



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

AS AÇÕES DO VIOLONISTA EM **SONANT**,
DE MAURICIO KAGEL

*THE GUITARIST'S ACTIONS IN **SONANT**, BY
MAURICIO LAGEL*

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss
Escola de Comunicações e Artes – USP/FAPESP
E-mail: ledicefelice@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa o papel do performer-instrumentista no *teatro instrumental* criado pelo compositor Mauricio Kagel, tomando como objeto a atuação do violonista em uma de suas primeiras peças no gênero, ***Sonant*** (1960). Escrita para quatro instrumentistas, esta obra se baseia na teatralização da própria situação de concerto a partir de uma partitura que combina um material sonoro propriamente dito (notado parcialmente de forma tradicional, e parcialmente segundo formas inovadoras para a época, como a notação gráfica e a descrição verbal de ações) com a proposição de situações cênicas diversas. Estas não partem da ideia de *representação teatral*, mas de uma teatralidade situacionista. Assim, as diversas ações que são propostas ao violonista lhe demandam não apenas uma técnica instrumental aprimorada e *expandida*, com o uso de diversos recursos recentemente explorados no instrumento, como a integração de outras fontes sonoras, ações cênicas e reações coletivas aos estímulos dados. A forma musico-teatral resultante introduz não apenas a inovação de tradições enraizadas, como também a possibilidade de uma estética que transita entre o previsto e o imprevisível, trazendo à frente a contribuição artística dos intérpretes na própria construção formal da obra, centralizando a musicalidade no gesto e propondo, enfim, uma reflexão sobre a própria prática artística.

Palavras-chave: Teatro Instrumental, Violonista, Composição de ações, Mauricio Kagel, Musicalidade do Gesto.

ABSTRACT

This article analyzes the role of the performer-instrumentalist inside the instrumental theater created by composer Mauricio Kagel, taking as subject the action of the guitarist in one of his first pieces in the genre, Sonant (1960). Written for four instrumentalists, this work is based on the theatricalisation of the concert situation itself, departing from a score that combines proper sound material (partly registered in traditional notation, and partly in — at that time innovative — notation forms, such as graphic notation and verbal description of actions) with the proposition of scenic situations. These scenic situations do not start from the idea of theatrical representation, but from a situationist theatricality. Thus, the diverse actions that are proposed to the guitarist demand not only an improved and expanded instrumental technique, with the use of several resources recently explored in the instrument, but also the integration of other sound sources, scenic actions and collective reactions to the given stimuli. The resulting musical-theatrical form introduces not only the innovation of rooted traditions, but also the possibility of an aesthetic that deals with the foreseen and the unforeseen, bringing forward the artistic contribution of the performers in the very formal construction of the work, giving to gesture a musical role and proposing, finally, a reflection on the artistic practice itself.

Keywords: Instrumental Theater, Guitarist, Composition of Actions, Mauricio Kagel, Musicality of Gesture.

INTRODUÇÃO: UMA COMPOSIÇÃO COMPORTAMENTAL

Sonant (1960) para harpa, contrabaixo, violão (e guitarra elétrica), e percussões (instrumentos de pele, na partitura) é, depois de **Sur scène**, composta no mesmo ano, a segunda obra de *teatro instrumental* de Mauricio Kagel (1931-2008), compositor argentino radicado desde os anos 1950 na Alemanha. Marcando uma transição com relação a suas obras anteriores, este novo gênero, o *teatro instrumental*, caracterizou-se por promover a teatralização do fazer musical. Com **Sonant**, Mauricio Kagel dá ainda um passo além e introduz a noção de “composição de comportamentos”, inexistente em praticamente qualquer composição anterior, onde se compõe não apenas a partir de sons, mas de comportamentos e reações (SACHER, 1985: 190, todas as traduções são nossas).

A própria estrutura de **Sonant** se constrói justamente sobre a interação física entre os músicos, sobre suas ações gestuais, seus comportamentos individuais e suas reações coletivas. Se considerarmos o *movimento* como o elemento-chave do teatro instrumental de Kagel, isso ocorre justamente por ele ser fundamentalmente musical (BARBER, 1987: 35).

Neste contexto, o violonista de **Sonant** é confrontado com uma partitura que requer muita criatividade, e que o obriga a participar à própria composição de sua parte, interagindo constantemente com seus colegas e reagindo, de forma espontânea e sem estar necessariamente preparado, a todo tipo de estímulos externos. Apesar de com isso incorporar, de certa forma, o acaso, a partitura apresenta uma grande quantidade de indicações meticulosamente escritas com, no fim das contas, pouco espaço para improvisar. Isso não impede, o que pode parecer uma contradição, o violonista de ter em **Sonant** um espaço privilegiado para o florescimento de sua criatividade e participação à própria composição da obra.

O ACASO E A INCOMPLETUDE FORMAL

A integração do acaso acontece, assim, na *reação* perpétua da música de Kagel aos estímulos externos. Com isso, seu teatro encoraja de alguma forma a participação do público e o surgimento de reações não programadas da parte deste e dos próprios artistas a partir da manipulação mais ou menos aleatória do material dado. A partitura de **Sonant**, com seus sinais gráficos, notação musical e instruções verbais, fornece ao intérprete uma espécie de improvisação guiada onde ele tem uma certa liberdade de escolha, e se constitui no exato momento de sua realização.

Com esta maneira particular de incorporar a improvisação e a aleatoriedade, **Sonant** veicula uma teatralidade do tipo *não-representacional*. Um pouco seguindo o modelo do *happening* de John Cage (1912-1992)¹, mas em menor grau, os métodos do acaso presentes em **Sonant** também produzem um mú-sica de efeitos pictóricos que se relacionam com a situação cênica. O depoimento abaixo de Judith Malina, atriz e fundadora do grupo teatral nova-iorquino Living Theatre, acerca do papel da improvisação na obra de John Cage, é elucidativo com relação à estética de **Sonant**, no que se relaciona a esse tipo de teatralidade que, na época, emergia tanto na Europa como nas Américas:

“Há coisas que acontecem no palco que nunca aconteceram antes. O ator não é mais aquele que executa o que sabe e o que aprendeu; ele está em cena, durante o espetáculo, em estado de criação e de insegurança. Essa insegurança, vivida em conjunto no palco e na plateia, abole a convenção da representação ao suspender a respiração na expectativa ou no esforço da descoberta; todas as respirações mudam de ritmo. Enquanto que na convenção da representação, pode-se prever antecipadamente qual seria a jornada emocional do espectador”² (VENDEVILLE, 2006: 94).

Por outro lado, a ideia de improvisar não deixa de ser latente no trabalho de Kagel, em **Sonant** como em outra obra de referência de teatro instrumental, **Staatstheater** (1971), na própria construção e sequenciamento de partes e situações cênicas que compõem tais obras. Ambas as partituras deixam a critério dos intérpretes e encenadores a ordem e a escolha dos movimentos a serem tocados, o que desemboca, em **Sonant**, na possibilidade de não se realizarem todos os movimentos que constituem a obra. Tal abertura formal atesta de um deliberado abandono do ideal da forma musical pré-concebida, e introduz a noção de *jogo*, em que se experimentam diferentes margens de liberdade e graus de indeterminação dados aos artistas. No mesmo sentido, o título original da peça é seguido reticências (**Sonant**...), o que subentende

1 Forma artística definida como performance, evento ou situação que nasceu nos Estados Unidos no fim dos anos 1950 e foi difundida mundialmente graças, em particular, à obra de Cage, de Allan Kaprow (1927-2006) e, durante os anos 1960 e 1970, do grupo Fluxus.

