual corresponde uma crise da própria forma discursiva do teatro. Diz ele:

Desde que o teatro tomou consciência de que os potenciais de expressão artística nele latentes eram passíveis de ser realizados independentemente do texto, foi lançado no difícil e arriscado campo da liberdade de experimentação contínua assim como as outras formas de arte (2007, p.81-82).

À medida que o teatro inclinava-se à ideia de liberação da submissão ao drama, um sentido de busca por uma autonomia do teatro começa a se instaurar. As concepções de Gordon Craig, na *A arte do teatro* em que aponta raízes e premissas próprias do teatro distintas da literatura dramática; a peça *paisagem* de Gertrude Stein, o teatro da crueldade de Antonin Artaud, às quais Lehmann (2007, p.80) se refere como modalidades teatrais “desconstruídas” concebidas na pré-história do teatro pós-dramático, ajudavam a desenvolver a cisão entre o teatral e o textual, abrindo também espaço para a ascendência do trabalho do encenador. Escreve LEHMANN:

A autonomização do teatro não é, como muitos gostariam de banalizar, o resultado da auto-superestimação de diretores pós-modernos ávidos por notoriedade. O surgimento do teatro de diretor se encontrava potencialmente inserido na dialética estética do próprio teatro dramático que em seu desenvolvimento como “forma de representação” descobriu cada vez mais os recursos que lhe eram inerentes a despeito do texto. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer o lado produtivo da desconsideração das possibilidades do teatro por parte dos autores do século XX: em boa medida, eles escreviam e continuam a escrever de tal maneira que ainda está por ser inventado o teatro para os seus textos (2007, p. 81).

O enfoque nas qualidades inerentes ao teatral, em contraposição à representação do texto literário no âmbito desse processo de autonomização do teatro, que reforçavam

também a resignificação da noção de teatralidade, ultrapassavam as possibilidades estéticas puramente teatrais e configuravam uma abertura do teatro a outras práticas outros. Como sugere Lehmann (p.83), no conceito de “reteatralização do teatro” continha um desejo das vanguardas de superar as fronteiras entre a vida e a arte, independentemente de terem logrado sucesso. Patrice Pavis (2003) assim se referiu à reteatralização teatro:

Enquanto o naturalismo apaga ao máximo os vestígios da produção teatral para criar a ilusão de uma realidade cênica verossímil e natural, [...] a reteatralização não ‘esconde seu jogo’ e exagera nas regras e convenções de interpretação, apresenta o espetáculo em sua única realidade de ficção lúdica (PAVIS, 2003, p. 358).

No âmbito dessa volição por uma autonomia da cena, Meierhold concebia a reteatralização do teatro pelo viés da construção da teatralidade, compreendida como fator primordial para a retomada pelo teatro daquilo que lhe era autêntico, afastando-a da ideia de que ser teatral era sinônimo de ser falso, em oposição principalmente às tradições do naturalismo e do realismo. Até então, o termo teatralidade era cunhado como sinônimo de falta de verdade ou verossimilhança no teatro.

Em 1902, por discordar de alguns aspectos do trabalho de Stanislavski, Meierhold abandona o Teatro de Arte de Moscou. É nesta oportunidade que inicia seu trabalho de direção notadamente buscando aprofundar sua visão sobre o antinaturalismo no teatro e a defesa de um teatro de convenção – que culminará com o desenvolvimento do princípio da “convenção consciente” no período em que esteve à frente do Teatro-Estúdio – aprimorado ao longo de sua carreira como encenador. De acordo com Guinsburg (2001), desde as suas primeiras experiências como diretor em *A Gaiivota*, *As Três Irmãs* e *Tio Vânia*, de Tchêkhov e também em *A Intrusa*, de Maeterlinck, Meierhold ainda que sob a influência do trabalho com Stanislavsky, já demonstrava o desejo de se afastar das abordagens psicológicas e voltava-se a investidas em construções antinaturalistas, nas quais já se vislumbravam traços simbolistas e os caminhos que o diretor tomaria em direção a uma prática de encenação cada vez mais “não-mimética e não-representacional”, que se delineava por uma leitura do texto com “valor melódico” e uma forma de encenação como uma partitura musical (GUINSBURG, 2001, p. 16).

As preocupações de Meierhold concentravam-se principalmente nas questões relativas ao trabalho do ator como base da encenação, que considerava contaminado pela prática de psicologização da personagem, voltado para uma atuação extremamente precisa e acabada que, por sua vez, transferia para a encenação uma verdade detalhista que em nada diferenciava-se da realidade cotidiana. Ao contrário, Meierhold buscava o caráter de falta deliberada de sinceridade, de verdade ou de lirismo que a teatralidade poderia proporcionar. Seu objetivo era ressaltar aquilo que considerava como “autenticamente teatral”, a teatralidade. Para ele, nenhum teatro poderia recusar as “leis fundamentais da teatralidade”, somente a espetacularidade poderia fechar os espaços teatrais à linguagem cotidiana realista. As concepções no teatro naturalista e realista se empenhavam em utilizar o dispositivo dramaturgico para distanciar teatro e teatralidade tanto com o intuito de denunciar sua falsidade quanto de facilitar a produção de uma verdade humanizada dos personagens. Nesse âmbito, Meierhold compreende que a ressignificação da noção de teatralidade e o enfrentamento às suas designações como representação do grotesco, do esquemático, do estereotipado, poderia restaurar valores inerentemente teatrais em contraposição ao realismo, tão desejado pelo teatro em voga do início do século, e produzir um teatro desprovido dos psicologismos na criação do personagem.²⁷

No livro *Do Teatro*, em que desenvolve uma análise sobre o assunto, reunindo conteúdos de pesquisas e conceitos teóricos sobre seu fazer teatral, é o próprio Meierhold quem escreve:

O gesto pensado (só cabível ao teatro), o movimento convencionalizado (só pensado no teatro) e a maneira de leitura teatral artificialmente confeccionada só são condenados pelo público e pela crítica porque o entendimento de ‘teatralidade’ não foi ainda expurgado dos traços de amadorismo trazidos pelos pretensos ‘atores viscerais’. O ‘ator visceral’ quer depender apenas de seu próprio estado de humor. Não deseja entregar sua vontade ao domínio dos recursos técnicos. [...] O ‘ator visceral’ nega toda a técnica. A técnica impede a liberdade de criação, diz ele. Para esse tipo de ator é válido apenas o movimento inconsciente de criação

²⁷ Como Meierhold, outros artistas (como Artaud, Barba, Brook ou Mnouchkine), ao longo do século, tentaram fugir da tradição realista, rejeitando o realismo e o psicologismo. Frequentemente estes encenadores recorrem às artes tradicionais orientais, distanciadas da forma realista ocidental. Nessas tradições, descobriram possibilidades de espetáculos formais convencionalizados, codificados, nos quais as fronteiras entre teatro, dança e música não são tão claras quanto no Ocidente.

sobre base emocional. Se tal momento acontece, sucesso. Se não acontece, fracasso. (MEIERHOLD, 2012, p.199)

Meierhold buscava um teatro não naturalista, cuja concepção de teatralidade, de veia expressionista, pressupunha um ator treinado, que compreendesse conscientemente a necessidade de deixar “zonas de sombras” (2012, p. 199) na construção da personagem, um ator capaz de se entregar a um tipo de exercício de interpretação “por indícios”. Meierhold se empenhou também em resgatar a máscara, o gesto, o movimento, elementos que o ator no teatro de representação passou a ignorar completamente, perdendo sua ligação com as tradições dos grandes mestres da arte do ator. Em suas encenações, ele buscava lançar o espectador em um lugar ativo de partilhamento da criação, fazendo com este completasse a obra aberta com sua imaginação. O público deveria perceber a realidade ficcional não como uma realidade cotidiana naturalista e sim como uma obra de arte. Cito-o:

O público vai ao teatro para assistir a arte humana. E que bela é a arte de andar pelo palco consigo mesmo! O público espera a invenção, o jogo, o ofício e recebe a vida ou, pior, apenas uma imitação servil dela. (MEIERHOLD, 2012, p.201).

Como destaca Matteo Bonfitto em seu livro *O Ator Compositor* (2002), o caráter revolucionário na prática teatral do teatro de Meierhold não estava ligado somente ao fato de o diretor ter sido o primeiro a utilizar diferentes referências em suas pesquisas teatrais, mas ao “como” ele as utilizou. De acordo com Bonfitto, além de suas matrizes e referências artísticas teatrais na *commedia dell'arte*, no teatro do Século de Ouro espanhol, no teatro elisabetano, nas formas teatrais populares e outras, Meierhold expressou um grande interesse em buscar apropriar-se de matrizes extra-teatrais, principalmente a música (mas também a pintura e a escultura) para extrair de cada linguagem “elementos, modos de funcionamento e relação, e processos de construção de sentido” (BONFITTO, 2002, p.41). Diz Bonfitto: “Longe de ser uma reprodução superficial de formas, Meierhold vê tais referências como novas linguagens, compostas, portanto, de diferentes procedimentos de construção de códigos” (p.40). E conclui: “Há um alargamento no que se refere às matrizes utilizadas para a construção de seus espetáculos” (p.97). Porém, dentre todas essas referências extra-teatrais, foi na música que paulatinamente encontrou o princípio essencial às suas pretensões revolucionárias.

Assim, dentro das pretensões teatrais de Meierhold a música torna-se sua maior aliada contra o naturalismo e um meio ideal para o exercício do ator, pela oportunidade de revelar o âmago dos personagens e romper com a tendência à psicologização do jogo. O uso da música facilitava a desnaturalização dos conteúdos das falas e conseqüentemente das escutas envolvidas, e aproximava o conteúdo cênico da matéria musical, imprimindo-lhe uma dinâmica rítmica importante em suas pretensões de resgate da teatralidade do teatro. Disse ele:

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música "para a atmosfera", mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, – e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si (MEIERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989 p.1).

De acordo com Beatrice Picon-Vallin (2008), umas das maiores pesquisadoras sobre o encenador na atualidade, Meierhold tinha uma formação musical muito aprofundada, foi violinista e queria se torna um músico profissional. Escreve ela:

Ele é capaz de ler partituras à primeira vista, sabe reger a orquestra de seu teatro, encomenda com extrema precisão a música de que necessita ao compositor escolhido para este ou aquele espetáculo. Nos anos 20, cerca-se de compositores, pianistas, e intitula suas encenações como obras musicais: *opus*, seguido do número correspondente (PICON-VALLIN, 2008. p. 22).

Desde seus primeiros trabalhos como diretor, Meierhold estabelece a música como matriz e princípio organizador da encenação e de todas as fases do processo criativo, desde os ensaios até o espetáculo final, e aproxima esse uso da música do seu projeto revolucionário teatral. Paulatinamente, a música se tornará seu mais intenso recurso e

referência em sua busca por um teatro antinaturalista, conduzido-o à concepção de um drama musical.

Já em 1905, ele utiliza a música de Iliá Sats²⁸ para *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Executada sem pausas durante toda a representação, ela faz com que a natureza surja no teatro – faz com que se escute o sopro do vento ou a ressaca do mar – exprime o indizível, o diálogo das almas e sua parte obscura, enigmática, enfim, cria o meio propício para a “desrealização” da cena, necessária à representação da nova escrita do simbolista belga (PICON-VALLIN, 1989, p.22- 23).

Frente à tradição de predomínio da palavra ainda dominante no teatro, a linguagem musical revelava-se como um instrumento fecundo na prática de Meierhold. Para ele, o abuso das palavras no teatro, herdado da tutela absoluta do dramático sobre o cênico, era um fator determinante para o enfraquecimento da teatralidade. Por esse viés, sem abrir mão do texto, Meierhold buscou trazer de volta ao teatro o valor da pantomima e estender a prática musical também ao trabalho corporal do ator. Para ele, um ator nunca poderia oferecer ao público a ilusão de que os acontecimentos apresentados não foram estudados e previamente ensaiados. As falas teatrais não deveriam servir para recobrir os desenhos dos movimentos, mas funcionar conjugadas com eles. E compara o uso das palavras no teatro às frequências harmônicas do som. Um bom ator deveria rejeitar a condição de mero declamador intelectual e saber conduzir as palavras à condição de harmônicos da ação.²⁹

A dicção, os gestos e a movimentação funcionavam como componentes de uma frase musical (que só se diz em sua integridade), constituindo-se na cena por uma sequência plástica de gestos e movimento de base rítmica esculpida no tempo e ressoando o som das palavras. O trabalho individual do ator apoia-se em ritmos definidos, mantendo-se em todos os níveis subordinado à semântica rítmica em cada cena. Seus esforços devem destinar-se a encontrar novos meios de expressão através da palavra como gesto, o que implica, portanto, uma atenção às técnicas vocal e corporal. Por meio da música, como modelo, matriz e imagem, buscava construir narrativas amalgamadas, nas quais as ações teatrais, o jogo, a gestualidade, a sonoridade das falas dos atores, a dinâmica das pausas e ainda, a iluminação

²⁸ Iliá Sats (1875-1912), compositor e maestro russo, dedicou sua curta carreira à música para o teatro.

²⁹ Harmônicos são sons que compõem o espectro de frequências das notas musicais, múltiplos da onda básica fundamental, razão pela qual são também chamados sobretons ou parciais. Qualquer corpo, seja ele uma membrana, uma corda, tubo metálico, de madeira, ou outro material, vibra não apenas em sua totalidade, mas também em seções menores, como metade, um terço ou dois terços de sua dimensão

e a cenografia constituem-se no espaço teatral como fluxos temporais e rítmicos ininterruptos. Além de Sats, outros compositores desenvolveram trabalhos com Meierhold, como Gnessin,³⁰ Prokofiev³¹ e Shostakóvitch³² cujas colaborações evidenciaram trocas criativas, seja para as pesquisas relativas à música no teatro, seja para os próprios compositores a quem Meierhold inspirou impulsos criadores (1989, p.6). Em 1904, ao referir ao *Jardim das Cerejeiras*, de A. Tchékhov, através da análise musical detalhada dos ritmos, sonoridades e *leitmotive* do texto Meierhold apontara: “sua peça é abstrata como uma sinfonia de Tchaikovsky”³³ (PICON-VALLIN, 2008, p. 22). Meierhold considerava intolerável qualquer discordância entre o ritmo dado pela música e o ritmo dos gestos e movimentos. Para ele, era justamente esse sentido musical que permitia transformar um movimento realista cotidiano em movimento teatral. Cito-o:

[...] primeiro porque a música fica em desarmonia com a realidade do gesto automático, do gesto cotidiano, e porque a orquestra, como nas pantomimas ruins, passa a ser simplesmente uma acompanhante que toca estribilhos e refrões; depois porque resulta em um desdobramento fatal do espectador: quanto melhor a representação, mais ingênuo parece ser a própria arte lírica; nessa circunstância, parece naturalmente absurdo que pessoas que se comportam em cena como se tivessem saído da vida comecem a cantar (MEIERHOLD, 2009, p.240).

De acordo com Picon-Vallin (2008), o caminho que Meierhold busca com os princípios do teatro de convenção e a reintrodução na cena de uma “teatralidade teatral” (que Stanislavski abandona na luta contra os clichês) o levará ao princípio máximo de um

³⁰Mikhail Fabianovich Gnessin (1883–1957), músico, compositor e professor russo. Trabalhou com V. Meierhold no Estúdio da Rua Borondiskaia onde ministrava o curso *Leitura Musical do Drama*. Gnessin já havia sido professor do primeiro Estúdio de Meierhold (1908) onde ministrou *Coral e Declamação Musical do Drama*.

³¹Sergei Sergeievich Prokofiev (1891–1953), compositor russo, foi um dos compositores mais celebrados do século XX. É conhecido por obras como o balé *Romeu e Julieta*, as óperas *O Amor das Três Laranjas* e *Guerra e Paz*, a composição infantil *Pedro e o Lobo* e duas trilhas sonoras para filmes de Sergei Eisenstein.

³²Dmitri Dmitriyevich Shostakovich (1906–1975) é um dos mais conhecidos compositores russos. Os trabalhos orquestrais de Shostakovich incluem quinze sinfonias e seis concertos, além de música de câmara, quartetos e octeto para cordas, quinteto para piano e trios para piano, sonatas solo, prelúdios e fugas, duas óperas e uma quantidade substancial de música para filmes.

³³Piotr Ilitch Tchaikovski (1840–1893) compositor russo do período romântico, e um dos maiores de todos os tempos na história da música universal. Suas obras estão entre as músicas mais populares do repertório clássico. O primeiro compositor russo a conquistar fama internacionalmente, sua carreira foi impulsionada por sua participação como regente convidado em diversos outros países da Europa e nos Estados Unidos.

