



DOSSIÊ COMPOSIÇÃO,
DRAMATURGIA E PERFORMANCE
NA MÚSICA-TEATRO PÓS-1960

APRESENTAÇÃO

Heitor Martins Oliveira
Universidade Federal do Tocantins
E-mail: heitormar@gmail.com

O dossiê **Composição, dramaturgia e performance na música-teatro pós-1960** aborda contextos e processos criativos nas interfaces entre criação musical e criação cênica. Remete a um repertório que, partindo das técnicas e práticas da música de concerto de tradição escrita, incorpora dimensões de ação, espacialidade e visualidade aos seus processos criativos e resultados estéticos.

Uma primeira questão a ser elucidada na apresentação deste dossiê é de nomenclatura. Nas contribuições ao dossiê, os autores utilizam ou propõem categorias como música-teatro, teatro-música, *musical space-time*, teatro instrumental, *continuum* performativo, ou recorrem a descrições sintéticas de suas práticas, tais como afirmar que se trata, fundamentalmente, do reconhecimento de elementos visuais e gestuais na criação de performances musicais.

Além de capturar as especificidades dos temas tratados nos textos, a diversidade de nomenclaturas tem como substrato comum a tendência de qualificar ou mesmo de evitar, neste contexto, a expressão teatro musical. Embora, como veremos abaixo, a categoria teatro musical seja utilizada para se referir a estes repertórios e experimentações na bibliografia musicológica, a sua associação com outras manifestações cênico-musicais pode prejudicar a delimitação dos problemas e objetos tratados pelos autores. A saber, o fato de abordarem processos criativos e resultados estéticos bastante distintos da comédia musical e — pelo menos nos casos abordados neste dossiê — mesmo da ópera contemporânea. Por essa razão, no título do dossiê, optamos pela designação música-teatro pós-1960, buscando especificar cronologicamente e poeticamente o repertório abordado.

Algumas pesquisas recentes contribuem pontualmente para a compreensão deste campo, fornecendo molduras conceituais. Partindo da ideia mais abrangente de relações entre música e gesto, permitem delimitar, para além dos produtos e das classificações de gêneros artísticos, as questões estéticas e as escolhas criativas colocadas em jogo pelos próprios artistas. Aqui, portanto, dedico espaço à síntese de algumas dessas discussões que considero particularmente relevantes para situar o conteúdo do dossiê, considerando inclusive o veículo de sua publicação, um periódico dedicado aos processos de criação para a cena.

MUSICALIDADE NO TEATRO E TEATRALIDADE NA MÚSICA

O pesquisador David Roesner¹ tem contribuído para a discussão e compreensão das relações entre criação musical e criação teatral, especialmente no século XX. Em que pese a abrangência dos autores e repertórios abordados em suas publicações, trabalha a partir de uma distinção fundamental entre, de um lado, os movimentos e aspirações do teatro na direção da música e, de outro lado, os interesses de compositores e instrumentistas na teatralidade da performance musical. A distinção entre os pontos de partida desses dois movimentos — ainda que em muitos casos seja necessário reconhecer a convergência de seus resultados — é fundamental para situar a genealogia e os processos criativos de produções cênico-musicais híbridas.

Por um lado, ao escrever um livro dedicado a analisar a musicalidade como dispositivo da criação teatral, Roesner (2014: 1; tradução nossa) busca traçar “o papel central que a música teve até hoje para inovação no teatro: demonstrar de que modo a música como modelo, método e metáfora no fazer teatral causou um impacto vital e duradouro”². O campo aberto por esse projeto investigativo é amplo e abarca a ideia de música em dois sentidos. No sentido concreto, a música serve como modelo ou método para a criação teatral. No sentido potencial, há a construção de metáforas entre qualidades da experiência musical e da experiência teatral. A discussão é, portanto, abrangente:

A noção de musicalidade no teatro que procuro desenvolver aqui não [...] consiste em um conjunto normativo de critérios, mas funciona como um termo genérico que abrange uma série de aspirações de uma forma de arte (teatro) em relação a outra (música), que depende de variáveis contextos históricos, discursos estéticos e objetivos e finalidades artísticas. (ROESNER, 2014: 9; tradução nossa)³

Assim, os capítulos do livro discutem o papel da musicalidade nos discursos e práticas de criadores como Appia, Meyerhold e Artaud, além de temas como

¹ Professor de Estudos Teatrais e Músico-Teatrais na Universidade de Munique, com interesse de pesquisa em teatro musical experimental e na musicalidade da performance teatral.

² “... the central role that music has had until today in innovating theatre: to demonstrate how music as model, method and metaphor in theatre-making has made a vital and lasting impact”.