2 “Il se passe, sur la scène, des choses qui ne s'étaient jamais passées avant. L'acteur n'est plus celui qui exécute ce qu'il connaît et ce qu'il a appris; il est sur une scène, pendant le spectacle, en état de création et d'insécurité. Cette insécurité, vécue ensemble par la scène et la salle, abolit la convention de la représentation, parce que le souffle est suspendu dans l'attente ou l'effort de la trouvaille; toutes les respirations changent de rythme. Dans la convention de la représentation, on peut prévoir à l'avance ce que sera le voyage affectif du spectateur dans les conditions qu'il désire.”

que, para o compositor, a obra deveria poder ser “completada” a critério de cada intérprete por outros movimentos. Tal *incompletude* voluntária de **Sonant** é entendida como um desejo de abertura à improvisação e de incorporação do intérprete na criação. O exemplo abaixo, extraído do prefácio da partitura, mostra a relação dos dez movimentos de **Sonant**, e a forma como podem ser encadeados uns aos outros:

SONANT (1960/...)
pour guitare, harpe, contrebasse et instruments à peu

Mauricio Kagel

AVANT - PROPOS

- 1 On peut faire un choix entre les dix mouvements (morceaux) suivants de SONANT :

FAITES VOTRE JEU I	(RIEN) NE VA PLUS
FAITES VOTRE JEU II	
	FIN I
MARQUEZ LE JEU (A TROIS)	FIN II / INVITATION AU JEU, VOIX
PIECE TOUCHEE, PIECE JOUEE	FIN III (PLEIN)
PIECE DE RESISTANCE	FIN IV (DEMIPLEIN)

- 1.1 On doit, dans le choix des morceaux d'une version, respecter les règles suivantes:
 - y intégrer au moins 5 morceaux ou bien atteindre la durée minimum de 15 minutes;
 - commencer avec un morceau FAITES VOTRE JEU;
 - terminer par un morceau FIN;
 - ne pas jouer l'un après l'autre deux morceaux de même nom.

- 1.11 On peut incorporer à la même version plusieurs morceaux FAITES VOTRE JEU et plusieurs morceaux FIN dans l'ordre que l'on veut. Par exemple : FIN II/.../FIN I/.../FIN III/.../etc.

- 1.2 Tous les morceaux doivent être enchaînés sans interruption en "attacca".

- 2 5 exécutants sont nécessaires :

1 guitare	}	1 musicien
1 guitare électrique		
1 harpe		
1 contrebasse (5 cordes)		
12 instruments à peu (membranophones)	}	2 batteurs (ayant chacun 6 instr.)
9 instruments à peu (placés par groupes de trois à côté respectivement de la guitare, de la harpe et de la contrebasse)		

- 2.1 Les musiciens choisissent eux mêmes les 21 instruments à peu; la liste suivante n'est qu'un exemple :
 - 2 tambourins
 - 2 bongos
 - 2 timbales cubaines
 - 1 tarole
 - 2 caisses claires avec déclencheur de timbre (peau de timbre au-dessus)
 - 2 congas
 - 1 caisse roulante
 - 2 tom-tom
 - 1 timbale piccolo (très aigue)
 - 2 timbales chromatiques à pédale
 - 1 timbale très grave (si possible jusqu'au do grave)
 - 2 grosses caisses (très graves)

Exemplo 1 **Sonant** [partitura], *Avant-propos*, p. 24.

Pode-se ver que os dez movimentos não devem necessariamente todos ser tocados (mas um mínimo de cinco), tampouco um após o outro (mas respeitando determinadas regras de jogo, que se referem ao encadeamento de partes pertencendo a determinadas famílias: fins, *faites votre jeu...*), prova da voluntária incompletude da peça (o próprio tempo verbal do título — **Sonant** — sugere o fato de uma ação que ainda não terminou, um trabalho inacabado). Os *performers* têm, assim, a liberdade de interpretar suas partes separadamente, mudar sua ordem, escolher alguns movimentos, sobrepor-los... A regra, reiterada na partitura, é de encadear as partes sem interrupção na passagem de um movimento para outro.

Na tabela abaixo, aos movimentos de **Sonant** é atribuída a forma como suas partituras se apresentam. Observa-se que alguns movimentos não têm partitura de conjunto, mas cada instrumentista recebe uma parte separada e independente que, em função de uma notação livre e da ausência de um regente, configura um tipo de polifonia em que as vozes são totalmente independentes uma da outra. Outros revelam, ao contrário, a preocupação com a sincronicidade e a organização da sobreposição de eventos sonoros. Há ainda combinações variadas de diferentes tipos de notação (como veremos abaixo, notação musical tradicional, símbolos representando ações instrumentais, gráficos, diversos tipos de indicações verbais), tanto no caso de partituras de conjunto como no de partes instrumentais independentes.

MOVIMENTO	COMO A PARTITURA SE APRESENTA
<i>Faites votre jeu I</i>	Partes separadas (sem grade: a sincronização das linhas individuais não é prevista)
<i>Faites votre jeu II</i>	Partes separadas e grade coletiva
<i>Pièce de résistance</i>	Partitura coletiva (grade)
<i>Marquez le jeu (à trois)</i>	Partitura coletiva (grade)
<i>Pièce touchée, pièce jouée</i>	Partitura coletiva (grade)
<i>Fin I</i>	Partitura coletiva (grade)
<i>Fin II (Invitation au jeu, voix)</i>	Partes separadas (sem grade: a sincronização das linhas individuais não é prevista)
<i>Fin III (Plein)</i>	Sem partitura, a ser improvisado a partir do material dado nos outros movimentos
<i>Fin IV (demiplein)</i>	Sem partitura, a ser improvisado a partir do material dado nos outros movimentos
<i>(Rien) ne va plus</i>	Sem partitura, a ser improvisado a partir do material dado nos outros movimentos

Quadro 1 Movimentos de **Sonant**

É assim que a partitura de **Sonant** se divide em vários cadernos, dos quais um carnê explicativo, chamado **Nomenclature**, contendo a lista e explicação de todos os efeitos instrumentais da obra, a constituição deste carnê sendo uma herança de peças anteriores de Kagel, como **Heterophonie** e **Sur scène**. A maioria dos outros cadernos, como explicado acima, propõe majoritariamente situações cêni-co-musicais gerais, em que os músicos interagem de maneira relativamente livre, e onde somente os pontos de partida e chegada são dados com precisão.

Ainda assim, como Kagel faz questão de observar, a liberdade que os artistas encontram em suas partituras é, na verdade, bastante enquadrada e orientada por um texto de gestos e movimentos a executar. Este texto, por esta razão, não provoca reações psíquicas, mas físicas, e torna relativo o aspecto aleatório da obra de Kagel (MONPOEL, 1991: 90). Apesar da incerteza que a obra permite quanto ao resultado sonoro final, há uma expectativa de trajetória claramente prevista pelo compositor.

O GESTO FÍSICO ENQUANTO MÚSICA

Mencionamos como determinante da teatralidade de **Sonant** o fato de que se procure *musicalizar* o movimento de cada um dos instrumentistas. As instruções da partitura atestam de uma verdadeira qualidade *física* das ações que lhe são atribuídas; não fugindo à regra, a parte de violão abunda em exemplos.