“realismo musical”, que implica na construção do espetáculo teatral nos moldes de uma sinfonia mesmo quando a música só é executada em algumas partes dele, principalmente porque a dramaturgia será pensada de forma musical. Nessa perspectiva, o tratamento e a importância da música como matriz da cena se estabelece através de dois movimentos principais vão se combinar no teatro de Meierhold: por um lado ele seleciona e introduz uma música desde os ensaios para a elaboração do jogo cênico, em colaboração com um compositor, e por outro, trabalha a extração de uma música do próprio texto. Seus espetáculos têm uma partitura de mesmo quando são feitos sem música. “Enfim, ele sabe utilizar a música tanto em sua força de construção quanto em sua abstração e em seu impacto emocional, lírico ou crítico. Há uma evolução na história das relações entre teatro e música na cena meierholdiana” (p.23). Como destaca a ensaísta, essa experiência muda significativamente se compararmos o uso da música nas práticas de Meierhold com Stanislávski ou Brecht ou mesmo diretores contemporâneos, como Ariane Mnouchkine ou Peter Brook, por exemplo. Para Picon-Vallin, o papel dado à música no teatro de Meierhold mostrou-se mais abrangente do que em qualquer outro encenador até o momento. A experiência prática e crítica que Meierhold virá a adquirir em seguida na encenação operística será determinante para o que seria sua concepção do *drama musical*, através da qual estabelece as bases para um teatro que tem na música a matriz e princípio organizador da cena.

2.1.1 A teatralidade e a ópera meierholdiana

A partir de 1908, convencido de que o sucesso do trabalho que propunha realizar necessitava de atores com práticas e anseios semelhantes, Meierhold vai em busca ampliar suas próprias experiências sobre a música e suas implicações na palavra e no gesto no teatro, aceitando o convite de Vladimir Teliakovski (1860-1924)³⁴, diretor dos teatros imperiais de Moscou, para trabalhar como diretor de cena em teatros de ópera. Assim, Meierhold passa a dirigir os Teatros Imperiais de São Petersburgo (*Mariinski* e *Aleksandrinski*) e sua produção aí constitui-se em duas vertentes: a primeira, a da ópera, e uma segunda que previa a formação de repertório de obras da dramaturgia clássica antiga,

³⁴Teliakovski ingressou na Administração do Teatro Imperial de Moscou em 1898, que incluía o Teatro Bolshoi e o Teatro Maly. Foi diretor de teatros imperiais de 1901 a 1917, sucedendo ao príncipe Wolkonsky.

como foi o caso da montagem de *Don Juan* de Molière, encenada em 1910 no *Teatro Aleksandrinski*. O período principal dedicado a montagens de óperas durou de 1908 a 1917. Entre as óperas montadas estavam *Tristão e Isolda*, *Orfeu*, *Electra*, *O convidado de Pedra*, *O Rouxinol*. Mais tarde, em 1935, *A Dama de Espadas*, de Tchaikovsky, encenação que causou escândalo pela leitura e adaptação teatral do libreto e cortes na partitura musical, o que justamente atraiu o Shostakóvitch cuja obra musical foi consideravelmente influenciada por Meierhold (Fig. 2).

Figura 2: Dimitri Shostakovich, Vladimir Mayakovsky, Vsevolod Meyerhold e Aleksander Rodchenko, 1929



Disponível em: <https://www.agefotostock.com/age/en/Stock-Images/Rights-Managed/FAI-AP1023>. Acesso em: 30set. 2019

A oportunidade de trabalhar nos teatro imperiais, foi determinante para Meierhold iniciar um aprofundamento nos estudos sobre a ópera principalmente através dos escritos de Wagner e da leitura das suas obras completas em alemão para a preparação de *Tristão e Isolda*, levado à cena em outubro de 1909 no Teatro Mariinski, cuja montagem será considerada como espetáculo exemplar na renovação da encenação da ópera. Sobre isso, escreveu Picon-Vallin:

[...] as chamadas revoluções cênicas do início do século XX não estiveram ligadas somente às revoluções cenográficas – muito importantes nesse período, principalmente com os estudos de Adolphe Appia e Gordon Craig – mas estavam em relação direta com a reflexão sobre a música no teatro. As propostas de *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte comum”, geralmente traduzida por “obra de arte total”) realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu, bem como os modelos orientais (papel da orquestra situada no palco) que se impõem nas vanguardas do início do século XX (PICON-VALLIN, 2008, p. 19).

O entendimento dos aspectos de integridade com interdependência dos componentes da cena propostos por Wagner para o drama musical permitiu a Meierhold, em meio à complexidade de uma composição cênica, desenvolver com desenvoltura procedimentos para uma decupagem das tarefas que o encenador deveria cumprir no domínio de todos os aspectos da cena. Sua grande preocupação e problema central em sua prática voltava-se ao trabalho do intérprete e à qualidade do desempenho do ator (cantor) nas encenações operísticas. A equação desse problema refletirá a essência de toda a concepção do diretor em relação à encenação da ópera.

É importante acrescentar que a leitura que Meierhold faz da obra wagneriana encontrou também um forte apoio teórico nas ideias e reflexões sobre a encenação da ópera de Adolphe Appia expressas no livro *Die Musik und die Inszenierung (A Música e a Encenação)* de 1899. Segundo Picon-Vallin, os textos de Appia não apenas influenciaram as concepções de Meierhold na forma de reunir texto e música no espetáculo, mas também o influenciaram contundentemente na compreensão da encenação como partitura musical, articulando elementos e musicalidades das palavras, da gestualidade, do jogo, que assim definiam como fluxos teatrais.

[...] efetivamente, os grandes reformadores recorrem à música para renovar a linguagem teatral. A música, arte do tempo, torna-se, para Appia, e mais tarde para Meierhold, o sistema regulador que orienta e dita a encenação, arte do espaço (PICON-VALLIN, 2008, p.20).

Assim, durante a montagem de *Tristão e Isolda*, Meierhold concentra-se na tarefa

de direcionar o trabalho referenciando-o à sua integralização na totalidade do espetáculo (encenação e interpretação) por meio da criação de uma partitura cênica exatamente equivalente à partitura musical de Wagner. O resultado é observado principalmente pelas ações de concordância rítmica do trabalho dos atores/cantores com a música. Não deveria se tratar nunca de ilustrar a música, mas de completá-la e revelá-la na cena. Tornar a encenação operística, antes de tudo, uma encenação teatral. Para Meierhold, era urgente que a encenação da ópera deixasse de se basear unilateralmente na narrativa literária do libreto e passasse a modelar-se pelo uso da partitura musical como substância da ação, idealizando sua encenação pelos princípios rítmicos da pantomima. Seu desafio central girava em torno à questão: se retirarmos a música da ópera ela poderia ser comparada à pantomima? Quer dizer, um teatro que se sustenta sem palavras? Vejamos o que ele escreve em seu artigo *Tristão e Isolda no Teatro Mairiński* (1914):

Pois na pantomima cada episódio, cada um dos movimentos desse episódio (suas modulações plásticas), assim como os gestos de personagens isoladas e os agrupamentos do conjunto, são determinados precisamente pela música, por suas mudanças de ritmo, sua modulação e, de maneira geral, pelo seu desenho. Na pantomima o ritmo dos movimentos, dos gestos e dos agrupamentos são rigorosamente sincronizados com o da música; e somente quando foi atingida uma concordância rítmica total entre o que é apresentado em cena e a música é que se pode considerar ideal a execução da pantomima na cena (MEIERHOLD, 2009, p.240).

A partir do aprofundamento dessas experiências que subvertem o caráter convencional da encenação da ópera, Meierhold se volta fortemente à reformulação de paradigmas da cena teatral, reforçando a concepção que a toma como campo de imbricações entre a música e o teatro. Esse pensamento artístico irá persistir e permear todas as suas realizações seguintes. Nos comentários que tece sobre o espetáculo *O Professor Boubous* (1925)³⁵, Meierhold faz a exegese mais aprofundada desses paradigmas, apontando para uma superação dos métodos da ópera italiana (com sua separação entre árias e recitativos), rumando francamente em direção a um tipo de teatro musicalizado em que a palavra deve ser apoiada pela música, um drama musical, no qual ações, palavras e

³⁵ *O Professor Boubous*, peça de Alexandre Faiko.

música se unem para potencializar seus significados.

Estamos às vésperas de uma reforma da coisa teatral em geral [...] Por um lado a ópera está em revolta e daremos continuidade a essa revolta depois de Gluck e Wagner, Scriabin e Prokofiev. Por outro lado, introduzimos ininterruptamente novos elementos no teatro dramático. [...] *Boubous* inaugura uma nova era na qual estendemos a mão a todos os que renunciaram à ópera que como Altchevski³⁶ assumiram a missão de realizar espetáculos recitativos que afastam o cantor da ópera para aproximá-lo do ator dramático. (MEIERHOLD, 1975 *apud* PICON-VALLIN, 2008. p.26).

Paralelamente à atuação nos teatros imperiais, Meierhold realizou também investigações experimentais em cabarés, sob o pseudônimo de Doutor Dapertutto. Nesse empenho, a importância do conceito de *grotesco*³⁷ no trabalho do ator, reforçava precisamente a concepção de não representação da vida cotidiana no teatro. Segundo escreveu a professora da UDESC Marisa Napolini (2005), Meierhold dá ao termo grotesco uma interpretação pessoal e o converte em um conceito-chave, que se revela eficaz em sua busca por uma essência da teatralidade. Quer dizer, o grotesco meyerholdiano não se reduz a uma figura de estilo, exagero, hipérbole, mas funciona como meio de integrar contradições em sua prática, na criação de tensões. Ao mesmo tempo em que opera a visão particular de Meierhold do mundo e do teatro, esse grotesco funciona como um método para articular duplicidades na encenação e no jogo. Nesse sentido, conceito de grotesco evidencia a própria estrutura de convivência entre teatralidade e musicalidade na cena. Este método é bastante claro na montagem de *O Inspetor Geral*, de Gógol, na qual o grotesco cênico fica evidente nas pantomimas que reforçam a ficção e o jogo tragicômico das máscaras e na medida em que permite desconstruir a continuidade naturalista no nível da narrativa ou da psicologia dos personagens. Essa base conceitual e estilística permitiu a Meierhold retomar também os princípios do *Teatro de Feira*, da *Commedia dell'Arte*, do teatro espanhol, além das técnicas circences, das variedades e também do teatro oriental,

³⁶ Ivan Altchevski, célebre tenor russo de ópera.

³⁷ Trata-se de uma “noção que se encontra em quase todas as vanguardas artísticas do começo do século XX. Da literatura às artes plásticas, o termo é comumente relacionado ao exagero, à caricatura, ao satírico ou ao fantástico.” (2005, p. 1)

todos como referência para a técnica de interpretação do ator (do que chamava de um “ator rítmico”).

Todo esse interesse em formar atores condizentes com suas propostas, conduz Meierhold a fundar um novo estúdio – Estúdio da Rua Borondiskaia – especializado na formação de atores e que envolvia principalmente a inclusão de uma formação musical como requisito. Concebida como parte fundamental do projeto pedagógico de Meierhold, desde o seu primeiro Estúdio em 1908/1909, a experiência do laboratório desse novo Estúdio, inaugurado em 1913, permitiu-lhe aprofundar os estudos sobre os princípios musicais aplicados à construção da cena teatral e ampliar seu campo de referência, inclusive dirigindo o trabalho à formação de cantores para além da atuação operística. O trabalho no Estúdio previa a criação de um programa de estudos e treinamento a ser cumprido pelos atores que possibilitaria tanto o entendimento quanto a experimentação aprofundada (e execução) da música na cena. Da maneira como entendia Meierhold, tudo aquilo que para um ator músico tornava-se fácil e fluido, era praticamente de impossível execução para um ator cuja musicalidade ainda não havia sido despertada. Como exemplo, Meierhold destacava o ator Chaliápin³⁸, para ele um ator raro que sabia ouvir as músicas propostas, estudava meticulosamente as partituras para compor plasticamente seus movimentos no tempo, harmonizando-os com o desenho musical da partitura.

2.1.2 Biomecânica e musicalidade

O movimento biomecânico é um movimento cultural, ao contrário do movimento espontâneo, emocional. A biomecânica é racional, o essencial dela é o princípio voluntário. O ator deve ter consciência de si no espaço. [...] O objetivo destes exercícios: movimentar-se com o máximo de economia, de laconismo, de funcionalismo. Os exercícios ensinam uma abordagem formal do movimento no palco. E ainda o culto ao desenho. O desenho se torna um valor em si e um dos recursos cênicos fundamentais. [...] É o movimento de um teatro no qual quem age não é o

³⁸ Fiodor Ivanovich Chaliápin (1873-1938) foi um dos principais reformadores da ópera russa. Atuou como cantor (baixo) e diretor.

personagem, mas o ator que o representa. (LEVINSKI³⁹ *apud* PICON-VALLIN, 2013, p. 67)

A formação do ator meierholdiano reunia requisitos de musicalidade, flexibilidade corporal, atitudes miméticas, nitidez da dicção, noções de prosódia, noções sobre outras artes e conhecimento básico da história do drama. Por volta dos anos de 1918-1919, já na escola de formação do ator criada em Petrogrado, além de estabelecer um programa de disciplinas (ginástica, esgrima, dança e esportes coletivos), Meierhold começa a trabalhar exercícios específicos que têm como objetivo a racionalização completa do movimento, a compreensão do ritmo na base e o desenvolvimento do sentido do tempo no conjunto. A técnica da Biomecânica é formada por 13 *Etudes*, derivações mais sofisticadas de 16 tipos de pantomimas desenvolvidas por Meierhold juntamente com seus atores, originadas em estudos sobre movimentos estatúarios. Dentre os mais de 40 princípios que regem a biomecânica Meierhold enuncia, por exemplo, que toda a biomecânica está baseada sobre um fato: se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha e uma cesura é obrigatória depois de cada elemento da tarefa dada. Na biomecânica, cada movimento é composto de três momentos: 1) intenção, 2) equilíbrio, 3) execução. A sistematização teórica e prática desses exercícios que assimilam princípios musicais na ação do ator formará a base do treinamento biomecânico de Meierhold. A função do treinamento biomecânico é aperfeiçoar o corpo do ator até que este se torne um instrumento “não apenas a serviço de um encenador mas, principalmente, a serviço de um ator músico” (PICON-VALLIN, 2006, p.56). É pelo corpo mecanizado do ator (em contraposição ao naturalismo psicológico) que se abre a possibilidade de registrar no espaço teatral a teatralidade, cuja matriz é a música. Disse Meierhold:

O treinamento biomecânico representa para o ator o mesmo que o treinamento do músico. O músico estuda, tem exercícios para dar agilidade aos dedos, para trabalhar a posição de todo o seu corpo. Ele treina o balançar rítmico da cabeça, seu modo de operar o pedal, etc. Há intérpretes que, quando tocam em concertos, não sabem se libertar desses elementos de treinamento. Dizemos então: “Bom pianista, mas excesso de ginástica, de acrobacia, de virtuosismo.” Mas há pianistas que sabem estabelecer uma fronteira clara entre os exercícios de hoje e o concerto de hoje.

³⁹ Aleksei Levinski, ator e encenador soviético contemporâneo que desenvolve trabalhos, pesquisa e treinamento de biomecânica para atores na atualidade teatral.

Eles são extraordinariamente preparados para executar uma obra musical determinada. A técnica deles não esconde sua visão de mundo, ao contrário, revela-a (MEIERHOLD *in* GLADKOV *apud* PICON-VALLIN, 2006, p. 52)⁴⁰

Dentre os objetivos de Meierhold estava o domínio da semântica rítmica associada à construção das ações ajustadas aos modelos da biomecânica, comparando-se à construção de uma frase musical. Cada ator deveria traduzir no corpo pelo gesto e pela ação (incluindo a voz) elementos do fraseado musical e o conjunto de ações concebido como uma composição musical. “O movimento biomecânico é concebido sobre o modelo de uma frase musical”⁴¹ (1989, p.36). Em um dos princípios normativos elencados para orientar os exercícios da Biomecânica, é Meierhold quem registra:

Assim como a música é sempre uma sucessão precisa de medidas que não rompem o conjunto musical, também nossos exercícios são uma sequência de deslocamentos de uma precisão matemática que devem ser claramente distinguidos, o que não impede absolutamente a clareza do desenho de conjunto (MEIERHOLD, 2007, p.1).

Os exercícios eram sempre acompanhados de música. Como declarou Lev Sverdlin, um dos mais notáveis biomecânicos de Meierhold:

Com a biomecânica e os elementos de pantomima, Meyerhold nos habituava à música clássica. Fazíamos exercícios, não somente com um acompanhante que tocava valsas ou polcas, mas sobre a música de Rachmaninov, Tchaikovski, Chopin, Schubert. [...] Era, continua Sverdlin, como se distribuíssemos nossos movimentos sobre a música. Sem ilustrá-la, vivíamos nessa música (...). Como o violinista tem seu instrumento, o pianista seu piano, o ator tem a si mesmo. [...] Assim o movimento

⁴⁰ Coreógrafo italiano do *Quattrocento*, autor de um tratado sobre a dança no qual enumera as qualidades indispensáveis ao bailarino, dentre as quais a habilidade de avaliar o espaço onde vai evoluir e adaptar a ele os seus passos (2006, p. 55).