³ The notion of musicality in theatre that I seek to develop here does not [...] consist of a normative set of criteria, but functions as an umbrella term which covers a range of aspirations of one art form (theatre) towards another (music), which is contingent on changing historical contexts, aesthetic discourses and artistic aims and purposes.

a musicalidade da escrita dramática, a relação entre teatro e jazz e as ecléticas musicalidades da criação teatral contemporânea. Ao discutir a musicalidade em todos esses contextos teatrais, o autor entende que esse dispositivo “não é realidade factual mas um modelo epistemológico, um modo de descrever, entender e analisar, que se manifesta em seus efeitos” (ROESNER, 2014: 12; tradução nossa)⁴.

Há três focos analíticos do dispositivo da musicalidade no teatro. No primeiro foco, perceptivo, não apenas os sons são percebidos como potencialmente musicais, mas também há uma atenção à musicalidade de eventos não-auditivos (ROESNER, 2014: 14). O foco corporificado trata da musicalidade como uma espécie de estímulo pré-racional, que torna a percepção no evento teatral mais corporificada, a exemplo da corporificação rítmica de personagens (ROESNER, 2014: 15-16). No terceiro foco, cognitivo e comunicativo, aborda-se o uso discursivo de metáforas musicais no campo teatral (ROESNER, 2014: 18). Nessas análises, Roesner evita a ideia de *Gesamtkunstwerk*, pois seu interesse não recai sobre a amálgama das artes, mas sim em como o próprio teatro é transformado pelas analogias e técnicas musicais (ROESNER, 2014: 23-24).

Por outro lado, ao escrever sobre os interesses na teatralidade da performance musical, Roesner (2012), em colaboração com outros pesquisadores e criadores, introduz a noção de Teatro Composto⁵, um quadro teórico para agrupar produções cênico-musicais híbridas na perspectiva de seus processos criativos.

No centro desse quadro, o foco está nos processos de criação que trazem a noção musical de composição aos aspectos teatrais de performance e encenação. Aqui encontramos principalmente compositores [...], que trabalham intencionalmente com um conceito musical de composição mais rigoroso, aplicando técnicas e conceitos de composição, frequentemente desenvolvidos a partir de modelos da música clássica ocidental a materiais e ações teatrais (ROESNER, 2012: loc. 113-116; tradução nossa)⁶.

A composição é, portanto, a categoria central para essa abordagem do movimento da criação musical em direção à teatralidade. O volume sobre Teatro Composto aborda contextos, práticas e reflexões relacionadas às investidas da escritura musical na direção da roteirização de aspectos gestuais e visuais de uma performance, particularmente a partir do final dos anos 1950. Nesse contexto, a composição “tornou-se um princípio estrutural multimidiático” (MEYER, 2012: loc. 1673; tradução nossa)⁷. A partir dos avanços das técnicas seriadas, a composição passou a ser “compreendida como um conjunto de méto-

4 “The dispositif is not a factual reality but an epistemological model, a mode of describing, understanding and analyzing, which manifests itself in its effects.”

5 ROESNER, David; REBSTOCK, Mathias (Org.). *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Kindle Edition. Bristol, UK: Intellect, 2012.

6 “At the centre of this frame, the focus is on creation processes that bring the musical notion of composing to the theatrical aspects of performing and staging. Here we find mostly composers [...], who work intentionally with a more rigorously musical concept of composition, which applies compositional techniques and concepts, often developed from models in the Western Classical Music to theatrical materials and actions.”

7 “Composition has become a multimedial structural principle.”

dos específicos de organização que não estavam mais limitados a materiais específicos. E esse passo tornou a composição com materiais não-musicais possível” (REBSTOCK, 2012: loc. 590-591)⁸.

O volume contextualiza historicamente esses avanços (REBSTOCK, 2012), traçando as contribuições de compositores como Schoenberg em *Die glückliche Hand* (1913), Stravinsky em *L'Histoire du Soldat* (1918), Cage em “4’33” (1952) e Kagel em *Die Himmelsmechanik* (1965), no sentido de expandir o alcance das estratégias composicionais para elementos teatrais e expandir a experiência do público para além da audição. A *Gesamtkunstwerke* de Wagner é novamente mencionada como pano de fundo, mas não como ponto de partida, visto que a noção de Teatro Composto está baseada na separação dos elementos e seu tratamento sob concepções e técnicas composicionais.