É desta forma que a parte do violonista na parte **Pièce de résistance** contém ao mesmo tempo indicações verbais que dizem respeito às suas ações instrumentais, corporais ou mesmo vocais (como no caso das indicações **Glottisschläge** — golpe de glote³ — ou *sussurrar*) e notas escritas na pauta musical. As indicações verbais incluem instruções como: “acione constantemente o pedal de intensidade e a configuração do timbre; Vibrato *ad libitum*”, “para cada acorde, dar um ou dois golpes de glote, com alturas e intensidade *ad libitum*”, “associar; sussurrar muito agudo; quase gritar” e “falar *ad libitum*”⁴ (KAGEL, 1964: bula de Faites votre jeu II).

O reconhecimento da importância do gesto, em detrimento de valores que antes puderam gozar de uma supremacia unívoca (como, por um lado, uma mistificada concepção artística que estaria por trás da composição, fazendo papel do *fundo* em relação à *forma*, e por outro, a técnica e o virtuosismo), revela uma busca da *essência* da composição musical. Chega-se ao ponto em que o gesto se torna mais importante do que o som gerado, fato que transforma o *teatro instrumental* de Kagel em uma “música de negação”, sendo tal nomenclatura inspirada na do teatro do absurdo de Samuel Beckett, onde a fantasmagoria de um teatro mudo, sem linguagem, se aproxima daquela de uma música sem som (KESTING, 1991: 222; SACHER, : 176).

3 Parte da laringe situada na parte inferior das cordas vocais. O som pretendido, embora emitido pelo aparelho fonador, não compreende sons vocais.

4 “Lautstärkepedal und Klangfarbeschalter fortwährend betätigen; Vibrato *ad lib.*”, “Bei jedem Akkord ein bis zwei Glottisschläge, Tonlage und Lautstärke *ad libitum*”, “flüstern, (...) sehr hoch, fast schreiend”, “*ad libitum* sprechen.”

Considera-se, ademais, a natureza sensorial das ações dos instrumentistas de **Sonant**, que vinculam de maneira intrínseca sua gestualidade visual, sua cinética, sua qualidade exploratória tátil e o som resultante. De fato, tal sensorialidade é característica do *teatro instrumental* de Mauricio Kagel, e relaciona-se a uma abordagem lúdica do fazer musical:

“O foco na natureza tátil do jogo instrumental cria uma impressão de espontaneidade, como se os instrumentistas estivessem explorando seus instrumentos pela primeira vez, experimentando diferentes maneiras de produzir sons e saboreando as sensações acústicas resultantes”⁵ (HEILE, 2006: 37).

Ao transformar o gesto e a ação no centro de um teatro musical, ao dar o foco da concepção musical aos sentidos, em particular o do tato, ao centrar, enfim, a própria composição musical nas relações múltiplas que se estabelecem entre, no e para com os corpos do performer e de seu instrumento sonoro, o *teatro instrumental* de Mauricio Kagel, especialmente representado neste aspecto por **Sonant**, se aproxima de uma visão do teatro defendida por Jerzy Grotowski (1933-1999). Este ator, diretor e pedagogo de teatro polonês terá certamente marcado, a partir das ideias que defendeu, particularmente em seu livro-manifesto de 1968 – **Em busca de um teatro pobre**, a maneira de se pensar as artes cênicas a partir da segunda metade do século XX.

Tal como no *teatro pobre*, o teatro sonoro e gestual de Kagel parte do ator, e não (mais) de um pensamento composicional abstrato, nem de uma super valorização do virtuosismo estrutural ou técnico a que as ferramentas do *fazer musical* poderiam erroneamente conduzir. Grotowski (1971: 30) diferencia a técnica do “ator cortesão”, que seria *dedutiva*, acumulando habilidades, da do “ator santo”, *indutiva*, que por sua vez se caracteriza por eliminar tudo o que seria supérfluo. Tal como um teatro que não precisa de nada além do ator (adereços, cenários ou outros artifícios) para acontecer, a música de **Sonant** transfere a essência de sua expressão para a corporalidade do performer (seus movimentos, seus gestos fora e em direção ao instrumento). O ator passa a ser, em si, a *finalidade*, enquanto que o *personagem* (a técnica, a artificialidade) é visto como secundário. Veremos adiante entretanto que o *centralizar* da teatralidade nas próprias ações do performer não impede que haja, no teatro instrumental de Mauricio Kagel, momentos em que a ludicidade das situações cênicas desemboque em linguagens teatrais (aparentemente) representativas, como os jogos de *faz-de-conta*.

Ainda considerando o pensamento de Jerzy Grotowski como inspirador de uma nova compreensão do *teatro instrumental*, observamos que o fato de **Sonant** encontrar nos próprios gestos instrumentais a fonte de sua teatrali-

5 “The focus on the tactile nature of playing creates an impression of spontaneity, as if the players were exploring their instruments for the first time, trying out different ways of producing sounds and relishing the acoustic sensations”.

dade faz com que, fisicamente e organicamente, o performer se aproxime do ouvinte-espectador.

A RELAÇÃO ENTRE GESTO E SOM

Ao analisarmos a natureza da relação entre o gesto instrumental e seu resultado sonoro em **Sonant**, vimos que a linguagem musical se aproxima do fenômeno teatral. Reciprocamente, pode-se afirmar que o som musical resultante reflete as técnicas instrumentais, ações físicas, movimentos, e a própria corporalidade do performer, com os quais mantém uma relação de fusão. E como consequência, a partitura incorpora, fato inovador na época, diversas descrições e indicações de ações gestuais.

De fato, a importância dada ao gesto instrumental atinge, historicamente, um clímax nas obras de Mauricio Kagel e Helmut Lachenmann; nelas, os gestos do músico instrumentista em relação ao seu instrumento tornam-se um verdadeiro argumento teatral. Isso possibilita a ampliação de gestos relativamente pequenos⁶ (KLÜPPELHOLZ, 1991: 51), aqueles da técnica instrumental, que outrora não se queria mostrar, o que faz com que o gesto instrumental ganhe, doravante, o status de *conteúdo*, ao invés de um mero *meio técnico*.

Há, nesse processo, verdadeiras incidências do tipo de gesto na resultante sonora; um exemplo de **Sonant** mostra uma ação (o gesto de “escrever”) do segundo percussionista em *Faites votre jeu I* e em *Fin I* acarretando um nível sonoro muito baixo: de fato, **Sonant** requer uma escuta atenta e fina. A partitura demanda: “Arraste e escreva com baquetas de triângulo nos parafusos, molduras e partes metálicas dos instrumentos (duração e intensidade sempre variáveis)”⁷ (KAGEL, 1971, Nomenclature: 1).

As instruções de execução, por sua vez, potencializam a pesquisa tímbrica e permitem a produção de sons inéditos, graças a descrições precisas e detalhadas. As instruções dadas ao contrabaixista em *Fin II* são um exemplo notável: elas explicam a própria notação musical, descrevendo verbalmente as ações que o contrabaixista deve executar para obter sons específicos e novos timbres no instrumento, tudo em função do número de segundos que cada ação deve levar.