⁴¹Da maneira como compreendia o compositor Arnold Schönberg, uma frase musical pode ser definida como a menor unidade percebida estruturalmente em uma música, uma espécie de “molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas”, dotada de certa completude e “bem adaptável à combinação com outras unidades similares”. O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, “uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula” (SCHÖNBERG, 2008, p. 29).

biomecânico é concebido sobre o modelo de uma frase musical (SVERDLIN *apud* 1989, p.36).

As três fases que compõem o modelo da biomecânica devem encontrar correspondência nos três procedimentos de construção da ação: *znak otkaza* ou *otkaz* (recusa), *passil* (desenvolvimento) e *totchka* (conclusão)⁴². A variação da ação a partir da estrutura de três atos (entremeada por pausas) revela um movimento de dinâmica mecanizada aliado da ação não-realista e construção da teatralidade, principal objetivo norteador do teatro de Meierhold. Todo movimento era tratado como sequência rítmica e sustentado por uma música intencionalmente presente para induzir a produção de ações não-psicologizadas. Conforme apontou Mateo Bonfitto:

A busca de um preciso “desenho dos movimentos” envolve os elementos de confecção da ação: as três fases da variação rítmica [*otkaz, passil, totchka*]; a importância da reatividade do ator; a consciência da própria execução; a assimilação e incorporação na ação de elementos pertencentes à teoria musical; a importância da plasticidade; os recursos de dilatação e concentração da ação (BONFITTO, 2002, p. 97, grifo nosso).

Nessa dinâmica, o jogo do ator configurava-se ao mesmo tempo como um jogo plástico e musical e cada ator deveria distinguir-se por seu ouvido musical e pela sutileza de sua percepção do espaço e do tempo cênico, calculado em cada segundo da peça. O exercício de biomecânica intitulado “Tiro com arco”, por exemplo, é acompanhado sucessivamente por trechos de um estudo em dó bemol de Chopin, do prelúdio da primeira fuga de Bach, de um estudo em lá Maior de Schlosser, e a parada que o precede e conclui é executada ao som do casamento de *Trolkugen* de Grieg (PICON-VALLIN, 1993, p. 73-74).

No artigo *A música no jogo do ator meierholdiano* (1989), Picon-Vallin listou exemplos de manifestação e alguns procedimentos da formação musical do ator meierholdiano, bem como os princípios do jogo com a música na cena, elencados a partir de alguns relatos que recolheu. Seriam eles:

⁴²É interessante notar que o termo escolhido por Meierhold para designar o movimento está associado ao sinal musical bequadro (que em russo também pode ser chamado de *znak otkaza*) que significa recusa provisória de uma alteração ascendente ou descendente da nota (do sustenido ou do bemol). **Bequadro:** Sinal da notação musical colocado antes da nota que serve para cancelar um acidente e indicar o som natural. **Sustenido:** Sinal característico [#] da notação musical que indica que a nota deve ser tocada um semitom acima. **Bemol:** Sinal característico [b] da notação musical que indica que a nota deve ser tocada um semitom abaixo.

1. Jogo sobre o tempo
2. Jogo sobre a organização sonora e musical
3. Jogo sobre o princípio do *leitmotiv*
4. Jogo sobre a direcionalidade musical
5. Jogo entre a improvisação e o rigor da partitura musical
6. Jogo sobre a composição paradoxal
7. Jogo sobre a dinâmica musical
8. Jogo sobre o caráter e expressão musical
9. Jogo sobre o ator/personagem cantor ou instrumentista
10. Jogo sobre a música erudita
11. Jogo sobre o jazz
12. Jogo sobre a dança
13. Jogo sobre a estrutura e a forma musical audível e/ou inaudível

Meierhold aproximou a função do encenador da função de um maestro de orquestra e queria que o trabalho do ator fosse como o de um instrumentista. Pensava cada uma de suas encenações como um tipo particular de partitura na qual se harmonizavam, principalmente através do ritmo, elementos teatrais que configuram o espetáculo aproximando-os de elementos da música. Todos os elementos da cena, sejam no plano visual ou sonoro, funcionavam articulados a essa partitura da encenação composta segundo as leis musicais. Os atores eram convertidos em músicos intérpretes dessa partitura e deveriam servir-se da palavra, do gesto e principalmente do jogo para a uma execução musical da cena.

Nesse horizonte, com fonte incessante, a música fornecia a Meierhold novas perspectivas para suas montagens, desde o *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchekhov, montado como “uma sinfonia de Tchaikovsky” ou a experiência de “manipular cantigas e

danças como *leitmotiv*”, muito especialmente em “*O Baile de Máscaras*, em *O Inspetor Geral* e na *Dama das Camélias*.” (PICON-VALLIN, 2013, p.466).

2.1.3 Teatralidade do teatro ou O Inspetor Geral e Boris Godunov

Conforme aponta Picon-Vallin (2013), a versão de Meierhold para *O Inspetor Geral de Gógol*, em 1926, pode ser considerada um marco nas relações teatro-música. Com a montagem, o diretor escancara definitivamente o desnudamento da cena de todas as amarras ilusórias, para valorizar, antes de tudo, a teatralidade, abrindo-se ao anti-ilusionismo, assimilando de fato a vontade de composição de elementos visuais e musicais na construção cênica. Conforme aponta, é possível observar uma “união indissolúvel que engendra a categoria espaço-temporal essencial do ritmo, forma do movimento que se constitui a partir da medida simultânea do tempo e do espaço” (p. 432) dimensionada na cena, na qual a música e a pintura estão intimamente ligadas.

A obra teatral não é mais, como na *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) wagneriana, resultado “da aliança, da união de todos os ramos da Arte sob a forma mais elevada, a mais completa, mas de relações que se instauram entre eles, na medida em que no interior da esfera teatral – reino da metamorfose – eles se transformam”. (2013, p. 431)

A criação de *O Inspetor Geral* representa o desenvolvimento de um tipo de “organismo teatral” que afirma principalmente a vontade de Meierhold na composição músico-pictórica para a cena, “paradoxalmente sem pintura e às vezes sem música (audível), na qual “música, pintura e seu prisma, a imaginação teatral” tornam-se solidariamente produtoras de teatralidade (2013, p. 437). Vejamos a crítica que Boris Assafiev⁴³ no artigo *A música no Drama*, dirigiu à montagem de:

Não posso não insistir sobre o fato de que a força de impressão que emana de *O Inspetor Geral* na interpretação de Meierhold repousa, em grande parte, sobre os princípios da

⁴³Boris Assafiev (1884-1949), musicólogo e compositor. Membro da Academia das Ciências da URSS (PICON-VALLIN, 2008, p. 43).

composição musical e sobre a utilização da música, não somente como elemento que “afina” o espetáculo segundo uma clave espiritual precisa, mas como base construtiva (ASSAFIEV *apud* PICON-VALLIN, 2008, p.24).

De acordo com a pesquisadora, o texto falado era francamente tratado como material musical, em que se trabalhava as pausas, as ligações, as transições, as modulações, os acentos, o fraseado. O diretor brinca com a repetição das palavras de Gógol e dialoga com a orquestra que reforça repetições dos sentidos sonoros entre as falas. Todo esse trabalho traz uma nova respiração ao texto, proporcionando novos centros de irradiação de sentido ou fornecendo um fundo que o destaca. Ainda de acordo com a pesquisadora, Meierhold costumava usar uma expressão metafórica para referir-se a essa operação musical do texto: “fender”, perfurar. Dizia ele: “certas falas devem fender a massa sonora do conjunto.” (2013, p. 441). Em *O Inspetor Geral* (Fig. 3) cabia à música, “audível e inaudível”, valorizar o texto, aprofundar seu sentido, estruturando-o, organizando-o e por fim encenando-o, “um teatro dramático, no qual a música tem papel essencial na encenação de um texto” (p. 21). Assafiev sintetiza:

Dizer ou exprimir por meio da música o essencial, o que não pode se expressar somente pelo discurso, atrair e encantar pela música, usá-la como sinal, como apelo à concentração da atenção, esse é o diapasão da música no drama. Tudo isso era perceptível em outras encenações de Meierhold, sendo *A Floresta* a mais sinfônica de todas. Mas em *O Inspetor Geral* ficamos impressionados simultaneamente com a amplitude, o domínio, as formas e a acuidade da utilização das propriedades do elemento música avisar: (“sinalização”) convocar, atrair e hipnotizar, aumentar ou reduzir a voltagem emocional, aprofundar a atmosfera e a ação, transformar o cômico em horrivelmente estranho, colorir qualquer anedota do cotidiano, transformando-a em fato psicológico importante. (ASSAFIEV *apud* 2008, p.30).

Além disso, a seleção de atores para os papéis deveria obedecer rigorosamente ao critério de tessitura vocal. Meierhold associava o perfil e a trajetória de cada personagem a um determinado registro vocal, assim, o Governador, Zemlianika e o Juiz eram baixos e Bóbtchinski e Dóbtchinski tenores; a voz de Khlestakóv estaria entre baixo e tenor, talvez

barítono, uma vez que deveria corresponder a um aspecto em ruptura com os Khlestakóv precedentes. (PICON-VALLIN, 2013, p.441).

Figura 3: Cena da peça *O Inspetor Geral*, de Nikolái Gogol, dirigida por Meierhold em 1926.



Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Vsevolod_Emilevich_Meyerhold. Acesso em: 30set. 2019

Figura 4: Cena da peça *O Inspetor Geral*, de Nikolái Gogol, 1926.



Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Vsevolod_Emilevich_Meyerhold. Acesso em: 30set. 2019

Na mesma linha de criação e concepção para a cena desenvolvida em *O inspetor geral*, que envolvia os princípios de aproximação entre a cena e a música, em outro

trabalho referencial que realiza em 1936 – o processo criativo para montagem do texto *Boris Godunov*, de Pushkin – Meierhold resolve encomendar a Prokofiev a feitura de uma música incidental especialmente concebida para a encenação, e entrega ao compositor instruções detalhadas sobre o tipo de composição orquestral e coral desejada e que deveria ser composta. Em pleno período stalinista, já sem a presença de seus amigos e maiores colaboradores (Maiakóvski suicidou-se e o governo promovia interdições generalizadas nas atividades artísticas), enquanto preparava essa versão de *Boris Godunov*, Meierhold já trabalhava também um ciclo de tragédias de Shakespeare. As escolhas de Meierhold estavam carregadas principalmente da visão sobre sua atualidade, relacionada às questões políticas e sociais que envolviam o período. A escolha da peça de Púshkin relacionava-se a este viés, uma vez que trata do poder, do crime e da impostura. “O trabalho em *Boris Godunov* será apaixonante e apaixonado porque está em conformidade com a tragédia que vive a época e porque Meierhold chega bem preparado para esse encontro com Púshkin” (2013, p. 458).

A peça de Pushkin conta a história do tirânico czar do século XVI Boris Godunov e Dmitry, um monge que finge ser o verdadeiro herdeiro do trono. Prokofiev e Meierhold desprezaram a ópera já composta por Mussorgsky, cuja partitura eles consideravam muito óbvia, otimista e romântica. Prokofiev consegue chegar a uma obra com sonoridade mais vigorosa, própria do século XX. O ambiente musical que ambos criam busca renovar totalmente o personagem do tsar que é apresentado não como um rei, mas como um jovem guerreiro sujo e mal vestido, com aparência selvagem. A música incidental de Prokofiev deveria destinar-se principalmente a fornecer a sustentação para a interpretação de certos personagens e soluções cênicas para as partes mais difíceis, especialmente aquelas em que se desenvolvem as batalhas populares. Como descreve Picon-Vallin, no exemplo das cenas de intensa presença popular, é de fato a música que fornece a solução dramaturgica. Meierhold confia à música a função dramaturgica de representar o povo.

Ele imagina esse povo como um coro que, pertencendo ao mesmo tempo à tragédia e à ópera, não deve, no entanto, tornar pesado o desenrolar da ação. Ele suprime-o do plano visual para intensificar seu papel em um tratamento puramente musical. Essa solução, que dá ao povo uma presença surda, movente, participa ao mesmo tempo da ordem concreta e da ordem simbólica [...] Nesse *Boris Godunov* de 1936, o povo está ali através de uma dialética

musical da presença/ausência [...] Os três primeiros episódios, pois, unidos pelo zum-zum-zum da multidão, sustentado por um conjunto de contrabaixos e violoncelos. Ali se encontram três paisagens sonoras monumentais com o coro e a orquestra (2013, p. 460).

Ainda que a montagem de *Boris Godunov* de 1936 não tenha se concretizado como espetáculo, esse trabalho de Meierhold alimentou as pesquisas ulteriores de Prokófiev sobre a música no cinema. Em 1938, ele colabora compondo para o primeiro filme sonoro de Eisenstein, *Aleksandr Névski*. Dessa composição, a *cantata para mezzo soprano coro e orquestra* se notabilizará posteriormente em *Ivan o Terrível*, cuja primeira parte estreou em 1944, consolidando, de certa forma, o laço histórico dos três criadores. Conforme apontou Picon-Vallin, foram os ensaios de *Boris Godunov* que prepararam as grandes realizações posteriores de Prokófiev e Eisenstein, especialmente as imagens sonoras do povo. A ideia de desconcerto na relação imagem/música (“uma violenta não concordância de sons e de imagens visuais”) definida por Eisenstein têm correspondência direta com estilo de contraponto expressivo desde muito praticado por Meierhold, embora com diferenças entre os processos de criação. *Boris Godunov* não foi terminada, mas pode demonstrar que o papel das práticas e das pesquisas meierholdianas sobre a música no teatro nesse processo, influenciaram também o cinema sonoro.

Depois de 1919, Meierhold não encena mais óperas, mas cria musicalizações do teatro de modo progressivo e sistematicamente a partir de 1925. Os resultados dessa pesquisa teatral repercutem por sua vez na própria encenação da ópera. Por exemplo, em 1935 na encenação de *A dama de espadas*, de Púshkin-Tchaikóvski, a crítica exalta:

[...] o ator autenticamente musical conservando exteriormente a liberdade de seu comportamento teatral, mas na realidade ligado à música o tempo todo por um complexo contraponto rítmico. Seus movimentos podem ser invertidos na relação com o maestro, acelerados ou retardados; no entanto mesmo sua pausa estática ao fundo de um movimento rápido da orquestra ou, por exemplo, um gesto rápido ao fundo de uma pausa geral na música, devem estar estritamente amparados na partitura da encenação, concebida como um contraponto cênico da partitura do compositor (*apud* 2013, p. 474).

A música configurou-se para Meierhold como o mais perfeito modelo de produção de teatralidade, permitindo-lhe esboçar sua concepção espetacular do drama. Esse papel capital que a música desempenha na construção da teatralidade associa-se em muito à sua qualidade de assegurar uma continuidade à estrutura narrativa (desestruturada pelo uso particular que ele escolhe fazer pelos procedimentos cenográficos de montagem). A música funciona como uma moldura restritiva muito útil, que fornecia ao ator e ao encenador limites no tempo (do mesmo modo que o uso que fez de praticáveis cenográficos lhe servia para limitar o espaço). Segundo Picon-Vallin (2013), para Meierhold, era justamente o princípio de não liberdade e exercício de resistência aos obstáculos provocados pelo uso da música que permitia desabrochar a imaginação.

Às vezes, a música pode aliviar o ator ser um dos substitutos de sua especialidade, mas ela o obriga sem cessar a um controle severo, a ajustamentos precisos, a uma virtuosidade de um instrumentista, ela exige dele flexibilidade física, ligeireza, rapidez nas mudanças de ritmo e o transforma em dançarino (2013, p. 487).