Entretanto, o principal interesse dos pesquisadores é apresentar o Teatro Composto como campo artístico atual. Assim, o volume prossegue com a discussão de processos e práticas de criadores e coletivos em atividade: Heiner Goebbels, Michael Hirsch, Jörg Laue (LOSE COMBO), Jörg U. Lensing (Theater der Klänge), George Rodosthenous, Nicholas Till (Centro de Pesquisa em Ópera e Teatro Musical da Universidade de Sussex), Demetris Zavros, Georges Aperghis, Ruedi Häusermann, Daniel Ott e Manos Tsangaris. Esse grupo inclui artistas cuja formação inicial parte da música, teatro ou dança. Seus processos e práticas apresentam uma diversidade de modos de trabalho, convergindo quanto ao senso de coerência musical e à inserção em processos criativos colaborativos.

Vistas em seu conjunto, as pesquisas sobre a musicalidade como dispositivo teatral e sobre a noção de Teatro Composto como moldura conceitual de processos criativos híbridos e colaborativos fornecem uma contextualização abrangente das questões abordadas neste dossiê. Sua perspectiva é interdisciplinar, chegando mesmo a questionar as estruturas institucionais tradicionais, no que se refere à formação e difusão em artes cênicas e música.

COMPOSIÇÃO MUSICAL, TEATRO MUSICAL E TEATRO INSTRUMENTAL

O capítulo sobre teatro musical (*théâtre musical*) e teatro instrumental (*théâtre instrumental*) escrito pelo pesquisador Jean-François Trubert⁹ (2015) para uma publicação francesa de escopo enciclopédico sobre as teorias da composição musical no século XX¹⁰ é uma abordagem musicológica às interações música/gesto no período pós-1960. Assim como nas pesquisas de David Roesner, o trabalho de Trubert enfatiza os processos criativos, a perspectiva, os documentos e as reflexões geradas pelos criadores.

No conjunto de obras que marca a emergência do teatro musical como vertente da música nova de concerto nos anos 1960, “o material da composi-

⁸ “Composition was understood as a set of specific methods of organisation that are no longer bound to specific material. And this step made composition with non-musical materials possible.”

⁹ Professor de musicologia na Universidade de Nice Sophia Antipolis, com pesquisas sobre as interações entre música e cena, entre música e dramaturgia, entre música e gesto na ópera e no teatro musical contemporâneos.

¹⁰ DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. *Théories de la composition musicale au XXe siècle* (2 volumes). Lyon: *Symétrie*, 2015.

ção é estendido a outros parâmetros além do som, no qual são integrados o modo de emissão e o gesto de produção. O aspecto técnico do jogo instrumental realimenta o seu aspecto visual e espetacular” (TRUBERT, 2015: 1269; tradução nossa)¹¹. Ademais, a composição passa a integrar o aspecto cênico, ou seja, considerar a expectativa e potenciais reações do público. O texto, quando há, não é tratado como roteiro que precede a concepção musical, mas sim como material composicional. Há, ainda, uma tendência de repensar a organização do espaço de performance em termos cênicos (TRUBERT, 2015: 1270).

Ao propor essa caracterização do campo artístico, o pesquisador refere-se, inicialmente, a trabalhos de Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Giacomo Manzoni, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono, György Ligeti, Bruno Maderna, John Cage, Henri Pousseur, Sylvano Bussotti, Bernd Alois Zimmermann e Franco Evangelisti, todos compositores estabelecidos ou emergentes no contexto inicial do teatro musical pós-1960. Aponta ainda como as linhas de exploração traçadas naquele momento histórico inaugural passam propostas composicionais das décadas seguintes até a atualidade. Assim, agregam-se nomes como Claude Prey, Georges Aperghis, Heiner Goebbels, Helmut Oehring, Enno Poppe e Marcel Beyer, Klaus Lang e Carola Bauckholt (TRUBERT, 2015: 1269-1270).

Buscando fornecer uma visão panorâmica que contribua para o enquadramento de discussões acadêmicas deste repertório, Trubert privilegia três eixos em torno dos quais se articulam questões históricas e estéticas do teatro musical e do teatro instrumental, desde os anos 1960.

O primeiro eixo refere-se à oposição frente à ópera. “O teatro musical se posicionou emblematicamente *contra* a ópera” (TRUBERT, 2015: 1274; tradução nossa; destaque no original)¹². Há um aspecto social e político nessa crítica, direcionada ao caráter burguês do contexto de produção e do conteúdo das óperas. A realização estética da crítica aproxima um importante segmento do teatro musical pós-1960 ao teatro épico. A influência brechtiana é marcante entre os compositores de música nova italianos Luigi Nono, Bruno Maderna e Luciano Berio, e, mais recentemente, na produção do compositor/diretor alemão Heiner Goebbels. Em seus trabalhos, “a relação com a forma épica brechtiana assume nessa perspectiva um aspecto metafórico e oculta questões musicais mais ambiciosas” (TRUBERT, 2015: 1277; tradução nossa)¹³. A saber, a reflexão e análise da função da música em cena, frente à história e às instituições da ópera.