OS GESTOS VIOLONÍSTICOS

A perspectiva teatral de **Sonant** distingue-se até mesmo daquela de outras obras de teatro instrumental de Kagel pela organicidade que estabelece entre a teatralidade e a performance musical. Assim, a parte de guitarra ou violão de **Sonant** estabelece ações instrumentais (técnicas como dedilhados, variações de timbre, efeitos agógicos, vibratos mais ou menos rápidos...) produzindo sons; estas não existem apenas para acompanhar a ação, mas elas são a própria ação. Além dis-

6 “Vergrößerung von relativ kleinen Gesten.”

7 “glisser et ‘écrire’ avec des baguettes de triangle sur les vis, les cadres et les parties métalliques des instruments (pendant une durée et avec une intensité chaque fois différentes).”

to, o violonista experimenta técnicas instrumentais notáveis por sua qualidade física e visual, qualidade esta que teatraliza ainda mais seu aspecto mecânico.

No carnê explicativo *Nomenclature*, onde todas as instruções verbais de **Sonant** são explicadas em três línguas, a lista de ações de *Faites votre jeu II* para o violonista/ guitarrista revela sua qualidade física:

“Varie constantemente a intensidade (com o pedal); Ative constantemente a configuração do timbre (varia entre muito claro e muito escuro).

Adicione de vez em quando algumas percussões nos instrumentos de pele, bem como sons curtos produzidos com a boca fechada (a cada vez em uma altura e intensidade diferentes).

Mude muito nervosamente entre as posições V e XVIII, relaxe a corda de mi.

Coloque o instrumento sobre os joelhos (toque como uma guitarra havaiana)

Toque o dobro de notas que no compasso anterior

Toque com um pequeno pedaço de aço

Sucessões rápidas e irregulares de acordes (*arpeggiato* de vez em quando)

Com o pequeno pedaço de aço (glissando)

Volte o instrumento para a posição normal

Com plectro metálico: Tremolos muito irregulares”⁸ (KAGEL, 1971, *Nomenclature*: 2).

8 “Faire varier constamment l’intensité (avec la pédale) ; actionner sans cesse le réglage du timbre (faire varier entre très clair et très sombre). Ajouter de temps en temps quelques attaques frappées sur les instruments à peau, ainsi que de brefs sons produits avec la bouche fermée (chaque fois à une hauteur de voix et avec une intensité différentes). Changer très nerveusement entre les positions V et XVIII, détendre la corde de Mi. Poser l’instrument sur les genoux (en jouer comme d’une guitare hawaïenne). Jouer deux fois plus de notes que dans la mesure précédente. Jouer avec un petit morceau d’acier. Successions rapides, irrégulières d’accords (arpeggiato de temps en temps). Avec le petit morceau d’acier (glissando). Prendre l’instrument dans la position normale. Avec plectre métallique, Tremoli très irréguliers.”

Exemplo 2 **Sonant** [partitura], *Faites votre jeu II*, parte de guitarra, p.1.

Como se vê nesta lista, que funciona como uma bula geral, há um momento específico de **Sonant** (*Faites votre jeu II*) em que o violonista — então com a guitarra — deve assumir uma postura instrumental não convencional, colocando o instrumento deitado com o tampo para cima (BRUCK, 1991: 133) no seu colo, como uma guitarra havaiana. Sem dúvida, a componente visual desta mudança de postura alimenta o aspecto teatral da obra.

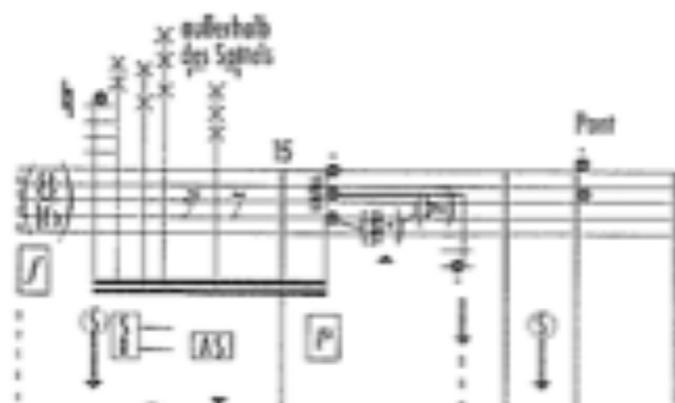
Como para o percussionista, o violonista também possui passagens onde deve produzir um som de extrema suavidade, reproduzindo gestos de escrita em seu violão. Em outras, a teatralidade, ligada ao virtuosismo, nasce da realização de passagens de extrema dificuldade, como em *Pièce de résistance*. Em *Marquez le jeu (à trois)*, o violonista deve tocar para fora da escala do violão, produzindo um som muito agudo. Como os dedos da mão esquerda ultrapassam o espelho e sua superfície de apoio, o som das notas é necessariamente mais opaco.

Partindo deste tipo de extensão instrumental, pode-se afirmar que Kagel explora sistematicamente em sua música todo tipo de ruído, partindo de origens sonoras diversas (como, por exemplo, sons de instrumentos de brinquedo ou de gestos percussivos em bacias de água na obra *Serenade*, sons de animais em *Kantrimusik*, do andar em *Mitternachtstück* e “sons do almoço”, no *Hörspiel Guten Morgen*). No que diz respeito ao material musical usado por Kagel, observa-se que ele é um material híbrido, oriundo de sistemas divergentes como o tonalismo, o atonalismo, a música aleatória e o dodecafonismo, embora o pensamento estrutural de **Sonant**, essencialmente paramétrico, parta do modelo serial, segundo um serialismo “não-rigoroso”.

“É útil distinguir entre técnica e estética serial como sugerido por Grant (...). O que Grant descreve convincentemente como o princípio básico do serialismo, o pensamento paramétrico, é claramente evidente no trabalho de Kagel daquele tempo. O uso persistente da série e sua permutação é considerado por Grant menos importante”⁹ (HEILE, 2006: 177).