Porém Meierhold buscava evitar intencionalmente a coincidência métrica do tecido musical com o tecido cênico. “Nós aspiramos a união contrapontística dos tecidos musical e cênico” (p.474). Para Meierhold, o trabalho do ator-cantor deveria funcionar a favor da musicalização da cena como uma teatralização da música, cada corpo-voz funcionando como uma das vozes da grande partitura polifônica da encenação, sempre atuando com liberdade rítmica no interior da frase musical, de forma que:

a personagem interpretada pelo ator, se desenvolvendo a partir da música, se encontre com ela, não em uma coincidência metricamente precisa, porém em correspondência contrapontística, às vezes até em contraste com ela, em variação, distanciando-a ou ficando atrás sem jamais segui-la em uníssono (*apud* 2013, p. 474)

Meierhold acreditava que a lógica do sonoro e a musicalidade, próprios da música, podiam emprestar à cena seu princípio estruturante, facilitando a restituição ao teatro daquilo que lhe é próprio – a teatralidade, rompendo com qualquer naturalismo. Ainda que se identifique principalmente com a música tonal e seu princípio estruturante, o que Meierhold busca é colocá-la em jogo em sua estética e no trabalho do ator. Quer dizer, ao mesmo tempo em que se submete à música o ator deve opor-se a ela, como alguém que

“inscreve na partitura do compositor” outras notas contraditórias “inaudíveis do movimento” (p.475). O uso dos recursos biomecânicos do corpo, o desenho coreográfico da cena, a limpeza e a precisão gestuais, o caráter sintético e artificial da interpretação que busca se desvencilhar de qualquer reprodução óbvia e mimética do real e a criação de contrapontos são características centrais que o teatro de Meierhold desenvolverá. Para ele, o ator não deve se restringir a uma especialidade exclusiva. Deve ser um ator que canta sem ser um cantor, deve ser capaz do controle corporal e gestual sem se tornar um bailarino, deve ser um bom intérprete de textos sem deixar que sua fala se torne declamação. Deve ser um ator compositor. Eugenio Barba (1995) destaca as palavras do próprio Meierhold:

É principalmente por meio do ator que a música traduz a dimensão do tempo em termos espaciais. Antes de a música ser dramatizada, ela pode criar uma imagem ilusória somente no tempo; uma vez dramatizada, ela é capaz de conquistar o espaço. O ilusório se tornou real por meio da mímica e do movimento do ator subordinado ao desenho musical; aquilo que antes permanecia apenas no tempo agora se manifesta no espaço (MEIERHOLD *apud* BARBA, 1995, p.216).

A experiência artística contrapontística de Meierhold persistiu em reverberações nos discursos teatrais posteriores ao seu desaparecimento, a exemplo do encenador americano Robert Wilson. Não raro, Wilson constrói obras portadoras de uma musicalidade que silenciosamente envolve a encenação e às vezes até a ultrapassa. Suas encenações parecem repercutir também traços do *dramma per musica* e muitas vezes são descritas por ele mesmo como obras operísticas, ainda que não se trate de encenações de óperas propriamente ou até mesmo de espetáculos que utilizem algum tipo de música em sua encenação. É possível apontar elementos expressivos de estrutura claramente formalista na construção da linguagem cênica do diretor americano, que resultam em espetáculos visualmente fortes, com muitos espaços plásticos, essencialmente imagéticos, quase oníricos, no quais o trabalho do ator se destaca pelo rigor de movimento, domínio corporal e um ouvir/olhar atento aos tempos, pausas, acentos, andamentos, dinâmicas rítmicas (no sentido também das relações de intensidade) e suas relações na cena, traços que apontam fortemente essas reverberações do fazer teatral e das concepções cênicas de Meierhold.

2.2 A música plástica de Robert Wilson e outros exemplos

*My theatre is, in some ways, really closer to animal behavior. When a dog stalks a bird his whole body is listening... He's not listening with his ears, with his head; it's the whole body. The eyes are listening)*⁴⁴

No mapeamento que faz da cena contemporânea no livro *Teatro pós-dramático*, ao analisar o teatro de Robert Wilson, Hans-Thies Lehmann (2007) observa que este poderia ser descrito principalmente como um teatro de metamorfoses em que o diretor “atrai o espectador para um mundo do sonho das transições, das ambiguidades, das correspondências” (p. 129). Segundo a visão de Lehmann, pela estética do diretor, tudo pode ter sua escala de grandeza modificada “como em *Alice nos país no País das Maravilhas* obra sempre lembrada pelo teatro de Wilson. Seu lema poderia ser: ‘da ação a transformação’” (p. 129). Indo além, Lehmann sugere que, uma vez que em Wilson há “a priorização do fenômeno sobre a narração, do efeito de imagem sobre o ator individual e da contemplação sobre a interpretação”, seu teatro cria um “tempo do olhar” (p.133). A pesquisadora Sílvia Fernandes assim resumiu:

[... Lehmann privilegia Wilson.] E fica à vontade para pôr em prática o conceito de escritura cênica e deslocar o foco para os procedimentos propriamente teatrais: a qualidade da presença do gestual e do movimento dos atores, a semiótica dos corpos os componentes estruturais e formais da língua enquanto campo de sonoridades, o desenvolvimento musical e rítmico do espetáculo, com sua temporalidade própria, e a iconografia dos procedimentos visuais que, em lugar de ilustrar um texto, compõe “superfícies de linguagens antinômicas” (FERNANDES, 2010, p.53).

Nesse sentido, é através dessa afirmação simultânea de proposições contraditórias entre si, expressa nessas “superfícies de linguagens antinômicas”, que o teatro de Bob

⁴⁴ Ao tentar definir seu teatro, Wilson referiu-se a uma escuta visual: “Meu teatro é, de certa forma, muito mais próximo do comportamento animal. Quando um cachorro espreita um pássaro, todo o seu corpo está escutando ... Ele não está ouvindo com os ouvidos, com a cabeça; é o corpo todo. Os olhos estão escutando.” (Ver site oficial do encenador. Tradução nossa).

Wilson aponta para a pura presença do teatral, a teatralidade. Seus procedimentos intensificam a matéria teatral confrontando-a com a própria essência do teatro, fazendo com que elementos estilísticos do teatro, da música e também da pintura tornem-se indissociáveis em sua criação, em um movimento da própria linguagem teatral para fora de sua especificidade. O palco torna-se um quadro animado no qual a função (mecanizada) do ator é colocada no mesmo nível de uma cor, um prolongamento da cenografia ou uma nota, melodia, acorde ou cadência musical. Em uma comparação entre os procedimentos de Wilson e as categorias filosóficas de Deleuze, Lehmann sugeriu também que em suas montagens Wilson leva o espectador a pensar a encenação a partir de um universo de platôs, evidenciados principalmente na maneira em que normalmente o diretor configura o palco, dividindo-o em planos ou corredores paralelos e que constroem os diferentes planos e perspectivas nesse quadro animado da cena. Seja em montagens teatrais, operísticas ou performances, a cena teatral de Wilson apresenta como um princípio implícito o distanciamento (evidenciado na mecanização dos personagens), que envolve um vai e vem incessante para o ator entre o plástico exibido e o trabalho de fato vivido, retirando-o do lugar do hábito, registrando assim a teatralidade no palco.

Tomemos como exemplo sua encenação para a ópera *Orphée et Eurydice*⁴⁵, de Gluck⁴⁶. Música e teatro encontram-se imbricados na encenação para dar conta de seus sentidos de maneira correlata e indissociável. Wilson cria sua versão espetacular para o drama do mito órfico a partir da música mantendo sua força dramática, porém, retira dela a possibilidade de um lugar hegemônico na encenação. Em referência às proposições de Meierhold para quem era urgente que a encenação da ópera deixasse de se basear unilateralmente na narrativa literária do libreto e passasse a modelar-se pelo uso da partitura musical como substância da ação, idealizando sua encenação pelos princípios rítmicos da pantomima, o diferencial da versão de Wilson é amalgamar cena e música, realizando uma construção plástica que tem a música como aliada. O tempo da música, na

⁴⁵*Orfeo ed Euridice*, ópera em três atos de Christoph Willibald Gluck e libreto de Ranieri de Calzabigi. Estreias: Burgtheater, Viena, em 5 de outubro de 1762 (em italiano) e Opéra de Paris, em 1774 (na versão francesa *Orphée et Eurydice*) e diversas outras montagens. Wilson encena a versão em francês da ópera no *Théâtre du Châtelet* de Paris em 1999, com coro e orquestra *Revolutionnaire et Romantique* sob a direção musical de Sir John Eliot Gardiner, a tcheca Magdalena Kozená como Orphée; a americana Madeline Bender como Eurydice; e a francesa Patricia Petibon como Amour.

⁴⁶Christoph Willibald Gluck (1714-1787) foi um compositor musical alemão e um dos principais responsáveis pela renovação da ópera séria. Vivendo na passagem do barroco para o classicismo, inspirado principalmente na tragédia grega, na ópera francesa (séria e cômica) e nos ideais iluministas. Seu interesse era criar uma música despojada do artificialismo e rigidez da ópera tradicional. Suas inovações encontraram grandes resistências e despertaram uma das maiores polêmicas da história da música ocidental, fazendo dele um dos mais proeminentes compositores da história da ópera.

forma como se referiu Lehmann (2017, p. 133), é o “tempo do olhar”. Wilson consegue renovar a própria perspectiva de dramatização da escuta da ópera, e o faz nos solicitando justamente um engajamento solidário da apreensão musical do visível que constrói a sua teatralidade. No sentido em que a música não é apenas o que se ouve, mas também o que se vê, Wilson promove um amalgamento dos elementos cênicos através da própria música (e com ela), instaurando um sentido de integridade e fluxo entre eles, de uns em relação aos outros e ao todo da estrutura. A dinâmica relacional mecanizada dos cantores é, porém fluida, construída através da concretude sonora e rítmica na cena, da equalização dos espaços sonoros, pausas e durações e conjugados ainda às transições dramáticas e à toda cinemática da encenação. Há igualmente a valorização de uma semântica temporalmente precisa entre som e luz, complementando os quadros.

O recurso de disposição do espaço cenográfico em platôs apontado por Lehmann em alusão a Deleuze está presente na cenografia que juntamente com elementos geométricos e a combinação de gestualidades mecanizadas dos cantores funcionam em favor do anti-naturalismo e da construção da “teatralidade teatral” do espetáculo. Até mesmo o registro vocal operístico convencional na ópera é aproveitado na encenação em favor da estética antinaturalista. Em certos momentos tem-se a impressão que não são personagens da ópera, mas imaginários da voz corporificados que contracenam. Todos os elementos cênicos – incluindo as vozes dos cantores – interagem entre si o tempo todo, mantendo um plano acabado sempre em correspondência com um princípio geométrico posto como tradução imagética minimalista para a música de Gluck e também para o mito de Orfeu. O uso de imagens e referências que evocam direta ou indiretamente mitos antigos é uma prática comum às encenações de Wilson. Segundo Lehmann (2007), há uma tendência expressiva do diretor em associar sempre algum viés mítico a suas encenações, apresentando referências que sobrevivem nas obras artísticas ao longo dos séculos como “provisões da imaginação artística” (p. 132). No caso desta ópera, é a própria encenação de um mito que está posta no jogo.

Há nos mitos ou, mais pontualmente, nos mitologemas algo que resiste ao tempo, seja ao esvaziamento ou à vulgarização, mantendo-os essencialmente abertos, instigantes e conseguindo fazer de pelo menos um elemento mínimo, reconhecível, um material consistente de relato, que não nos deixa perder de vista a essência de sua história primordial. Ambíguo e acompanhado de incertezas, gerador de provocações, o que particularmente se destaca no mito de Orfeu é o aparecimento do primeiro mortal capaz de

manipular as cordas musicais – vocais e da lira – em nome da reorganização dos significados da própria vida. Quando Orfeu cantava e tocava a lira de nove cordas (que recebeu de presente do pai), tudo ao redor se caía imantado por sua música, os pássaros no céu se paralisavam, as copas das árvores dobravam-se. Orfeu era capaz de dominar as feras, os animais domésticos e os fabulosos, incluindo as sereias responsáveis pelos naufrágios de inúmeras embarcações⁴⁷, o unicórnio e o dragão (retratados em inúmeras pinturas medievais). Sua música aplacava a fúria dos mares, e seduzia os homens e os próprios deuses. O mito de Orfeu tem muito a oferecer ao expressar uma fonte primária de experiência da música como retransmissora de um princípio organizador. Pierre Brunel (2005) referiu-se a Orfeu como o mais talentoso e importante poeta lendário da Grécia (cujo panteão inclui outros – Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfíon), filho da musa Calíope e do rei trácio Éagro (ou de Apolo e de Calíope, em algumas versões), veio ao mundo como uma celebração dos deuses. Ao atributo mais geral do mito órfico, ou seja, àquele da sedução pelo canto que a todos e a tudo envolvia, conduzindo o mundo pela música e pela escuta, juntam-se outros quatro fundamentais que perfazem o seguinte ciclo: 1) a primeira fase, a do “célebre Orfeu”, aquele que faz surgir a música e a poesia, um dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego, a começar por seu próprio nome – que Salomon Reinach, no começo do século XX, liga ao adjetivo grego *orphnos*, que significa obscuro. Nesta fase, Orfeu realiza também a fabulosa viagem dos Argonautas, em busca do Velocino de Ouro e, na viagem de volta, é o seu canto que salva os tripulantes ao silenciar as sereias; 2) a fase do casamento com a ninfa Eurídice, que logo lhe é usurpada pela morte. Orfeu apaixona-se por Eurídice e casa-se com ela. Pouco tempo depois Eurídice, uma auloníade muito bonita, atrai a paixão do apicultor Aristeu, filho de Apolo e de Cirene. Segundo uma das versões do mito, é a própria Cirene, com ciúme do filho, que se transforma em uma cobra venenosa para picar Eurídice enquanto esta fugia do assédio do filho. Eurídice encontra a morte no vale do rio Pineios, na Tessália; 3) a fase da catábase de Orfeu ao Hades para tentar trazer a esposa de volta, e de onde regressa martirizado por perdê-la pela segunda vez. Orfeu vai ao mundo dos mortos em busca de Eurídice. Uma canção pungente e emocionada acompanhada de sua lira convence o barqueiro Caronte a conduzi-lo vivo pelo rio Estige e faz adormecer também Cérbero, o cão de três cabeças que vigia os portões do Hades. Diz-se que o tom sublime da voz e da lira aliviava os tormentos

⁴⁷Vencidas por Orfeu conforme *Canto IV* da epopeia *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. Disponível em: Vídeo com registro do espetáculo completo acessado em 30/09/2019 in: https://www.youtube.com/watch?v=vuFA5_Kq7Tg&t=70s.

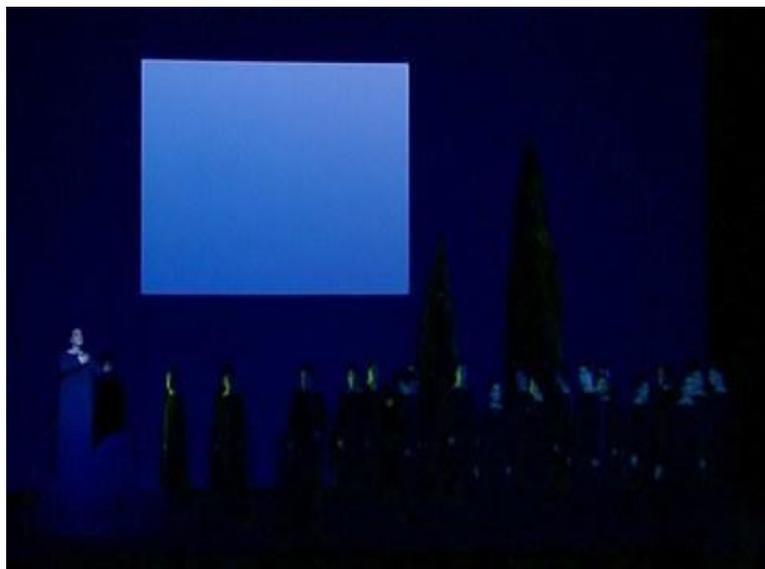
dos condenados ao inferno e foi também a agonia suprema de sua música que comoveu Hermes, o rei dos mortos. Ainda que irritado ao ver que um vivo adentrava seus domínios, Hermes chora lágrimas de ferro. Sua esposa, a deusa Perséfone, arrebatada, lhe implora e um pacto é então travado entre Orfeu e os deuses: Eurídice é liberada, mas sob uma condição. Para que retorne ao mundo dos vivos, Orfeu não deverá olhar para ela durante o percurso, até que estejam completamente na superfície, à luz do sol. Ao duvidar, o poeta não resiste e infringe a ordem divina, arrisca seu olhar para trás e então vê Eurídice desaparecer nas trevas para sempre (a segunda morte de Eurídice). Os motivos do gesto fatal de Orfeu não são tão óbvios e as possíveis explicações não se esgotam; 4) por fim, sua morte violenta, estraçalhado pelas mênades enciumadas – bacantes da Trácia (na versão mais difundida do mito). Orfeu voltará à terra desolado e acabará morrendo despedaçado pelas mênades, efeito nefasto de sua transgressão (2005, p. 766). A versão operística de Gluck se inicia já na morte de Eurídice e oferece uma variação final em que a personagem Amor intercede junto aos deuses e consegue uma espécie de perdão divino à fraqueza de Orfeu, devolvendo assim a vida à Eurídice.