O segundo eixo refere-se a modelos e perspectivas em que a música é abordada como teatro: “Enquanto a dramaturgia¹⁴ perde seu caráter unificante, os elementos da cena, naturalmente distintos, são transcendidos por um modo

11 “[...] le matériau de composition est étendu à d'autres paramètres que le son, dont sont intégrés le mode d'émission et le geste de production. L'aspect technique du jeu instrumental renvoie à son aspect visuel et spectaculaire”

12 “Le théâtre musical s'est positionné d'emblé contre l'opéra [...]”

13 “[...] la relation à la forme épique brechtienne prend dans cette perspective un aspect métaphorique et cache des enjeux musicaux plus ambitieux”

14 Nesse contexto, o termo dramaturgia refere-se ao texto dramático ou libreto, como elemento que precede a composição musical nos moldes tradicionais de criação em ópera ou outros gêneros de teatro musical.

de estruturação e uma forma espetacular, onde o gesto é um parâmetro fundamental”¹⁵ (TRUBERT, 2015: 1279; tradução nossa). Nesse contexto, os compositores, conscientes da materialidade plástica dos eventos sonoros, das palavras, dos gestos, desenvolvem a escritura musical dos diversos elementos da performance cênico-musical. Compositores como Bussotti e Aperghis exploram possibilidades gráficas, cênicas e corporais, coordenando as unidades estruturantes por meio de operações composicionais concretizadas em escrituras.

Assim como Bussotti e Aperghis, diversos outros compositores do pós-guerra, ao explorar o terreno do teatro musical, utilizam as técnicas composicionais que marcam sua geração, notadamente o serialismo e a abordagem aos objetos sonoros desenvolvida no contexto da música concreta: Berio, Kagel, Ligeti, Schnebel. Paralelamente, Cage traz à Europa provocações para novas possibilidades de escuta e de concepção composicional. Em grande medida, o teatro musical pós-1960 foi o terreno no qual os compositores exploraram essas possibilidades, incluindo a permeabilidade da escrita musical aos gestos, à multissensorialidade da interpretação e à realização formal no tempo real da performance.

Trubert dedica o terceiro eixo ao compositor argentino-alemão Mauricio Kagel, atribuindo a ele a construção do teatro instrumental, gênero em que situações inerentes ao fazer musical são tratadas de maneira teatral. Assim, cinco características particularizam o teatro instrumental de Kagel: a teatralização da execução instrumental; o tratamento do lugar de execução como cena; o movimento como elemento fundamental do gênero; o músico como instrumento ideal, por ser ele que realiza os movimentos; a assimilação da execução e dos movimentos à notação, levando em conta a função do público na recepção da peça para elaboração e realização da partitura (TRUBERT, 2015, p. 1289). Nessa abordagem subversiva, o objeto sonoro, o trabalho do compositor e a própria experiência estética da situação de performance musical são colocados em questão.

Ao definir teatro musical e teatro instrumental como gêneros, Trubert (2015) compreende sua relevância para os desdobramentos das investigações composicionais da música nova europeia no período pós-1960: “Longe de ser o simples veículo de uma mensagem qualquer, é ao nível mais fundamental da organização da linguagem composicional, da forma e da irrupção do gesto que esse gênero procede da maneira mais radical a uma renovação de perspectivas”¹⁶ (TRUBERT, 2015, p. 1294; tradução nossa).

Construído a partir de uma abordagem disciplinar e lidando com criadores estabelecidos no campo da música nova, o texto de Trubert discute repertórios que exigem a expansão do quadro teórico musicológico. Suas discus-

15 “Tandis que la dramaturgie perd son caractère unifiant, les éléments de la scène, qui diffèrent par nature, sont transcendés par un mode de structuration et une forme spectaculaire, où le geste est un paramètre fondamental.”

16 “Loin d’être le simple véhicule d’un quelconque message, c’est au niveau le plus fondamental de l’organisation du langage compositionnel, de la forme et de l’irruption du geste que ce genre procède de la manière la plus radicale à un renouvellement des perspectives.”

sões estão fundamentadas na transversalização de conceitos como gesto, performance e composição. Permitem ainda considerar as implicações críticas e políticas do desenvolvimento da linguagem composicional na direção da teatralização.