A TEATRALIZAÇÃO DA NOTAÇÃO EM SONANT

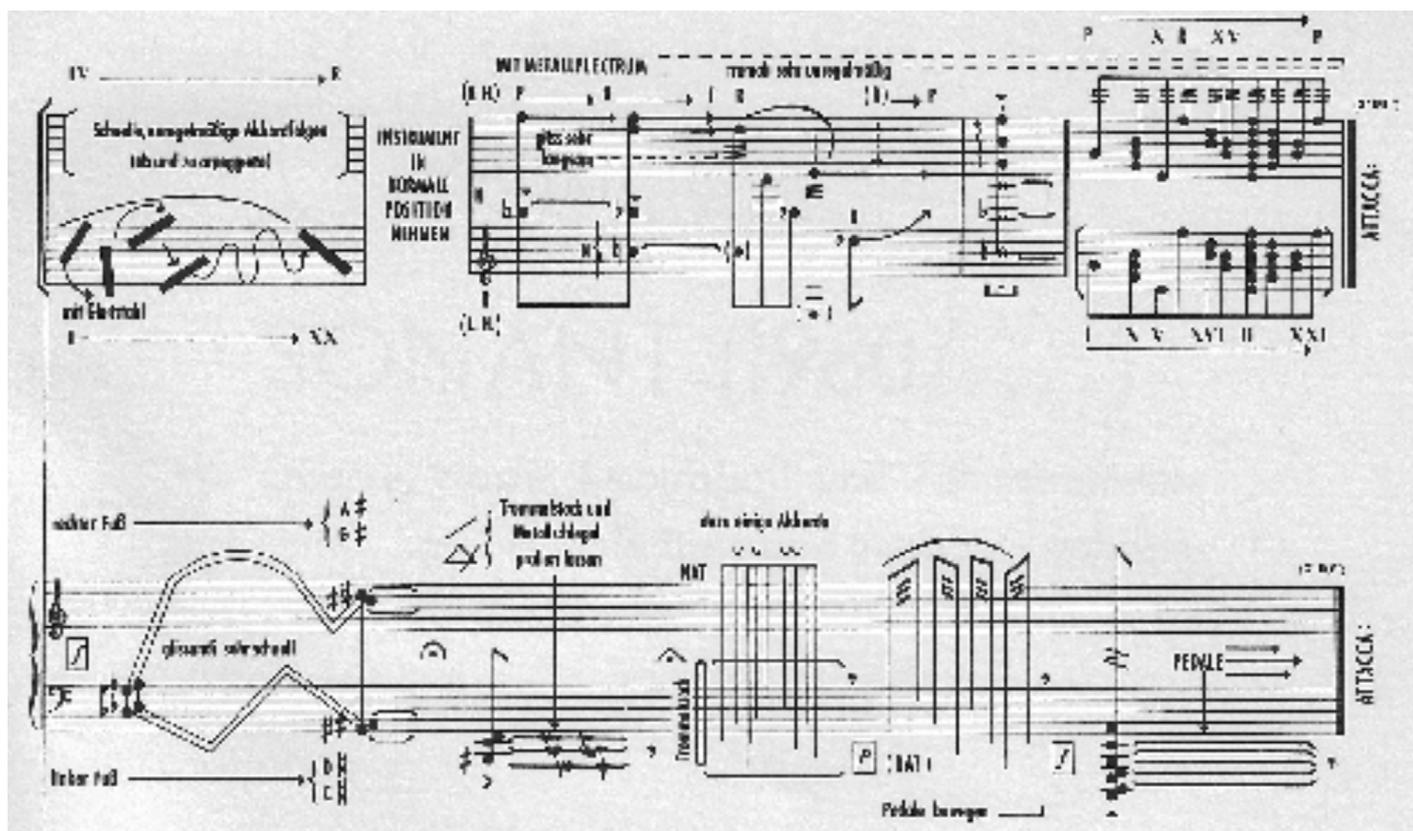
O violonista e demais instrumentistas de **Sonant** são confrontados a uma escrita instrumental que, provavelmente por corresponder a um estado lúdico e teatral, inclui várias formas de notação musical, transitando por notação tradicional em pautas musicais, tablaturas¹⁰, mas também desenhos, gráficos,



Exemplo 3 **Sonant** [partitura], *Marquez le jeu (à trois)*, parte de violão.

⁹ “It is useful to make a distinction between serial technique and serial aesthetics as suggested by Grant (...). What Grant convincingly describes as the basic principle of serialism, namely parametric thinking, is clearly in evidence in Kagel’s work of the time. Persistent use of series and their permutation is regarded by Grant as less important.”

¹⁰ A tablatura é uma forma muito comum de notação para instrumentos de cordas dedilhadas, pois representa graficamente o espelho do instrumento, a posição dos dedos da mão esquerda nas cordas e casas, e os dedilhados necessários para tocar nelas.



instruções em cadernos separados e descrições verbais ao longo de roteiros musicais. A folha de papel, ora harmoniosamente preenchida por sinais que se assemelham a desenhos espacializados, ora se assemelhando a um caderno de notas dramáticas, amplia a função e a forma da partitura musical, integrando formas de notação musical não convencionais: a teatralização do som parece assim ter como consequência a teatralização da grafia.

O aspecto pictórico das partituras de Kagel não sendo tão pronunciado quanto, por exemplo, nas partituras de Sylvano Bussotti (onde este as transforma em verdadeiras obras de artes plásticas), ele revela ainda assim um propósito igualmente interdisciplinar (HEILE, 2006: 177); de fato, os desenhos de Kagel servem a estimular um resultado gestual e coreográfico, alcançado a partir de uma abordagem lúdica dos signos gráficos. Kagel explica a maneira como o intérprete trata a folha de partitura como um objeto tridimensional que se explora de todos os ângulos, inspirado por técnicas fotográficas como a transição – rotação:

“O desmembramento das convenções da notação tradicional foi definitivamente dado pela integração de uma terceira dimensão à partitura, até então desconhecida (como por exemplo em minha Transición II para piano, percussões e duas bandas magnéticas de 1958/59, onde as páginas da partitura devem realmente ser

Exemplo 4 *Sonant* [partitura], *Faites votre jeu II*, grade, partes de guitarra e harpa, p. 7.

comprimidas e e rodadas), ou através do uso de símbolos contendo uma *ambigüidade inerente* (por exemplo, em **Sonant** para guitarra, harpa, contrabaixo e instrumentos de 1960)¹¹ (KLÜPPELHOLZ, 1991: 72-73).

A partitura de **Sonant** é repleta de indicações verbais: às vezes em cadernos separados (*Avant-propos* e *Nomenclature*), às vezes em meio às pautas musicais, acompanhando ou substituindo-as), tais textos servem a explicar aos intérpretes os gestos e ações físicas que devem realizar, mas também as situações psicológicas que devem ser estabelecidas entre os *performers*, os símbolos anotados nos sistemas, a movimentação no palco, as peculiaridades de uma certa técnica instrumental, ... Diga-se de passagem, na década de 1960, tal notação caracterizou uma grande inovação.

Em *Faites votre jeu I*, as partes dos percussionistas contêm várias descrições de ações físicas: entre essas ações, há algumas que são diretamente destinadas à produção de som, e outras que são ações puras (como “guardar os instrumentos de percussão”). Abaixo, alguns exemplos:

“GRANDE ATIVIDADE: primeiro, deixe cair todas as baquetas e outros objetos nos diferentes instrumentos de percussão (p) e, em seguida, pouse todas as baquetas em outro instrumento de pele (não evite o ruído). Finalmente, guarde as peles”¹²

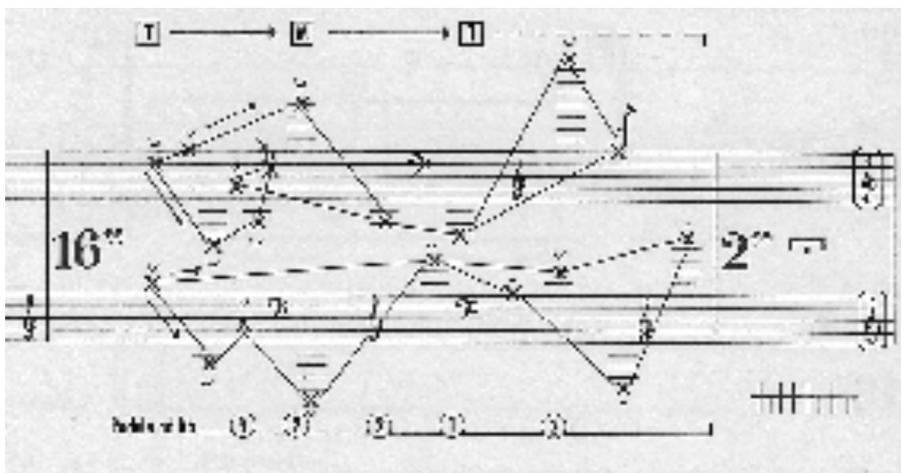
ou

“ALTERNAR AS SEGUINTE AÇÕES (SE POSSÍVEL EM DIFERENTES DURAÇÕES E INTENSIDADES):

- soltar pequenas bolas de borracha nas peles;
- de tempos em tempos, sussurre ou diga palavras esparsas a um volume médio aos outros intérpretes;
- afine os instrumentos de forma audível” (KAGEL, 1971, “*Faites votre jeu I*”, percussão I)¹³.