Ao longo da montagem de Wilson, observamos que toda a encenação será enquadrada em torno ao deslocamento rítmico de formas geométricas, organizadas em uma coreografia visual matemática sempre relacionada aos princípios da música Gluck. A cenografia é constituída por volumes estilizados e desenhos geometricamente especializados (com destaque particular o quadrado inicial), na qual podem ser observados alguns ciprestes (identificados com o tema fúnebre do mito) e algumas bordas rochosas que ajudam a contextualizar a cena. Muitos críticos à época, atribuíram essa inspiração de Wilson ao suprematismo russo⁴⁸, de Kazimir Malevich, manifestação radical de abstração geométrica nas artes plásticas. A estética é minimalisticamente monocromática em tons de azul, e começa a configurar-se a partir de um retângulo azul que se projeta do fundo e cresce gradativamente no mesmo andamento da introdução musical da ópera, acabando por se impor sobre toda a cena, revelando-se como uma enorme tela que se tornará o fundo azul

⁴⁸ O suprematismo surgiu em Moscou com o pintor russo Kazimir S. Malevitch 1872-1935, florescendo entre 1913 e 1919, caracterizado pelo emprego de cores puras sobre fundo branco e arranjos não objetivos de figuras geométricas simples (triângulo, círculo, quadrado, cruz etc.). Em 1918, na mostra *O Alvo*, em Moscou, Malevitch expôs sua famosa obra *Quadrado preto sobre um fundo branco*. Malevich concebeu a obra precisamente para tornar-se parte do cenário de uma composição cênica de Mikhail Matyushin que entraria para a história como a primeira ópera futurista, intitulada em russo *Победа над Солнцем* (Vitória sobre o Sol).

para todo o espetáculo (Fig. 4). A luz é também modulada em uma variedade de tons frios azulados, traduzindo a visão geral, onírica e pictórica e fluida do diretor sobre o mito.

Figura 5: Abertura da ópera *Orphée et Eurydice*



Disponível em: <https://www.thedigitalfix.com/film/content/6502/orph%C3%A9e-et-eurydice/>. Acesso em: 30set. 2019

Os cantores se posicionam quase sempre de perfil para desenharem suas formas com o fundo da cena, juntamente com objetos que são levados a se transformar pelo efeito da luz em suportes, como telas que absorvem diferentes matizes da cor azul. A luz intensa de cor clara proveniente do fundo da cena faz também com que os atores sejam, às vezes, reduzidos a silhuetas negras, semelhante ao que ocorre em um teatro de sombras. Há também uma luz lateral e outra que vem de baixo que facilita a observação dos rostos dos cantores em planos separados pela configuração em platôs. Essa luz põe também em destaque expressões rígidas e o gesto mecânico das mãos que expressam, de forma plástica, a presença de uma tensão permanente, que se estende aos corpos dos cantores, sempre anti-naturais e muito angulados. O figurino segue o mesmo padrão azulado, variando conforme o perfil vocal do personagem. Orfeu (mezzo-soprano) usa um tom mais escuro, Eurídice (soprano) azul claro e o Amor (soprano) mais claro ainda com variações em branco (Fig. 5 e 6). Os cortes das vestimentas impedem que qualquer linha curva seja percebida, reforçando a impressão de assistirmos a personagens como moldes estatuários. A intensa

abstração mecanicista gestual e cênica, representações do ponto de vista formalista e não naturalista do diretor, parecem também remeter a tipos de dança balinesa, indiana ou ao teatro kabuki japonês. Ou a uma cena do cinema expressionista alemão. Na parte final da ópera, Wilson faz aparecer no palco um estranho cubo que, de maneira enigmática, gira no ar (sem peso) em todas as direções, como uma síntese estética da encenação (Fig. 7).

Figura 6: Orfeu, Eurídice e o Amor



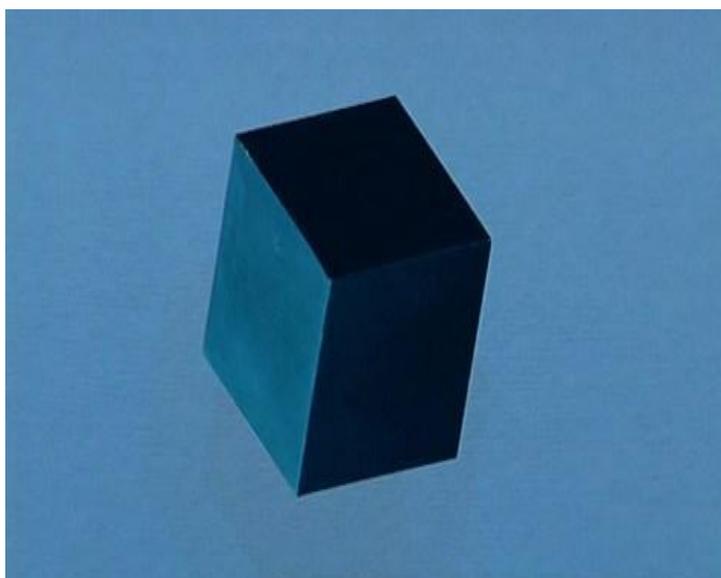
Disponível em: <https://www.thedigitalfix.com/film/content/6502/orph%C3%A9-et-eurydice/>. Acesso em: 30set. 2019

Figura 7: Final da ópera



Disponível em: <https://www.thedigitalfix.com/film/content/6502/orph%C3%A9-et-eurydice/>. Acesso em: 30set. 2019

Figura 8: Detalhe do Cubo



Disponível em: <https://www.thedigitalfix.com/film/content/6502/orph%C3%A9-et-eurydice/>. Acesso em: 30set. 2019

Robert Wilson constrói um discurso cênico fluido, investido da não-linearidade, da dilatação, da contração e extensão do tempo. Canto, gesto, movimento, cor, forma, ritmo (interior e exterior) brotam simultaneamente em um todo solidário. A música não se sobrepõe à cena nem possui um papel hegemônico, ao contrário, tende a estruturar-se com as ações dramáticas. A montagem funciona como um fluxo, como um acontecimento artístico fluido, cuja forma apresenta-se como uma pintura musical do encenador. Dentro da sua concepção estética, o diretor opera um processo muito peculiar de tratamento musical do tempo em favor da teatralidade, sem que precise abordar a dramaticidade da música por seus aspectos psicológicos ou afetivos, mas estabelecendo uma ligação objetiva entre ela na dinâmica relacional da cena. Como apontou Lehmann (2007):

Na estética de Wilson, o movimento em câmera lenta dos atores produz uma experiência muito peculiar que põe por terra a ideia de ação. Tem-se a impressão de que os atores não agem por vontade ou decisão própria [...] no teatro de Wilson operam forças misteriosas que parecem mover as figuras magicamente sem motivações, objetivos ou nexos apreensíveis. Estas permanecem solitariamente enredadas em um cosmos, em uma rede de linha de força e de trajetos “pré-delineados” (de modo muito concreto, pela

iluminação). As figuras (ou marionetes) habitam uma fantasmagoria mágica que imita o enigmático destino dos heróis trágicos cujo percurso é traçado pelo oráculo (2007, p. 129).

Em *Orphée*, Wilson consegue transformar os espaços cênicos em paisagens, identificando seus ambientes a “paisagens sonoras (*audio-landscape*)”, nos moldes como descreveu Lehmann (2007, p. 130), apontando também para a evidência de uma contestação à hierarquização dos meios teatrais, reforçando a possibilidade de ausência de ação psicológica no teatro com personagens como figuras que agem como “emblemas” às vezes incompreensíveis (p. 131). O alicerce que sustenta o plano dos afetos e dos conflitos está contemplado na estrutura físico-temporal dos eventos cênicos e na sua musicalidade. Wilson usa o tempo musical, e a musicalidade a ele subjacente, como alicerce de sustentação do tempo teatral e faz emergir uma teatralidade de estrutura dinâmica, contemplada na estrutura físico-temporal das ações e dos eventos cênicos ordenada pela música. Quer dizer, o diretor privilegia um tipo de musicalidade da própria música que atua substancialmente na cena para construir o que é próprio do teatro, ou seja, a teatralidade.

2.2.1 Outros exemplos: Heiner Goebbels e Felipe Hirsch

É possível apontar uma aproximação entre o estilo de Robert Wilson e o Teatro de Composição do alemão Heiner Goebbels. Em *I went to the house but not enter* (Fig. 8), por exemplo, obra que compôs em 2008 para o grupo vocal britânico *Hilliard Ensemble*, Goebbels escreve um concerto musical em três quadros cênicos para quatro vozes, sobre obras poéticas de T. S. Eliot, Maurice Blanchot e Kafka e quadro final dedicado a Beckett, inspirado na novela *Worstward Ho* que contém as famosas falas: “Já tentou. Já falhou. Não importa. Tente novamente. Falhe novamente. Falhe melhor.” Na encenação, os quatro cantores do *Hilliard* (Fig. 9) alternam-se em um espaço cenográfico que constitui-se por entre andares de um pequeno edifício com janelas e ambientes internos, diversos e comuns, com cortinas, quadros e papel de parede. Eles estão vestidos de maneira semelhante com capas, paletós e chapéus, se expressam pela voz cantada e se relacionam com as sonoridades amplificadas do ambiente e de objetos.

Figura 9: Cenografia I went to the house but not enter



Disponível em: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/211/photos>. Acesso em: 30set. 2019

Figura 10: Cena com o *Hilliard Ensemble*



Disponível em: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/211/photos>. Acesso em: 30set. 2019

Esta aproximação leva também à experimentação teatral que Felipe Hirsch e Daniela Thomas fazem em *Avenida Dropsie* (2005), com a Sutil Companhia de Teatro (Fig. 10). A partir da ideia de adaptação teatral de algumas *graphic novels* do artista

americano Will Eisner, Hirsch e Thomas criam um processo de composição cênica que transfere a bidimensionalidade da obra gráfica da história em quadrinhos para a tridimensionalidade do espaço do palco, alcançando a quarta dimensão temporal e quinta (dos espectadores), através da composição entre imagem, música e memória na escritura cênica, que assim se constituem como teatralidades presentes.

Figura 11: Cenografia Avenida Dropsie



Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/47990>. Acesso em: 30set. 2019

Figura 12: Cena com a Sutil Cia de Teatro



A referência são espaços públicos de Nova York e a cenografia conta com diversos aparatos técnicos que transpõem para o palco a urbanidade nova-iorquina e seus personagens. Thomas opta por ocupar a altura e a largura da cena com um imenso prédio de apartamentos, em que as janelas funcionam como pequenos palcos dentro do palco, servindo de enquadramento para personagens solitários. Na frente do prédio estão as escadas de entrada e a calçada da avenida e há também uma cabine telefônica. O projeto cenográfico conta também com um sistema hidráulico através do qual uma chuva cai literalmente na cena durante cerca de 10 minutos. A encenação conjuga a cenografia e desenho de luz, uma trilha sonora eclética desde canções folk e ídiche até trechos de óperas é muito jazz e a projeção de imagens, complementando uma narrativa claramente híbrida. No proscênio, há uma tela de filó que conduz o espectador a uma memória do quadrinho, ao criar de alguma forma um espaço de distanciamento das ações da cena, que juntamente com o ritmo veloz no jogo e nas falas dos atores e na troca de personagens inserem uma pulsação bastante autêntica. O mesmo acontece com a transparência deixada por Daniela Thomas nas paredes do edifício, que ajudam a criar um efeito que coloca o espectador em um “dentro e fora” da encenação. A tela de filó permite também a projeção dos quadrinhos de *Eisner* em vídeo, e anuncia os subtítulos dos capítulos do espetáculo: *Despedidas, Janelas, Subways, Paredes, Pequenos Milagres, Fiéis e Anotações sobre Pessoas da Cidade*. Há ainda uma narração em off feita por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) que, ao mesmo tempo que sublinha o humor crítico de *Eisner*, funciona como memória e imaginário vocal do teatro brasileiro. *Avenida Dropsie* com direção de Felipe Hirsch, estreou em São Paulo no Teatro Popular do SESI, e teve temporada posterior no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro.

2.3 A música na dramaturgia de Samuel Beckett e outro exemplo

Juliet: Mais quandrien ne se passe, que faites-vous?

Beckett: Il y a toujours à écouter⁴⁹

⁴⁹Entre 1968 e 1977, o poeta francês Charles Juliet manteve com o dramaturgo irlandês quatro conversas dominadas pelo tema do silêncio no universo beckettiano. In: (www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Beckett_S/Juliet_C.htm), última visita em 27/09/2019.

O “jogo sutil de variações e combinações ao nível do infinito” do pensamento musical a que se referiu Stravinsky (1996) aparece de maneira acentuada e contundente na escrita do dramaturgo irlandês Samuel Beckett. Segundo relatava o próprio Stravinsky, apesar das crescentes dificuldades com uma contratura muscular na mão, Beckett tocava muito bem piano e dedicou-se, em especial, a aprofundar-se na música de Beethoven. Em suas investidas musicais, manteve relações com diferentes compositores: envolveu-se com os serialistas, desde o serialismo dos anos 1950 de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) até o pós-serialismo de Morton Feldmann (1926-1987) e admirava Alban Berg, Schönberg e Webern, compositores modernos da chamada segunda escola de Viena, cuja música era marcadamente caracterizada pela atonalidade e pelo dodecafonismo. O italiano Luciano Berio, que realizou trabalhos com Beckett, sintetizou em uma frase curta um modo de se pensar a musicalidade em Beckett: “Tal qual a música, os escritos de Samuel Beckett parecem dizer aquilo que não pode ser falado” (BRYDEN, 1998, p.189). Berio vislumbrava a possibilidade da experiência de uma música presente nas palavras do dramaturgo e a definia dentro do conceito da “livre combinação de partículas elementares” (que entendia como formador da música das palavras), uma música não associada a melodias ou harmonias compostas, mas feita de presenças e ausências de som incorporadas à estrutura da palavra. Para Berio, essa era a “música de Beckett”. Seguindo a tradição serial que reduzia o objeto musical à organização de seus parâmetros primários (altura, duração, intensidade, timbre), mas partilhando também intensamente o pensamento que rejeitava a distinção entre sons e ruídos, especialmente através da leitura do *Traité des objets musicaux* (1966)⁵⁰ de Pierre Schaeffer, Berio encontrou na fonética uma base para alcançar esses parâmetros musicais primários no próprio corpo da palavra. O trabalho com Beckett desenvolve-se principalmente com sua obra *Sinfonia*, escrita para orquestra e oito vozes amplificadas, composta entre 1968-1969, na qual musicaliza trechos da primeira parte do texto *O Inominável*, de Beckett. Na obra, não há trechos cantados, ou melhor, as vozes

⁵⁰ Pierre Schaeffer, considerado o pai da música concreta, desenvolveu o conceito de solfejo dos objetos musicais: um método que seria a base de uma musicalidade generalizada, dentro do contexto da música experimental. Suas obras *Traité des Objets Musicaux* (1966) e *Solfège de l'Objet Sonore* (1967) se complementam como ferramentas composicionais e de estudo da percepção musical. Com base na filosofia de Edmund Husserl, apresentam as noções de escuta reduzida (desenvolvida graças a uma intenção de escuta necessária para a existência ou percepção de um objeto sonoro percebido (todo objeto que produz som e pode fazer parte da experiência música) e se definem mutuamente na operação que as envolve. “John Dack (2007) sugere que esta busca de Schaeffer por um novo sistema seria uma resposta à crítica feita por Lévi-Strauss na Abertura de *O cru e o cozido*: ‘por mais que a música concreta se embriague com a ilusão de falar, ela apenas chafurda em torno do sentido.’” (LÉVI-STRAUSS, 2011 *apud* DONATO, 2016, p. 43).

quase não cantam, mas falam, sussurram e até gritam palavras do texto de Beckett (e também de *Le cru et le cuit* de Lévi-Strauss).

Outra referência às relações das obras de Beckett com a música, ratifica o relato de Stravinsky sobre a atração do escritor por Beethoven, e pode ser lida também no texto de Lionel Verdier (2013), no qual o autor analisa uma carta escrita em 1937 pelo dramaturgo irlandês a um conhecido alemão, Axel Kaun, tradutor e editor, conhecida como carta alemã, que figura na coletânea das correspondências de Beckett como um documento em que ele especificamente pensa a linguagem. A carta é uma negativa de Beckett à sugestão de que ele deveria se ocupar de uma tradução do poeta Joachim Ringelnatz, pseudônimo Hans Bötticher (1983-1934). Segundo relata Verdier, ao expor as razões porque estaria se recusando a fazer essa tradução para o inglês, Beckett teria dito que quase sempre sentia-se forçado a um exercício de anacronismo na linguagem escrita. Para ele, a gramática e o estilo tornavam-se a cada dia mais superados, e escrever no “bom inglês” parecia-lhe um exercício absurdo. O interessante é que ao abordar o assunto, Beckett faz um paralelo com a música:

Cada vez mais minha própria linguagem me parece um véu que deve ser rasgado em dois para alcançar as coisas (ou o nada) que se escondem por trás. [...] “Existe alguma razão pela qual essa materialidade tão arbitrária da superfície da palavra não poderia ser dissolvida, como por exemplo a superfície do som, comido por grandes silêncios negros na 7ª Sinfonia de Beethoven?”. (Beckett, 1937) (VERDIER, 2013. p.245).