CONTRIBUIÇÕES AO DOSSIÊ

As contribuições a este dossiê são de pesquisadores originários da área de Música. As abordagens de suas pesquisas são musicológicas ou construídas a partir de suas práticas e trajetórias musicais e artísticas, sempre com ênfase em processos criativos que interseccionam ou particularizam os campos e gêneros discutidos nas seções anteriores.

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss concatena sua experiência como violonista e artista cênica com o estudo de partituras e contextos para discutir peças seminais da música-teatro pós-1960, que contam com o violão em sua instrumentação. Em cada um de seus dois artigos incluídos no dossiê, aborda as ações do violonista em **Sonant**, de Mauricio Kagel, e as relações entre teatro, música e artes plástica em **Lorenzaccio et Nuovo scenario da Lorenzaccio** de Sylvano Bussotti. Seus textos abordam aspectos composicionais e de construção de performance, perpassando conceitos e questões criativas relevantes para compreensão da linguagem composicional de Kagel e Bussotti.

Fernando de Oliveira Magre discute aspectos da linguagem composicional de Gilberto Mendes, com referência a obras como **Poema de Ronaldo Azeredo**, **Ópera Aberta**, **O Último Tango em Vila Parisi**, **Objeto Musical – Homenagem a Marcel Duchamp**, dentre outras. Traçando uma síntese biográfica e situando a música-teatro de Mendes frente à produção europeia, identifica sua originalidade composicional, construída a partir do diálogo estabelecido pelo compositor com o contexto cultural e social do Brasil e da América Latina.

Filipa Magalhães apresenta reflexões em torno do teatro-música de Constança Capdeville, incluindo considerações sobre seu uso da componente tecnológica. Ao abordar a trajetória da compositora espanhola-portuguesa, Magalhães elucida como ela abordou o que considerava um problema composicional central: repensar ou recriar seus próprios palcos, tendo em vista que, de sua perspectiva, a ópera e o concerto tradicional eram eventos ultrapassadas.

Leonardo Luigi Perotto propõe a noção de *continuum performativo* e, a partir dela, dialoga com a trajetória de Tim Rescala, prolífico compositor carioca cuja produção inclui um peculiar teatro musical. Perotto destaca os conceitos que Rescala utiliza para definir tanto a sua linguagem musical quanto os seus modos de ser e estar no mundo. Destaca, portanto, a continuidade entre experiências de vida e propostas estéticas.

O Coletivo N·S·L·O, grupo que reúne os músicos Dario Rodrigues Silva (pianista), Gina Arantxa Arbeláez Hernández (flautista), Heitor Martins Oliveira (compositor), Renan Colombo Simões e Sabrina Souza Gomes (violonistas), reconstrói livremente seus diálogos para concepção, composição e performance de um evento intitulado **charlatório**. O formato do texto e seu conteúdo colocam em relevo a abordagem colaborativa e as questões criativas abordadas pelo coletivo, tais como a interação com o público e a exploração de elementos visuais e gestuais na criação de peças musicais.

Joana Sá escreve sobre noções que perpassam sua concepção criativa, em referência ao processo de composição e performance da obra ***Listening | the open, a trilogy for disruptive bodies***. Na prática artística, assim como no texto, a fragmentação é tomada como disparadora dos processos musicais e de construção de sentido. Interessa à compositora ir além de dicotomias, trabalhando no domínio de (um) corpo(s) específico(s).

Em seu conjunto, os textos apresentam recortes significativos no campo da música-teatro pós-1960, ao abordar projetos criativos específicos e seus contextos. Podem ser compreendidos como avanços de criadores musicais no terreno da teatralidade. A geração e organização dos eventos cênicos é construída a partir de princípios, técnicas e práticas da composição e da performance musical. Simultaneamente, essa matriz musical é transformada, na direção da multissensorialidade e da personalização da escritura e dos gestos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MEYER, Petra Maria. 'Happy New Ears': creating hearing and the hearable In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. ***Composed Theatre: aesthetics, practices, processes***. Kindle Edition. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA, 2012, capítulo 3.
- TRUBERT, Jean-François. Théâtre musical et théâtre instrumental. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. ***Théories de la composition musicale au XXe siècle*** volume 2. Lyon: Symétrie, 2015: 1269-1295.
- REBSTOCK, Matthias. Composed Theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. ***Composed Theatre: aesthetics, practices, processes***. Kindle Edition. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA, 2012, capítulo 1.
- ROESNER, David. ***Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making***. Ashgate Publishing: Surrey, UK, 2014.
- ROESNER, David. Introduction: Composed Theatre in context. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (Ed.). ***Composed Theatre: aesthetics, practices, processes***. Kindle Edition. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA, 2012.

Recebido em: 20/07/2019 | Aprovado em: 10/09/2019