Nestes exemplos, a teatralidade da ação cênico-sonora é imediatamente forte. Todavia, é com *Fin II/ Invitation au jeu, voix* que temos o movimento mais notável ao nível de indicações textuais. A parte de cada instrumentista, intei-

Exemplo 5 Mauricio Kagel, **Sonant** [partitura], *Faites votre jeu I*, parte de harpa.



11 “L’éclatement des conventions de la notation traditionnelle s’est définitivement donné par l’intégration d’une troisième dimension à la partition (comme par exemple dans ma *Transición II* pour piano, percussions et deux bandes sonores de 1958/59, où les pages ainsi que des barres et des disques rotatifs en papier sont réellement à appuyer et à tourner), ou par une ambiguïté inhérente des symboles utilisés (par exemple dans *Sonant* pour guitare, harpe, contrebasse et instruments à peau de 1960).”

12 “GROSSE AKTIVITÄT: Zuerst alle Schlegel und sonstige Objekte auf verschiedene Schlaginstrumente fallen lassen (p) und dann jeden Schlegel auf ein anderes Fell legen (Nebengeräusche nicht vermeiden). Schliesslich die Felle räumen.”

13 “FOLGENDE AKTIONEN ABWECHSELND AUSFÜHREN (WENN MÖGLICH AUCH IN VERSCHIEDENER DAUER UND INTENSITÄT: kleine Gummibälle auf die Felle prallen lassen; ab und zu einzelne Worte – an die anderen Mitwirkenden gerichtet – flüstern und mit normaler Lautstärke sprechen; Instrumente, stimmen’ und Tonhöhen hörbar prüfen”

00" / 11"	<i>mf</i>	<i>rall.</i>	FIRST, WOULD YOU GIVE A SIGN TO THE OTHER PLAYERS TO MAKE SURE THAT THEY'RE WITH YOU ? AND THEN
1" / 1"	<i>f</i>		PLAY chords composed of tones sounding close together, in the middle register, separated by relatively large leaps.
	<i>pp</i>		(I WOULD LIKE TO CONVINCE MYSELF - WHATEVER ONE'S INTERPRETATION OF THE EXISTENCE IN THE WORLD OF PROBABILITY LAWS - THAT THE SAME PROBLEMS PLAY A PART NOT ONLY IN COMPOSITION, BUT ALSO IN LISTENING.)
22" / 32"	<i>mf</i>		Might I be so bold as to ask you to play the chords strictly periodically, but in such a way that the vertical density
	<i>p</i>		- continually varied - suggests to the listener an aperiodicity of the intervals of attack. WHY NOT BRING THE TONE-
	<i>f</i>		CONTROL INTO IT ? Have a try. THAT'S RIGHT, A BIT MORE TO THE LEFT . . . and then suddenly way over to the right. Meanwhile keep playing the chords more narrowly and irregularly, till you reach a monodic articulation in low register. Play each note "on the fret". HOW ABOUT A FAST SEQUENCE OF HARMONICS ? If that doesn't appeal to you, slide with fingernail or plectrum slowly along the 6th string. You know that the glissando is brightest when approaching the bridge, and you can emphasize this with the tone-switch, tuned to maximum treble.
54" / 20"	<i>pp</i>	<i>rall.</i>	(THERE ARE SEVERAL MECHANISMS WHICH IT IS IMAGINABLE TO CREDIT WITH THE ABILITY TO TRANSFORM A FLEETING TEMPORAL ORDER INTO A LASTING SPATIAL ONE, AND VICE VERSA. OF COURSE IT'S ALL PURE
	<i>f</i>	<i>acc.</i>	SPECULATION, FOR WE KNOW VIRTUALLY NOTHING OF PROCESSES AT THE DEEPER BRAIN-LEVELS. IF IT EVER BECOMES POSSIBLE TO SURVEY THE EFFECTS OF THE EMERGENCY-EPOCH IN THEIR TOTALITY, IT WILL BE EVIDENT THAT . . .)
1'14" / 09"			Silent barré. Violent movements of the left hand between the VIIth and XVIIIth positions. Use the volume pedal to maximum effect. At the same time strike the fingerboard with the fingertips of the right hand from XIXth to the bridge, and then gradually cut down to plucking with the nails.
1'23" / 20"	<i>p</i>	<i>rall.</i>	(THE AUDIBILITY-THRESHOLD OF THE ROOM WILL DETERMINE THE MINIMUM LOUDNESS-LEVEL OF THE PERFORMANCE. WE HAVE SPOKEN A LOT ABOUT MOTORIC AUTOMATISMS, OR SPONTANEITY OF MOVEMENT.) Play, using the low
	<i>mf</i>		E-string, a chord consisting of three major sevenths. HOLD TO EXTINCTION !
1'43" / 20"		<i>rall.</i>	(HOW ARE PARTS CONNECTED WITH A WHOLE ? IN SEARCH OF SWITCH-PRINCIPLES.)

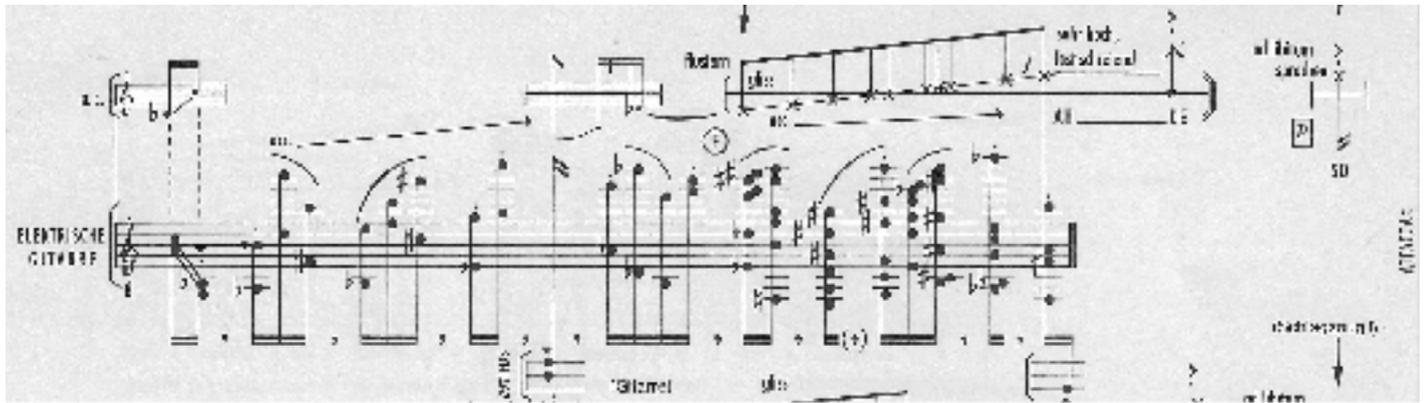
ramente verbal, é estruturada de forma que, na margem esquerda do próprio roteiro (que é relativamente longo, separado em itens cronometrados em segundos), Kagel acrescenta nuances dinâmicas e indicações agógicas. O texto, por sua vez, é dividido em frases escritas em letras minúsculas, que dão as instruções de execução a cada instrumentista individualmente, e em frases em em letras maiúsculas, às vezes entre parênteses, que se alternam àquelas, onde são feitas reflexões estéticas sobre a música, pensamentos filosóficos gerais, frases cordiais dirigidas ao público, citações de outros compositores, alusões ao teatro e seus artifícios, ... Estes textos em letras maiúsculas devem ser lidos em voz alta.