Beckett parece vislumbrar na obra de Beethoven algo que desejava traduzir dramaturgicamente, uma capacidade do compositor de circunscrever à forma musical um horizonte de variações e de combinações infinitas e principalmente a capacidade de expressar o silêncio. Conforme observou T. Adorno (2011), a obra de Beethoven poderia ser caracterizada por dirigir-se a certo despedaçamento das unidades estabelecidas pela forma sonata clássica.⁵¹ Em Beethoven, o desenvolvimento (segundo movimento da forma

⁵¹ Cabe acrescentar que a Forma-Sonata é uma forma musical que é considerada a forma mais esquematizada e ampla para uma composição musical, sendo geralmente usada nos primeiros movimentos de sonatas, sinfonias, concertos, quartetos, quintetos e etc. Teoricamente, compõem-se de 3 partes: a exposição, o desenvolvimento, a reexposição; além de uma coda. As partes são pensadas a partir de uma padronização harmônica sobre um tema musical e organizadas em torno a uma tonalidade. Por vezes, é dita como forma-sonata Allegro para evitar a confusão entre forma-sonata e a composição musical intitulada Sonata. A palavra tem sua origem no latim “sonare” e relaciona-se ao termo Cantata (tipo de música feita para ser cantada)

sonata), como reflexão subjetiva do tema e que decide a sorte daquele, acaba convertendo-se no centro irradiador de toda forma, como uma explosão de subjetividades. Adorno esclarece que no modelo de composição de Beethoven, o sujeito musical da obra quase nunca se identifica com um tema acabado, mas com o tema “em estado de transformação”, que extrai contraditoriamente seu caráter subjetivo da “não-identidade da identidade.” (ADORNO, 1974. p.51). Em outras palavras, antes mesmo de aparecer, o sujeito da obra de Beethoven já se apresenta desde sempre como algo suscetível de variação (o não-ser justificando a existência do ser). Ou seja, não é um sujeito afirmado no tema (trecho musical estável que representa a identidade sonora da obra), mas um sujeito que se constitui no seu acontecer, aparecendo e desaparecendo em subjetivações variáveis. Diz Adorno, “o material que serve como ponto de partida está feito de tal maneira que conservá-lo significa ao mesmo tempo modificá-lo” (p.51). O tema é levado a modificar-se a todo o momento e a subjetividade não coincide com um sujeito fixo convencionado (fixo da convenção). Segundo Adorno, a recusa à convenção formal clássica começa, de certa forma, com o estilo composicional de Beethoven, imerso no processo de negação e deslocamento por um desejo de abandono da forma de linguagem instituída. Essa operação de recusa da instituição de um formato musical, presente na música de Beethoven, aproxima-se do que Beckett busca para seu teatro, desde o tratamento do corpo da palavra na escrita dos textos. Essa referência aparece em um trecho da carta alemã:

A experiência do meu leitor deve estar entre as frases, no silêncio [...]. Eu penso em Beethoven. Eu penso em suas composições, onde no corpo da declaração musical ele incorpora uma pontuação de deiscência, a coerência despedaçada, a continuidade reclamada para o inferno, porque as unidades de continuidade abdicaram de sua unidade, foram múltiplas, desmoronaram, as notas voaram, uma nevasca de elétrons; e depois composições vespertinas se devoram com terríveis silêncios [...] " (VERDIER, 2013. p.247).⁵²

como uma música feita para instrumentos. Até o período Barroco (Entre 1600 a 1750) a Sonata correspondeu ao sentido de música de cunho instrumental. Bach e Vivaldi lhe dão uma forma específica de Trio Sonata também conhecido por Sonata Barroca, especialmente popular no fim do século XVII e início do século XVIII, composta normalmente para dois instrumentos melódicos solistas e baixo contínuo. Scarlatti compôs sonatas para cravo utilizando uma forma com dois temas A e B, depois desenvolvida pela chamada primeira escola de Viena: Haydn, Mozart e Beethoven que, cada um ao seu estilo, revolucionaram a forma.

⁵² Tradução nossa.

Segundo Verdier, o caráter de abandono da forma expresso pelo desejo por uma “literatura da não-palavra” vai se afirmar nas narrativas subsequentes de Beckett, como uma busca por “outra língua”, tendo como horizonte o modelo da música, especialmente a de Beethoven. A música parece surgir no teatro de Beckett como uma voz capaz de dizer algo não diretamente enunciável pelo discurso, que ressoa no jogo entre palavras, fonemas ou fraseados, evidenciando algo não-dito, mas que interessa dramaturgicamente. Para compor esse jogo de embaralhamento de sentido e sonoridade das palavras ele utiliza principalmente a forma e o ritmo ao significado que cada palavra comporá no texto.

A obra *Rockaby/Berceuse* é um grande exemplo desse modo de observar o uso desses elementos comuns à música (e também a repetição e a variação) na forma escrita do texto. Beckett faz uma composição muito bem sincronizada, com uma estrutura rítmica (decupagem da duração e da forma) aparentemente estranha ao cotidiano do teatro, que incorpora uma ideia própria de duplo sentido ao costurar na escrita dramaturgica um tecido sonoro que percute, que ressoa. A escrita é muito semelhante à da música. Seria possível dizer que ao compor esta peça, Beckett também *inscreve* uma música no espaço teatral. Quer dizer uma música de palavras compostas como fluxos sonoros tão (ou mais) relevantes quanto suas significações. No texto, os significados são submetidos a um desgaste ou engolidos pelo silenciamento. Ao focar a operação sonora que ocorre na obra (e que envolve a escuta interna da personagem e a do leitor/espectador) é possível apontar a musicalidade presente no texto em diálogo com os índices cênicos como teatralidade.

2.3.1 *Rockaby / Berceuse*⁵³

A peça foi escrita em 1980 e encenada pela primeira vez em 1981 pelo diretor russo naturalizado inglês Alan Schneider (1917-1984). Em um documentário sobre Beckett, de 1980 (um dos muitos trabalhos que realizou sobre Beckett e sua obra), Schneider relata que havia decidido produzir um festival para celebrar os 75 anos de vida do dramaturgo. Assim, como já mantinham contato pessoal, Schneider resolve pedir a Beckett que considerasse escrever uma peça inédita para a ocasião. Inicialmente, Beckett responde que não seria possível. Meses depois, Schneider recebe pelo correio um envelope com a peça *Rockaby*

⁵³ Usaremos como referência a versão em francês do texto.

(primeira versão em inglês) e a seguinte mensagem: “para seu projeto se você achar que vale à pena”.

Desde a escolha do título, é possível dizer que a peça aponta para um sentido musicalizado: uma “intenção expressa de música”. Escrita originalmente em inglês e depois traduzida para o francês pelo próprio Beckett, tanto em inglês *Rockaby* como em francês *Berceuse* o título significa duplamente Cadeira de Balanço e cantiga de ninar. Em francês, o duplo sentido da palavra parece ter ficado mais explícito, uma vez que a grafia é a mesma para ambos os significados. Em inglês a duplicação também existe, porém limitada a sua sonoridade: *Rockaby* e *Rock-a-bye* soam identicamente, porém, *Rockaby* significa cadeira de balanço e *Rock-a-bye*, assim grafada, é um tipo de *Lullaby*, uma cantiga de ninar. A palavra *Berceuse* foi universalizada na música como um tipo de composição clássica – Brahms, Schubert, Mozart entre outros escreveram *Berceuses*.

A peça *Rockaby/Berceuse* apresenta sua única personagem (*Femme*), uma mulher precocemente envelhecida, vestida em negro luto e sentada em uma cadeira de balanço que balança automaticamente. Ela está à escuta de sua própria voz (*Voix*) gravada, que soa aparentemente como uma memória dela mesma. O principal motivo condutor da peça parece estar focado no gesto central da personagem *Femme*: é pela escuta de sua própria voz gravada e associada ao ir e vir da cadeira de balanço que *Femme* parece se constituir como personagem para si (escuta interna da peça) e para fora de si, em direção aos espectadores/leitores. As indicações do texto (didascálias) são apresentadas como “notas à cadeira de balanço” e Beckett define o conjunto cênico: imagem, texto, tempo, ritmo, movimento, voz, como uma partitura. A fala de *Voix* é monocórdica e os braços da cadeira parecem prolongamentos do corpo de *Femme*. A luz é baixa e deve alterar-se acompanhando o abrir e fechar de seus olhos. As falas de *Voix* relatam em 3ª pessoa uma trajetória de vida marcada por uma insistente e repetida procura por um “outro” (*à l'affût d'un autre*) – “até o dia enfim/ao fim de uma longa jornada/onde ela diga/se diga/que está na hora de acabar”. Tudo o que é dado ao espectador/leitor saber, lhe chega através da “espreita” da personagem à sua própria voz. Na cena somente está a mulher sentada na cadeira e toda construção de imagens cênicas se dão através do relato do texto gravado. Beckett põe a personagem na mesma condição do público: à escuta de um relato, com todas as variantes aí contidas – imaginação, repetição ou memória. É através da escuta de uma escuta que o espectador pode ter notícias de ambas as personagens *Femme* e *Voix*. É através

de sua escuta que elas se constituem na realidade teatral. Nesse sentido, Beckett materializa na obra a perspectiva de Jean-Luc Nancy (2014) sobre a escuta:

Sempre que se está à escuta está-se à espreita de um sujeito que se identifica ressoando, conseqüentemente, ao mesmo tempo o mesmo e o outro que não ele, um como eco do outro e este eco como o próprio som do seu sentido. Ora, o som do sentido é como ele se reenvia ou como ele se envia ou se endereça e por conseguinte como faz sentido (NANCY, 2014. p.23).

A dramaturgia *Rockaby/Berceuse* está dividida em quatro partes (talvez uma referência às quatro estações, como uma metáfora sobre a passagem da vida) separadas por um longo silêncio que só será interrompido por um comando de *Femme*. O texto é escrito em versos, representado talvez como uma cantiga, uma cantilena, um canto (do cisne) ou um recitativo, ocupando o lado esquerdo do papel. Há uma proposta de visualidade da oralidade presente na escrita, determinante para a observação da escuta presente no texto. As quebras de linhas criam disjunções e dissociações e determinam uma semântica rítmica e a respiração. O ritmo impõe-se como significado. Não há nenhuma pontuação. As palavras são ao mesmo tempo eco e imagem de seu sentido, e as repetições e variações sugerem sua organização sonora e seu movimento. O sentido do texto aparece entre os significados das palavras e a sonância das suas repetições, disjunções, dissociações e variações, entre o som e o sentido, o aparecer e desaparecer, como o balanço da cadeira. Esse vai e vem que envolve e totaliza o conjunto traz também o sentido musicalizado. Todos esses elementos precarizam a possibilidade de se congelar um sentido puramente inteligível e esse é um grande desafio em *Rockaby/Berceuse*.

A imagem cênica criada por Beckett deve ser também rítmica. A cadeira automática impõe um pulso constante, como um metrônomo marcando o tempo, ditando uma cadência constante. Há uma dinâmica impressa na luz, que também dá ritmo à visualidade. Em cada uma das quatro partes de *Rockaby/Berceuse*, a dinâmica se repete: o corpo surge, mais ou menos nítido, num jogo de aparecimento e desaparecimento à medida que se expõe à luz. Mesmo a maior luminosidade não permite uma visibilidade completa da imagem. Aparentemente o que Beckett pretende é que a articulação entre o movimento de ir e vir, tanto da cadeira quanto da luz, imprimam uma evanescência na imagem da mulher. Assim, ela é ora engolida pela escuridão, ora ressurgida, com maior ou menor intensidade,

enquanto se balança. A ideia de usar o brilho (strass) no figurino busca um efeito de persistência da imagem, através da permanência de uma certa poeira luminosa na cena, como restos. Com isso, Beckett constrói também um trabalho de “memória” no público, que vê e revê a imagem, pois *Femme* permanece praticamente parada.

Assim, *Voix* é um personagem, mas figura como uma voz em *off*, uma parte destacada do corpo de *Femme* que fala para além do corpo dela, suporte que lhe daria origem. Exilada daquele corpo, parece aos poucos se perder numa trajetória sonora descendente em direção ao silêncio, assim como *Femme* em direção à morte. Enquanto *Femme* vai se constituindo para si e para o espectador em ecos – ela e outro-ela – *Voix*, sua voz, vai enfraquecendo. Esse enfraquecer é também uma provocação à escuta do espectador. Quem enfraquece, a voz ou a escuta? A escuta de quem, da personagem ou do espectador? Ambas entram e saem de uma escuridão em um ir e vir visual ou sonoro. Há um comando de *Femme*, “*encore*”, através do qual *Voix* retoma a fala após a pausa longa. *Voix* é a memória de *Femme*, na forma de um monólogo interior, mas fala de si como de um outro, uma terceira pessoa, há o completo desaparecimento do *eu* da fala. É *Voix*, ela mesma assim uma personagem, que compõem e decompõem a identidade de *Femme*. Ao mesmo tempo sujeito e objeto de um fluxo em perpétuo movimento de reiteraões, retomadas, hesitações, permutações e, sobretudo repetições em direção a um fim que parece não ter fim. “Seu fim enfim”.

O outro aspecto de interesse que aproxima peça de teatro *Rockaby/Berceuse* de um acalanto traz também a reflexão sobre a aproximação das temporalidades da velhice e da infância, as duas pontas da vida. Ou seja, uma mulher velha está sendo embalada por uma cantiga de ninar (que é o próprio texto) “cantada” por sua própria voz, que relata uma memória. Ela está à escuta da própria música ordenada como ecos insistentes, em repetições de toda vida, sendo embalada, não para dormir, mas para a (experiência da) morte. Por esse viés *Femme* apresenta-se também como um eco (uma repetição) de sua mãe e seus destinos se confundem. Assim, Beckett expressa outra indeterminação: *Femme*, em sua compulsão em se ouvir repetidamente, desejar estabelecer uma experiência afetiva primordial: ser ninada ao som de uma voz (aparentemente materna), ainda que composta de desilusões, desejando a morte (*fuck life / stop her eyes / rock her off*)? ⁵⁴

⁵⁴Cabe acrescentar aqui que, a perspectiva do corpo como memória das experiências vividas na infância e provavelmente de seus ritmos, foi abordada por Walter Benjamin (2002) em seu texto *Carrossel*, no qual, ao

Há em Beckett, uma música que emerge do silêncio das palavras. Não é tanto o som mas o silêncio que “morde a palavra” que constrói uma musicalidade em Beckett. Uma música que se fixa no silêncio que ele instala nas palavras. Não somente como a experiência de um silêncio absoluto, mas de um silêncio impregnado no significado da palavra, na duplicação e reemissão dos significados, que a embaralham e provocam seu desfazimento. Para Beckett, o que não poderia ser dito com as palavras, aquilo que cada palavra não poderia conter ou não conseguiria alcançar, poderia ser transformado através da busca de sua musicalidade, esvaziando sua forma fixada em sentidos por demais estáveis e tomando como modelo a música. Um vez que a palavra não pode abrir mão da sua camada discursiva e sua função de designar e significar, Beckett buscou operar sentidos junto à esta camada para tentar desfazer e perceber outros discursos aí contidos, criando cadeias paralelas a partir de “novas combinações”. Cito mais uma vez Nancy,

Se a diferença silenciosa se retira do seio da música não se retira o som privado de sentido no seio (mas não do seio) da palavra que é suposto querer dizer? A música não é a origem da linguagem como tão frequentemente se quis pensá-lo, mas o que dela se retira e o que nela se abisma (NANCY, 2014. p.39).

Rockaby/Berceuse constrói uma condição absurda, uma voz (*Voix*) que não “sou eu” e que não “está em mim” (*Femme*) – posto que vem de fora – que “convoca o outro a falar, a rir ou a chorar em mim mesmo, agora” (NANCY, 2016. p. 63), que parece encenar o próprio fenômeno da linguagem na criança. Ao apresentar-se como imagem de uma música (ou um eco), o texto *Rockaby/Berceuse* ressoa permanentemente o *sem lugar* da linguagem, através do próprio *sem lugar* da personagem. *Rockaby/Berceuse* é também uma obra composta entre a materialidade sonora e a imagética para a cena. É dramaturgia cênica, mas igualmente acústica, na qual observamos, desde o título, a fricção entre uma intenção expressa de teatro e uma intenção expressa de música. Além disso, por meio do texto, é possível vislumbrar uma teatralidade constituída entre a cena teatral e o invisível que ela representa, ou seja, entre o representante (que se limita à realidade da cena) e o

descrever a experiência de uma criança sobre um cavalo de carrossel dócil e mudo que gira, ele apresenta uma situação em que a mãe aparece como uma figura referencial. Conforme escreve Benjamin, montada no carrossel, a criança também gira e aos poucos passa a flutuar nas alturas, a sonhar. Ao som da música, atreve-se a se perder da mãe. Mas sabe que, depois do passeio breve, voltará a si e à sua paisagem, e ali encontrará a mãe, seu porto seguro, solidamente rainha do mundo. Escreve ele: “quando o movimento e a música começam a ralentar, o carrossel vai perdendo o encanto, e só a mãe conserva sua magia” (BENJAMIN, 2002. p. 106).

representado (que não é visto). Estendida ao campo do acústico, esta condição pode ser identificada entre o audível e o inaudível, ou seja, entre o audível presente na cena e outro inaudível que a extrapola. Além disso, a música não é apenas o que se ouve, mas também o que se vê; é a experiência abrangente de uma ação. E o silêncio é um dos elementos constitutivos dessa música teatral e, portanto da teatralidade. Ao produzir uma música materializada no teatro, Beckett escreve em uma língua estranha, estrangeira, criando um tipo de construção cênica em que as linguagens da música e do teatro mantêm-se friccionadas. A música não é pensada para ilustrar ou soar na cena, mas para operar elementos da linguagem musical na própria construção da teatralidade, deslocando-os de sua função puramente musical para uma função dramática visceral na estrutura narrativa, que a reforça mimeticamente como imagem do sentido do seu som.

2.3.2 Outro exemplo: Eric-Emmanuel Schmitt

Outro exemplo da música usada como matriz dramática pode ser observado em textos do autor nascido na França e residente em Bruxelas Eric-Emmanuel Schmitt. Segundo relato registrado pelo próprio Schmitt em seu web site oficial⁵⁵, sua atividade como escritor sempre foi atravessada por uma nostalgia do músico que ele não se tornou e teria deixado para trás. Para ele, seu hábito de escutar música pode ser comparado ao exercício de esvaziar-se e permitir-se ser invadido por um vazio interior potente e criativo. Em suas obras, Schmitt mantém um diálogo constante com a música, a arte que ele coloca acima de todas as outras, buscando a musicalidade sob as frases, pensando a construção de textos como se fossem composições musicais e inventando livros para serem escutados.

Um de seus textos a destacar é *Variations Enigmatiques*⁵⁶, em que na confecção da trama, Schmitt transfere para o teatro a ideia composicional que mobilizou o compositor inglês Edward Elgar ao compor a obra musical de mesmo nome. Trata-se de uma série de quatorze variações musicais sobre um tema original para orquestra e uma das obras mais conhecidas de Elgar, tanto pela beleza quanto pela história que envolve sua composição.

⁵⁵ <https://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>

⁵⁶ *Variações Enigmáticas* – a montagem brasileira com os atores Paulo Autran (que assinou também a tradução do texto) e Cecil Thiré, sob a direção de José Possi Neto estreou no Teatro FAAP em São Paulo em setembro de 2002.

Segundo Elgar, em sua fonte de criação, os temas musicais de *Variations Enigmatiques* foram intencionalmente pensados como proposições sonoras que ocultassem “enigmas”, sendo cada variação dedicada à personalidade de um amigo, ali oculta (representada) na melodia de cada um dos temas das variações.

Na trama dramaturgica de Schmitt, o amor comum por uma mulher ausente (e oculta) – Helena – entrelaça a vida dos dois únicos personagens – Abel e Erik. O primeiro é um escritor famoso que acaba de publicar um livro com as correspondências secretas que mantinha há quinze anos com Helena seu grande amor, sem revelar no livro tratar-se de um caso real, inclusive ocultando o nome verdadeiro da mulher. Porém, o que Abel ignorava, era que Helena já havia falecido há doze anos, e quem mantém a correspondência com ele é Erik, o falso jornalista que o visita, viúvo de Helena, porque queria “manter vivo o amor”. Em uma cena emblemática, enquanto toca ao piano um trecho das *Variations Enigmatiques* de Elgar, Erik diz: “é uma ária muito conhecida, mas ninguém jamais a identificou... uma melodia escondida que se esboça e desaparece, em que se é obrigado a sonhar, enigmática, inacessível, tão longínqua quanto o sorriso de Helena” (SCHMITT, 2002, p.77).

Em outro texto a destacar aqui, Schmitt adota o padrão de construção em que utiliza composições musicais como matriz (ou espelho) para a escrita dramaturgica. Em *Ma Vie avec Mozart*, o personagem Eric (alter ego do autor) mantém durante anos uma correspondência com o compositor W. A. Mozart. O texto inicia com a seguinte declaração do personagem: “Foi ele que começou nossa correspondência. Um dia, nos meus quinze anos, ele me enviou uma música. Ela mudou minha vida. Melhor: ela salvou minha vida. Sem ela, eu estaria morto.” (SCHMITT, 2005, p.5). Eric, desde então, passa a se relacionar com a história da obra de Mozart através de uma escuta singular de algumas de suas obras que se revelam a ele muito intimamente e que o autor usa como mote para ressignificar diferentes momentos de seu cotidiano. Na peça *Kiki van Beethoven*, trata-se de Kiki uma mulher que vive em um lar de idosos. Um dia, durante uma de suas saídas, ela compra ao acaso num mercado de pulgas uma máscara de Beethoven e ao observá-la se dá conta de sua condição de surdez, de incapacidade de escuta da música do compositor. Ao longo da peça, o autor transforma as melodias de Beethoven em representação de vozes de sua memória. *Kiki van Beethoven* foi escrito dentro do mesmo processo de escrita do ensaio *Quando penso que Beethoven morreu enquanto tantos idiotas vivem...* (SCHMITT, 2010), buscando expressar, através da ficção, o que o ensaio apresenta de forma conceitual. Trata-se de um monólogo, uma comédia que estreou em 21 de setembro de 2010 no teatro La

Bruyère, dirigido por Christophe Lindon, com a atriz Danièle Lebrun. Sobre o texto declarou Schmitt: “apesar da diferença de gênero, preferi combinar a peça e a reflexão no mesmo volume como uma homenagem à fonte, à figura exigente, altamente excitante, humanista de Ludwig van Beethoven.” (2010, p.49)⁵⁷

Trata-se de tipos de construções composicionais entre o teatro e a música pensadas não para ilustrar musicalmente a cena, mas como uma operação em que se requisita a musicalidade da música como teatralidade, deslocando-a de sua função puramente musical para uma função teatral, mais visceral na estrutura narrativa, que a reforça mimeticamente como imagem do sentido do seu som.

⁵⁷ Tradução nossa do original: “Malgré la différence de genre, j’ai préféré coupler la pièce et la réflexion dans le même volume comme un hommage à la source, la figure exigeante, survoltée, humaniste de Ludwig van Beethoven.” (p.49).

Considerações Finais

O final desse percurso não apresenta respostas conclusivas, ao contrário, aponta para a abertura de novas possibilidades, de novos começos, e para a incorporação das descobertas e reflexões na continuidade do exercício da prática artística. Minha investigação buscou priorizar o estudo, a reflexão e principalmente a escuta de outras vozes ressonantes (e dissonantes) à minha, concentrando-se mais em reconhecê-las como facilitadoras para a extensão da pesquisa à minha prática artística do que como um trabalho acabado. A intenção não foi tampouco produzir uma síntese ou uma análise rigorosa de cada uma das referências que abordei, mas tomá-las como parâmetros, variações e evoluções teóricas e práticas que poderiam convergir para a reflexão do meu tema: a música ocorrendo como teatralidade. A escrita da dissertação registra, portanto, uma passagem dentro do todo de um trabalho criativo em processo que não se encerra aqui. O trabalho não teve também a intenção de organizar ou formular novas propostas pedagógicas de treinamento para o ator ou para o músico da cena, ou um tipo de metodologia de criação ou direção de processos criativos cênicos. Apresenta-se, antes, intencionalmente como o traçado de um mapa com fronteiras indefinidas e caminhos rizomáticos. Ainda que eu tenha planejado um roteiro, minha intenção foi cruzar visões capazes de enlaçar as minhas certezas a certezas mais potentes e, nesse sentido, a observação das referências durante a produção da escrita foi atravessada prioritariamente por conexões afetivas. Quer dizer, eu priorizei a percepção de conexões afetivas, deixando florescer outras imaginárias, para só depois colher outras conexões objetivas, mais ou menos como o exercício de ouvir música. Ao longo da pesquisa, pude ir agregando paulatinamente novos parâmetros teóricos e críticos bem como reconhecendo exemplos de práticas, que alteravam meus pontos de vista me fazendo melhor observar minhas próprias inquietações e as possibilidades de inovação. Foi, sem dúvida, um processo de investigação criador, desde as leituras da filosofia delicada e potente de Jean-Luc Nancy (com força para redimensionar a vida) até o contato com o *Theatermusik* no âmbito da rica descoberta do Teatro de Composição que me trouxe o conhecimento de um campo de meu profundo interesse, prática intensa na atualidade teatral da Alemanha.

O recorte que selecionei para a observação das práticas, limitado ao início do século XX até a contemporaneidade, visou construir uma moldura objetiva, uma vez que a música voltada a investir o fazer teatral de sua coerência pode ser observada em múltiplas

modalidades. A proposta foi observar os fenômenos de musicalização da experiência teatral ou teatralização da experiência da música, discursos que renegociam constantemente as relações entre o acústico e o visual na cena, particularmente comprometidas em sua base com os atributos e condições do ritmo e do tempo para além do reino acústico alcançando planos cinético, visual, da linguagem falada, ritmos inerentes aos objetos e etc. Toda a liberdade (e complexidade) que envolve essas práticas, conforme expresso na variedade de posturas discursivas está associada necessariamente à dramatização da escuta. É importante destacar também, que o critério para a escolha das práticas e teorias abordadas observa não somente sua atualidade, mas liga-se principalmente a singularidades que permitem a reflexão do fenômeno artístico músico-teatral. Quer dizer, mais do que a temporalidade das práticas artísticas, meu exercício foi descobrir raízes e bifurcações que a aproximavam e dimensionavam relacionadas ao meu problema central: compreender a música do teatro como uma teatralidade.

Por fim, vale acrescentar um último relato sobre o título *(Des)concertante*. Este título foi originalmente dado ao projeto do espetáculo *(Des)concertante, concerto cênico*, iniciado em 2014 que reunia música de concerto e teatro. Diferentemente de apresentar um concerto em seu formato tradicional, a proposta do espetáculo era apresentar um programa de músicas encenadas, em que as canções do programa, além de musicalmente executadas, eram traduzidas para o palco, não como representação literal da sua letra, mas em formas dramáticas que as desconstruíam, provocando uma dissociação entre o que se escuta e o que se vê na cena. Ou seja, os poemas eram reescritos para a cena em situações dramáticas que se apresentavam como contradições ao discurso poético. Dessa forma, o *(Des)concertante, concerto cênico* entregava ao público pílulas composicionais de música e teatro, sem definições ou conclusões, e seu jogo de contradições ao mesmo tempo em que provocava um desconcerto no espectador, oferecia-lhe também a oportunidade de experimentar um lugar em que algo funciona de forma diferente, para além do corpo fechado no significado. Durante o processo, me aproximei também do universo filosófico e percebi nessa possibilidade de abstração um convite a reaprender a ver o mundo, a rever e a resscutar alguns princípios.

Ao usar a música, o teatro é também afetado pelo seu uso e a compreensão da musicalidade teatral como uma teatralidade surge necessariamente em uma zona de indeterminação entre os campos. Todas as minhas reflexões seguem seu curso que não se esgota nesta dissertação, mas permanecem em um partilhamento aberto relacionando as

experiências teóricas às práticas em direção a novos processos criativos, suscitando sempre novas questões. Portanto, trata-se da conclusão de uma etapa, bem mais um novo ponto de partida que uma declaração final. Afinal, que música é esta que ressoa quando o teatro começa a tocar?

Referências Bibliográficas

- ABENSOUR, Gerard. *Vsévolod Meierhold ou a invenção da encenação*. Tradução: J. Guinsburg et al. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2011.
- ADORNO, T.W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Vocação e Voz*. In: *A Potência do Pensamento: Ensaios e Conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Revisão da tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Salvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALICE, Tânia. *Performance.ensaio: des[montando os clássicos]*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010
- ANDRADE, Mário de. *A Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho; Revisão de Monica Stahel. - 2a ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC / UnB, 1987.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Editora HUCITEC, 1991.
- BARENBOIM, Daniel e CHÉREAU, Patrice. *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. Organizado por Gastón Fournier-Facio. Tradução de Sérgio Rocha Brito Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução: Léa Novaes. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1990.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière. Tradução de Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BECKETT, Samuel. *Rockaby e Berceuse*. In: *The Complete dramatic works*. London: Faber and Faber, 1986.

BECKER, Lídia. *Surdez e Teatro: a encenação está em jogo*. Estudo transdisciplinar sobre o jogo teatral no cenário da surdez. São Paulo: HUCITEC Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari e posfácio de Flávio Di Giorgi. São Paulo, Duas Cidades: Ed. 34, 2002.

BENVENISTE, Émile. *A noção de 'ritmo' na sua expressão lingüística, A natureza dos pronomes e Da subjetividade na linguagem*. In: *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4a.ed. Campinas, São Paulo: Pontes - Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

BERNARD, Michel. *De lá création chorégraphique*. Recherches. Paris: Éd. Centre National de La Danse (CND), 2001.

BRAUN, Edward. *Meyerhold on Theatre*. cap. I, Tristan and Isolde. Londres: Bloomsbury Publishing, 1969.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais, 1946- 1987*. Tradução: Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

BRYDEN, Mary. *An interview with Luciano Berio*, in: *Samuel Beckett and music*, Edited by Mary Bryden. USA: Clarendon Press Oxford, 1998.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sússekind et al. 4. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2005.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Tradução: Rogério Duprat. Revisão: Augusto de Campos. [2. Ed.]. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo. Cia das Letras, 1988.

CALVINO, Italo. *Para quê ler os clássicos?* Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANETTI, Elias. *O todo-ouvidos – cinquenta caracteres*. Traduzido do alemão por Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312p. (Humanitas).

COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. (História da ópera: 1). São Paulo: Perspectiva, 2000.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. Londres: Mercury Books, 1962.

DIDEROT, Dennis. *Paradoxo sobre o Comediante*. In: *Diderot - obras II: estética, poética, contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo. Editora 34, 2010.

DONATO, Davi. *A construção da noção de musicalidade em Pierre Schaeffer*. Artigo. Anais do IV SIMPOM - Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música – USP. São Paulo, 2016.

DORT, Bernard. *A Representação Emancipada*. Tradução de Rafaella Uhiara. Revista Sala Preta, 13 (1). P. 47-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>. Último acesso em 27/09/2019.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

DURAS, Marguerite. *Savannah Bay* [2 versões]. Traduções de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1983.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. São Paulo: Revista Sala Preta, USP, 2009.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites, teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg [et all] São Paulo: Perspectiva, 2015. 424 p.

FÉRAL, Josette. *Le Texte spectaculaire: la scène et son texte*. Bruxelas: Degrés, 1999.

FÉRAL, Josette (org). *Entre performance et théâtralité: le théâtre performatif*. Paris: Théâtre/Public, n.190, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Interação cênico-musical: estudo nº 2*. Tese Doutorado em Artes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, UFMG, 2013.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?*. Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.

HOFFMANN, E.T.A. *Beethovens Instrumentalmusik*. In: *Kreisleriana*. Stuttgart: Reclam, 2001.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JULIET, Charles. *Encontros com Samuel Beckett*. Fonte online em 19/09/2019: www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Beckett_S/Juliet_C.htm

KOBBÉ, Gustave. *Kobbé: o livro completo da ópera*. Organizado pelo conde de Harewood. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica Ficta* (Figuras de Wagner). Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

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

MABRY, Sharon. *Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire*. USA. Oxford University Press, 2002.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, 2005

MALETTA, Ernani de Castro. *A dimensão espacial e dionisiaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal*. Revista Urdimento, v.1, n.22, julho 2014.

MALETTA, Ernani de Castro. *Voz, música e cena teatral: o trabalho de Francesca Della Monica*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

MÁXIMO, João. *A música do cinema. Os cem primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MELO, Fabrício Augusto Corrêa de. *De “Introduction à la musique concrète” ao “Traité des objets musicaux”*: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer. Dissertação de mestrado. Escola de Música Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, 2007.

MESCHONNIC, Henri. *La ponctuation, graphie du temps et de la voix*. La Licorne. *Revue de langue et de littérature française*. Número 52. [Publié en ligne le 08 avril 2014].