Neste movimento *Fin II*, as instruções dadas estabelecem situações no palco que sugerem um verdadeiro jogo cênico, ainda reforçado pelo texto lido em voz alta que é, por si só, muito engraçado.

Às vezes, como em *Pièce de résistance*, a partitura explica verbalmente ao guitarrista as ações instrumentais que deve executar: sua primeira linha, como exemplo, indica ao mesmo tempo um arpejo de extensão e tessitura bastante grande notados tradicionalmente na pauta musical; ao mesmo tempo a descrição de ações com o pedal — “acione constantemente o pedal de intensidade e a configuração do timbre; *Vibrato ad libitum*” (tais ações também são listadas e explicadas no carnê *Nomenclature*, fato e citação mencionados acima)

Exemplo 6 Mauricio Kagel, *Sonant* [partitura], *Fin II*, parte de guitarra eléctrica, p. 1.

—; e uma linha vocal com mudanças contínuas de velocidade. A isso acrescentam-se sinais de articulação, dinâmica e fraseado. No exemplo abaixo, o guitarrista possui uma parte vocal, que se inicia em *bocca chiusa*, incluindo em seguida um sussurro em *glissando*, um quase-grito muito agudo e uma sílaba falada *ad libitum*.



Wilhelm Bruck, violonista que participou à estréia de *Sonant*, dirigida pelo próprio compositor, descreve o virtuosismo instrumental e a dificuldade de realização como sendo características típicas do *teatro instrumental*, se apoiando em um exemplo oriundo dos últimos compassos da parte de violão na parte *Faites votre jeu I*, afirmando que Kagel

“pede ao violão espanhol o maior volume possível e uma velocidade excessiva para realizar uma série dodecafônica completa, embora anotada de forma aproximada, e que é finalizada por três harmônicos precisamente indicados. Torna-se óbvio que a dinâmica e o andamento são levados mais a sério do que os parâmetros de altura. O resultado é um gesto calcado em uma grande dificuldade técnica”¹⁴ (KLÜPPELHOLZ, 1991: 132).

A TEATRALIDADE NA PERFORMANCE

Um aspecto imediato da teatralização do evento musical nas obras de Kagel diz respeito à preparação instrumental¹⁵. Algumas das ações cênicas que os instrumentistas devem realizar em *Sonant* se relacionam ao emprego de objetos exteriores dentro do jogo instrumental, seja para acionar o som, seja na preparação instrumental. A atividade gerada ao se preparar um instrumento acaba por acarretar, nas obras de Kagel, verdadeiros jogos coletivos, como no caso de *Transicion II*, onde dois performers compartilham a tarefa de “preparar” o piano, que é comentado por Heile:

Exemplo 7 Mauricio Kagel, *Sonant* [partitura], *Pièce de résistance*, parte de guitarra.

14 “schreibt für die spanische Gitarre die möglichst laute und vorschlagmäßig schnelle Ausführung einer vollständigen, zwar streng dodekaphonischen, jedoch approximativ notiert Tonreihe vor, die von drei weiteren präzise notierten Flageolettönen abgeschlossen wird. Es leuchtet ein: Dynamik und Tempo sind hier ernster zu nehmen als der Tonhöhenparameter; es resultiert ein Gestus, der sich nicht zuletzt durch die großen grifftechnischen Schwierigkeiten bei der Ausführung dieser weitgespannten Passage (B bis f”) im geforderten Tempo ergibt.”

15 Método de produção de timbres instrumentais inusitados inventado por John Cage, em que objetos e materiais são inseridos em meio às partes do instrumento, alterando sua mecânica e sua qualidade tímbrica (*How the Piano Came to be Prepared*).

“Mas o que é mais incomum é que os artistas têm que colaborar para a produção de notas individuais: a tarefa do percussionista é muitas vezes ‘preparar’ as cordas do piano em tempo real, ou seja, amortecê-las em lugares diferentes com diferentes materiais segundo o modelo de preparação do piano de Cage, ao mesmo tempo em que o pianista toca”¹⁶ (HEILE, 2006: 25).

Como **Transition II**, **Sonant** também funda sua teatralidade na ajuda mútua, em cena, dos intérpretes que, no entanto, podem, estrategicamente como um grupo de *clowns*, vir a se “atrapalhar” uns aos outros. Essa complexa interação, entre atrapalhar e ajudar, dá à obra “uma teatralidade latente, em que [dois] instrumentistas parecem discutir um com o outro” (HEILE, 2006: 26). Quanto ao violão e à guitarra em **Sonant**, ambos funcionam como instrumentos não preparados, embora sejam acionados, em momentos específicos, com a ajuda de aparatos que já pertencem a seu repertório de *técnicas estendidas*¹⁷ da contemporaneidade, como o *plectro* de metal e o *bottleneck*. O uso de tais acessórios típicos desses instrumentos não deixa de carregar consigo uma teatralidade que é ao mesmo tempo visual, gerando uma movimentação cênica por menor que seja, e sonora, com a alteração do timbre dos instrumentos.

Outra ferramenta de teatralização do evento musical consiste em levar os instrumentistas a tocarem diversos instrumentos e produzirem sons a partir de todo tipo de fonte sonora. Assim, o violonista/guitarrista de **Sonant**, além de transitar entre esses dois instrumentos, também deve escolher e tocar com seus colegas vinte e um pequenos instrumentos de percussão tendo como parâmetro uma seleção dada como sugestão no prefácio da partitura (*Avant-Propos*). É ainda levado a falar, fazer sons vocais e fragmentos melódicos murmurados ou assobiados. Como os outros instrumentistas, em certas passagens específicas, ele assume o papel de regente, dando a seus colegas sinais de partida e pontos de referência.

Wilhelm Bruck, mais uma vez, considera a dificuldade técnica e a noção de *esforço* que a partitura de **Sonant** requer do violonista como sendo fontes de teatralidade. Em seu testemunho sobre a técnica de uma determinada passagem, afirma que Kagel pede que uma determinada frase (segundo ele, o último compasso de *Fin II*) seja inteiramente tocada na quarta corda do violão. Esta condição, fazendo aumentar a dificuldade técnica e o esforço necessário para realizar a passagem, seria um meio de extrair da passagem uma “expressividade corporal e cênica” (KLÜPPELHOLZ, 1991: 131).

¹⁶ “But what is most unusual is that the performers have to collaborate for the production of individual notes: the percussionist's task is often to ‘prepare’ the piano strings in real time, that is damping them with different materials at different places in the manner of Cagean piano preparation while the pianist is playing.”

¹⁷ A este propósito, se referir a nosso trabalho **Corporificando a criação de sonoridades expandidas**, que será apresentado no XXIX Congresso da Anppom.