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

NAKKACH, Silvia e CARPENTER, Valerie. *Solte a voz*. Tradução: Alba Lírio. Rio de Janeiro: editora Lirioê, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Imagem, mimesis & méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Relato, recitação, recitativo; Vox Clamans in deserto; Responder pelo sentido*. In: *Demanda: Literatura e filosofia*. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução de João Camillo Penna, Éclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC. Chapecó: Argos, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia no espírito da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. *A Voz e o Teatro*. In: VALLE, Mônica G. M. (Org.). *Voz Diversos Enfoques em Fonoaudiologia*. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. *O Homem e a sua Voz: considerações relevantes sobre o estudo da intensidade, frequência e duração para o aprimoramento da voz e da comunicação*. In: SAMPAIO, T.M.M.; PEREIRA, M.M.B.; ATHERINO, C.C.T. (Org.) *O Ouvir e o Falar*. A Fonoaudiologia em Diálogo. Vol.1 Rio de Janeiro. AM3, 2003.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. *Voz na Arte: uma contribuição para o estudo da voz falada e cantada*. In: GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.) *Voz em Cena*. Volume I. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

OLIVEIRA, Jacyan C. *O ritmo musical na cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Salvador: Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, 2008.

PARIS, Andreia Aparecida. *Uma escuta do sussurro: reflexões sobre ritmo e escuta no teatro*. Editora Appris: Curitiba, 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi; tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Ed: 7 Letras. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meierhold*. Tradução: Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg e Marco Honório Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Seleção e organização Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo. Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A Música no jogo do ator meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, 1989.

PICON-VALLIN, Beatrice. *Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold*. Tradução Denise Vaudois. *Réflexions sur la biomécanique de Meyerhold*. La Rochelle: Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, 1993.

REBSTOCK, Matthias, ROESNER, David et al. *Composed Theatre*. Chicago, USA: Intellectual Bristol, UK, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Rilke: poesia-coisa*. Introdução, seleção e tradução Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas e tragédias cariocas*. Obra em 2 volumes. 4ed. [recurso eletrônico] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROLLEMBERG CRUZ, Doris. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em teatro. Orientação: Dr. José Dias. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

ROLLEMBERG CRUZ, Doris. *A cenografia além do espaço e do tempo. O Teatro de dimensões adicionais*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em teatro. Orientação: Dra. Lídia Kosovski. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *A Arte do Teatro*. Aulas de 1968 registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução: Yan Michalski - 2ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal e revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior et all. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Ma vie avec Mozart*; Paris: Éditions Albin Michel, 2005.

SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Quand Je Pense Que Beethoven Est Mort Alors Que Tant De Crétins Vivent*: suivi de Kiki Van Beethoven. Paris: Éditions Albin Michel, 2010.

SCHMITT, Eric-Emmanuel. *Variações Enigmáticas*. Tradução: Paulo Autran. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 1996.

STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Tradução Stella Rodrigo, Octavio Moutinho. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1984.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

VERDIER, Lionel. *Words and Music: structures musicales, schémas phrastiques et dispositifs textuels dans les récits de Samuel Beckett*. In: PIAT, Julien e WAHL, Philippe. *La prose de Samuel Beckett: configuration et progression discursives*. Lyon. Editorial: Presses Universitaires de Lyon, 2013.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

ZAMACOIS, Joaquin. *Teoria De La Musica, libro I*. Barcelona: Editorial Labor, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências Videográficas

ASÍ FUE EL PASO de Laurie Anderson por el Teatro Opera Allianz. Canal Youtube Bienal de Performance – BR.19. Buenos Aires, 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JA1EooHz7xc>>.

AVENIDA Dropsie, Sutil Cia de Teatro. Canal Youtube Paulo Alves. São Paulo, 2016. Disponível:<https://www.youtube.com/watch?v=turqcyfyRCk&list=FLv9nBZIYM_w938_J-vc2Vw&index=13&t=0s> . Último acesso em: 27/09/2019.

CHRISTOPH MARTHALER Die Fruchtfliege. Canal Youtube attis pro. Zürich, 2005. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zDzed6TTiu4&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=38&t=0s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

CHRISTOPH MARTHALER Platz Mange. Canal Youtube MandragoraBCN. Barcelona, 2010. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kF-AJeqWWLA&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=39&t=15s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

DER FALL BABEL | Musiktheater in 13 Szenen und einem Epilog | Schwetzingen SWR Festspiele. Produção: SWR Experimentalstudio Joachim Haas & Constantin Popp, Klangregie. Canal Yoyoutube SWR Classic. Schwetzingen, Alemanha, 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=W9dHy-9CEjc&t=344s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

DIETER Schnebel - James Joyce: Yes I will (Molly Bloom's Soliloquy). Canal Youtube Sarah Maria Sun, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2vtvrpIteWk&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=14&t=0s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

GEORGES Aperghis: Sept crimes de l'Amour, Sarah Maria Sun und Das Neue Ensemble. Canal Youtube dasneueensemble. Hannover, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ48kO_LiRs&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=27&t=0s>. Último acesso em: 27/09/2019.

GLUCK Orphee et Eurydice Kozena. Canal do Youtube Nikos Ketenoglou. Paris, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vuFA5_Kq7Tg&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=12&t=5131s>. Último acesso em: 27/09/2019.

HEINER Goebbels winner of the 2012 International Ibsen Award. Produção: Manfred Scheyko. Oslo, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvF-YxoY22A&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=2&t=55s>. Último acesso em 27/09/2019.

HERMETO Pascoal's Aura Sound of Yves Montand. Canal bigfootpegrande. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&t=17s>>. Último acesso em 27/09/2019.

JOHN Cage. Canal Youtube La Cueva Boreal, 2012. Subtitulado originalmente por "Isvekia". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=34>>. Último acesso em: 27/09/2019.

MAURICIO KAGEL Repertoire aus Staatsheater. Canal Youtube Zoy Winterstein. Colônia, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IuM8sYuZPp8>>. Último acesso em: 27/09/2019.

MEREDITH Monk: Excerpt from Solo from Education of the Girlchild (2009). Canal Youtube mmonkhouse. American Dance Festival, USA, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pVOvIhYTotk&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=23&t=0s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

MEYERHOLD EL INSPECTOR GENERAL (Buena copia). Canal Youtube gustavothomasteatro. Trechos editados de documentário russo, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qSuhgGYVT_0&list=PLVm9LHCz-plgDezJ311UoTIvEGP9ZrpYX&index=5&t=55s>. Último acesso em: 27/09/2019.

MYTHOS EUROPA – INKONTINENT. Produção: LOSE COMBO. St. Elisabeth-Kirche, Berlin, 2017. Disponível em: <<https://www.lose-combo.de/archiv/projekt/mythos-europa-inkontinent>>. Último acesso em: 27/09/2019.

REVISITING Stravinsky - by Jocy de Oliveira. Canal Youtube jocydeoliveira. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-0_qhgrkIU>. Último acesso em: 27/09/2019.

ROBERT Wilson. Canal Youtube Crane.tv – contemporary cultural vídeo magazine, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d3ee7goGFEA&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=33&t=16s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

SHAKESPEARES Sonette - Sonnet 66: Tired with all these, for restful death I cry. Produção: ZDF TV zdf.kultur. Berlin, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N7CmtKwjE5c&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=11&t=0s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

THEATER DER KLÄNGE: CODA. Johann Sebastian Bach - Cello Suite in c-moll. Canal Youtube theaterderklänge. Düsseldorf, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1O3Is4FzV9g&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=29&t=0s>>. Último acesso em: 27/09/2019.

THE LITTLE Match Girl Passion. Produção: CRYPTIC. Glasgow, 2011. Disponível em: <<https://www.cryptic.org.uk/portfolio/little-match-girl-passion/>>. Último acesso em: 27/09/2019.

TILLY No-Body: Catastrophes of Love. Produção: University of California Television (UCTV). USA, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h->

uIytwtnaI&list=PLVm9LHCz-plioqYvy5RRGjQ5BIgbC2cpD&index=4>. Último acceso em 27/09/2019.

TRAILER "44 Harmonies from Apartment House 1776" (Regie Christoph Marthaler). Video de Julia Bodamer. Premiere de 5.12.2018 no Schiffbau/Halle, Zürich. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FtP1zQnykSw>>. Último acesso em: 27/09/2019.

Anexo – Mídias DVD (disponíveis na versão impressa da dissertação)

Edição de vídeos com exemplos de práticas e realizadores e suas respectivas obras citadas.

Conteúdo do DVD 1:

1. VSÉVOLOD MEIERHOLD.

Obra citada: O Inspetor Geral, 1926.

2. ROBERT WILSON

Obras citadas:

- *Orphée et Eurydice*, ópera de C.W. Gluck, 1999
- *Life & death of Marina Abramovic*, 2015
- *Shakespeare Sonetos 66 e 154*. Berliner Ensemble, 2009

3. DIETER SCHNEBEL, 2015-16.

Obra citada: *Yes, I will. Molly Bloom's Soliloquy* - último capítulo de Ulysses de James Joyce. Composição de Dieter Schnebel. Estreou no Resonanzraum Hamburg, com design de som de Gabriel Dernbach, instrumentação e percussão de Johannes Fischer e voz de Sarah Maria Sun.

4. HEINER GOEBBELS

Obras citadas:

- *Hashirigaki*, 2000 : baseada em textos de Gertrude Stein, com músicas de Goebbels e de The Beach Boys e Brian Wilson.
- *I went to the house but not enter*: Textos de T.S.Eliot, Maurice Blanchot, Franz Kafka and Samuel Beckett, com o Hilliard Ensemble (UK).
- *Eraritjaritjaka*, 2004: poemas de Elias Canetti, músicas de Shostakovitch, Mossolov, Lobanoc, Scelsi, Ravel, Crumb, Bach and Goebbels.

- *Ou bien le débarquement désastreux*, 1993: baseado em textos de Joseph Conrad, Heiner Mueller, Francis Ponge. Música, concepção e direção de Heiner Goebbels.

5. FELIPE HIRSCH

Obra citada: *Avenida Dropsie*, 2005

6. JOCY DE OLIVEIRA

Obra citada: *Revisitando Stravinsky* - Ópera multimídia em memória de Stravinsky. Uma leitura dramática concebida e escrita por Jocy de Oliveira baseada no seu diário e rara coleção de cartas para ela por Stravinsky e seu maior colaborador e intérprete - Robert Craft .

7. MEREDITH MONK

Obra citada: *The Education of the Girlchild*, 2009

8. LAURIE ANDERSON

Obra citada: *The Language of the Future*, 2015

9. HERMETO PASCOAL

Obra citada: *SOM DA AURA* - experiência musical. Segundo Hermeto Pascoal, o som da aura é uma vibração sonora da alma de cada pessoa refletida pela fala, responsável pela ligação entre corpo e mente. O vídeo apresenta Hermeto Pascoal durante o processo de captura e gravação do Aura Sound do ator francês Yves Montand.

10. GEORGES APERGHIS

Obra citada: *Sept crimes de l'Amour*, 1979. Versão com Sarah Maria Sun e Das Neue Ensemble, 2013.

Conteúdo do DVD 2 - continuação:

11. MAURICIO KAGEL, Argentina/Alemanha

Obra citada: *Repertoire* primeira parte de *Staatstheater - Szenische Komposition*, de 1967. Repertório, primeiro movimento da obra teatral Staatstheater em montagem de 1970.

A obra apresenta cenas breves sem texto ou enredo, que envolvem interações entre objetos e pessoas.

12. CRYPTIC GLASGOW

Obra citada: *Little Match Girl Passion*, 2011 - Direção: Josh Armstrong. A obra combina o conto de Hans Christian Anderson com o St Matthew Passion de JS Bach. “A trágica história da Little Match Girl é trazida à vida nesta performance semi-encenada” (ARMSTRONG, 2011, <https://www.cryptic.org.uk/josh-armstrong/>).

13. THEATER DER KLÄNGE (2014), Düsseldorf.

Obra citada: *CODA* - Johann Sebastian Bach - Suite para violoncelo em dó menor e teatro dança.

14. LOSE COMBO - Jörg Laue

Obra citada: *Mythos Europa | Inkontinent*, 2017 - série de projetos que explora as possibilidades da cartografia artística performativa. Em tempos de múltiplas crises na Europa, a obra é uma imagem do continente e das noções e limitações geográficas.

O mito variado do seqüestro da princesa fenícia Europa por Zeus, o mapa-múndi multiperspectiva *Dymaxion* de Johann Sebastian Bach e *The Art of the Fugue* e Buckminster Fuller formam um triângulo de pontos de referência díspares, seus elos e referências cruzadas surpreendentes dos contornos de um incontinente europeu - um móvel e flexível Rede de abrigos tipo ilha - vamos adivinhar. Em uma palestra sobre a *etimologia da Europa*, um artista desdobra as contradições diamétricas das demarcações européias entre ambígua "visão de futuro" e literal "escuridão". Ela estuda nossa prática de hifenização, bem como conceitos antigos de irrigação agrícola, movimentos de vôo míticos ou uma pequena história literária de doenças oculares de Homer a Borges. Em uma palestra sobre a *multiplicação do Olimpo*. Um artista usa o método cartográfico da triangulação como uma película, na qual a vontade expansiva de poder da Europa pode ser ilustrada de maneira divertida. Começando no Mediterrâneo oriental, ele desenha uma ampla rede de delta entre mito, geometria e história, que há muito tempo abrange a Terra e o espaço - e

divide os modos de tempo (MYTHOS EUROPA – INKONTINENT LOSE COMBO, 2017)⁵⁸

15. MATTHIAS REBSTOCK e ELENA MENDOZA

Obra citada: *Der Fall Babel*, 2019. No mito de Babel, a humanidade é punida por Deus com a diversidade linguística, porém a diversidade linguística e cultural, apesar de todos os conflitos que a acompanham, pode ser considerada o único paraíso possível. O espetáculo explora os espaços que surgem entre falar línguas diferentes, traduzir ou perder a língua nativa. Três narrativas dos autores contemporâneos Cécile Wajsbrot (França), Yoko Tawada (Japão / Alemanha) e Fabio Morábito (Itália / México) estão ligadas de maneira cênica. O palco atua como uma grande "máquina de linguagem": traduzida, escrita, impressa e encenada em todos os ângulos. Os sons das ações e objetos tornam-se o material da composição cênica e se misturam com o emaranhado de vozes para uma confusão babilônica.

16. MILES ANDERSON e DAVID ROESNER

Obra citada: *Tilly no-body, catastrophes of love*, 2010. A peça foi escrita pela atriz Bella Merlin que, depois de interpretar Lulu em Londres, ficou fascinada pela primeira atriz a desempenhar esse papel, a esposa e musa muito mais jovem de Frank Wedekind, Tilly. Tilly teve um casamento conturbado com Frank e uma carreira de altos e baixos no palco de Weimar. Bella pesquisou e escreveu o roteiro, usando os textos originais de Tilly e Frank de peças, cartas e a autobiografia de Tilly: *Lulu - Die Rolle meines Lebens* [Lulu - O Papel da Minha Vida]. O espetáculo foi concebido conscientemente como Teatro de Composição (*musiktheater*) para uma personagem mulher, com estética circense em uma série de 'atrações', que apresentam fragmentos sobre os principais aspectos desse relacionamento.

17. CHRISTOPH MARTHALER

Obras citadas:

- *Die Fruchtfliege*, 2005 - dedicado ao estudo do fenômeno do amor. A origem histórica desse gênero é discutida - e o perigo de seu desaparecimento nos tempos sombrios da economia de mercado e da biotecnologia. Pode ser que hoje em dia

⁵⁸ Ver: www.lose-combo.de

ninguém mais morra de amor, mas é possível que o próprio amor tenha morrido? Trata-se de uma "performance de amor" com árias do repertório da ópera, tradicionalmente cheias de amor não correspondido ou impossível. A mosca da fruta aparece como objeto da pesquisa dos cientistas que procuram a interação entre gens e comportamento por vestígios depositados no corpo pelo amor. Dessa maneira, podemos aprender porque Tristan e Isolda hoje não morreriam mais de amor. O cenário de Anna Viebrock foi inspirado nas caixas de orquestra da Opéra Garnier em Paris.

- *Platz Mange, 2010* (entrevista com a atriz Katja Kolm)
- *44 Harmonies from Apartment House 1776* - sobre harmonias musicais, pessoas e cogumelos (um tributo a John Cage), 2018. O título refere-se a uma composição de John Cage encomendada para comemorar os 200 anos da constituição americana em 1976, em seis cidades dos EUA. Como músico, artista, escritor e micologista (estudo dos fungos), Cage passou a vida inteira trabalhando as conexões entre o acaso, a vida cotidiana e a experiência, o mundo dos sons e o mundo dos cogumelos. Era fascinado pelo fato de os cogumelos formarem um reino biológico independente, com estruturas organizacionais completamente auto-suficientes. Na obra em questão, ele se inspira no fenômeno da simultaneidade e dissolução em relação à percepção do espaço e do tempo.

18. JOHN CAGE - trecho de entrevista realizada para o documentário *Écoute* (Escuta), de Miroslav Sebestik. New York, 1991.