A NÃO-REPRESENTAÇÃO

Sonant exemplifica assim o *teatro instrumental*, tal como Kagel concebeu o gênero em seus inícios em 1960. Percebe-se que este teatro constitui uma proposta definitivamente divergente daquela do teatro tradicional, dramático, linear e tonal (que desenhava tanto harmônica — como narrativamente uma curva lógica em que um problema era progressivamente levado de sua origem, passando por sua crise, à sua resolução). Em **Sonant o drama** (assim como suas *personagens* e *enredo*) é substituído por ações instrumentais e cênicas, caracterizando um estilo específico de *teatro instrumental*, onde o objetivo é a "teatralização de um concerto", como uma brincadeira de faz-de-conta ("faz de conta que estamos dando um concerto..."). O violonista Wilhelm Bruck vê neste processo teatral não-dramático a destruição de um gênero consolidado, destruição que permite o surgimento de uma nova forma de expressão teatral. "**Sonant** é percebida como um fantástico, fascinante e autodestrutivo 'tango', que libera uma nova poética musical em um desenvolvimento excitante, através da destruição e desmantelamento de domínios inesperados" (KLÜPPELHOLZ, 1991: 133).

Nesta desestruturação, a percepção é transformada e todos, no palco e na platéia, ficam atentos à *presença* dos outros. É assim que a *situação* determina a teatralidade, e esta passa a ter, reciprocamente, uma identidade "situacionista". Como explica Hans T. Lehmann, o teatro pós-dramático torna-se "situação social", na qual o espectador aprende como suas experiências dependem não apenas de si mesmo, mas também dos outros (LEHMANN, 2002: 169). Um exemplo em **Sonant** encontra-se em *Faites votre jeu II*, onde três instruções presentes no prefácio sinalizam sumariamente as ações, a disposição e ordem com que o grupo toca, e as "regras do jogo":

- 1) Ao sinal de ataque do harpista, todos os instrumentistas começam juntos e continuam tocando de forma independente um do outro. Duração total da parte: 3 minutos (...)
- 2) A duração total da peça pode ser reduzida; isso deve ser decidido por todos os intérpretes.
- 3) Cada parte individual de uma peça *Faites votre jeu* pode também ser considerada como um solo e executada sob o título 'FAITES VOTRE JEU (I/II/...)' em solo, em duo, trio ou quarteto (quer dizer em todas as combinações possíveis na nomenclatura dos instrumentos de 'Sonant'¹⁸ (KAGEL, 1971: *Faites votre jeu II*, prefácio).

Nas instruções de *Pièce de résistance* abaixo aparece mais um caso em que a parte de cada instrumento é totalmente independente da dos demais, e o resultado

18 "1) Au signe d'attaque du harpe les instrumentistes commencent et continuent à jouer indépendamment les uns des autres. Durée totale du morceau: 3 minutes (...).

2) La durée totale du morceau peut être réduite; ceci devrait être décidé par tous les interprètes.

3) Chaque partition individuelle du morceau *Faites votre jeu* peut également être considérée également comme un solo et exécutée sous le titre 'FAITES VOTRE JEU (I/II/...)' en solo, en duo, trio ou quartet (c'est-à-dire dans toutes les combinaisons permises par la nomenclature des instruments de 'Sonant'."

outro, parecem estar jogando uma partida de tênis enquanto o percussionista faz o papel do árbitro da partida.

A DIMENSÃO LÚDICA DE SONANT

A dimensão lúdica é inerente ao *teatro instrumental*, e está presente em todos os seus ingredientes acima comentados, ao fazer com que o instrumentista explore de maneira *renovada* diversas maneiras de produzir som com seu instrumento, atitude esta que cria uma impressão de espontaneidade, de “alegria infantil em produzir sons” (HEILE, 2006: 37), ou na comicidade latente que porta, como em **Sonant**, a realização de “ações ou gestos ao mesmo tempo exageradamente precisos e quase silenciosos” (ZARIUS, 1991: 245), que aproxima a estética de **Sonant** daquela do cinema mudo (*Stummfilmästhetik*).

A situação de jogo se reflete também na encenação e na disposição espacial dos intérpretes, que discutimos acima, assim como na questão da escuta e reatividade que se estabelece entre eles. Também participam o estilo surrealista e a estética do absurdo, a noção do acaso e a incorporação do imprevisto, as alusões ao mundo dos jogos, seus contornos fantasiosos e cômicos, e, como veremos mais abaixo, as práticas da citação, da auto-citação e da paródia, que alimentam ao mesmo tempo uma poética do riso e da auto-reflexão.

No que diz respeito à questão do jogo e do azar, obras como **Sonant** e **Serenade** coincidentemente se referem explicitamente ao jogo da roleta; enquanto que na última, a referência aparece em um efeito instrumental realizado por um percussionista, e que imita sonora e visualmente este jogo, em **Sonant** a alusão já aparece nos títulos das partes (*Faça seu jogo, Marque o jogo a três, Convite ao jogo, ...*). É de fato especialmente em **Sonant** que o aspecto lúdico atinge o seu apogeu, uma vez que a obra lida intrinsecamente com a própria ideia de “composição comportamental”.

O aspecto lúdico pode ser identificado em grande parte das obras de Kagel e relacionado ao jogo do *Als ob* (“como se”). Klüppelholz o identifica nas *Variações sem fuga*, na analogia esportiva presente em **Match** e na analogia com o adiestramento de animais em **Dressur**.

Ademais, o *Als ob* está intimamente relacionado à questão da valorização do gesto, tópico comentado acima. De fato, **Sonant** nos mostra como o gesto adquire o mesmo status que o som na composição musical, a ponto de desembocar em uma música *virtual* em *pièce jouée, pièce touchée*. Neste movimento, o intérprete deve realizar uma interpretação virtual das notas, ritmos, nuances e frases escritos na partitura fazendo uma mímica dos gestos necessários para realizá-los, mas sem efetivar a produção dos sons. Também em *Marquez le jeu (à trois)*, a peça dá uma situação geral muito tranquila, acima da qual a

performance instrumental é parcialmente virtual. Essa música *imaginária*, que existe mesmo sem som, se tornará uma invenção de Kagel e reaparecerá em outras obras do compositor.

Outro exemplo de *música virtual* aparece em um filme realizado por Kagel, Solo, no qual um maestro caminha por um salão de museu em estilo *art nouveau*: enquanto apreciamos as obras de arte com ele, tentamos imaginar a música que ele dirige mentalmente, usando os sons de seus passos e de seu murmúrio vocal. O ingrediente imaginário e virtual da música de Kagel reaparece em outros contextos, sempre revestido dessa originalidade humorística.

Este tipo de situação geral presente na partitura em *Marquez le jeu (à trois)* também aparece em outras partes de **Sonant**; ela coloca em prática um tipo de teatralidade situacionista, comentada acima, e estabelece, paralelamente, um tipo implícito de dramaturgia. De fato, a liberdade deixada aos intérpretes no tocante a suas reações e comportamentos caracteriza um teatro de *dramaturgia implícita*, onde não há texto ou conflito no sentido tradicional, mas é enenado o próprio jogo musical.

Ainda que a partitura deixe clara a não necessidade de uma direção cênica, a encenação não deixa de ser um fator importante de **Sonant**, enfatizado pelo compositor em seu Prefácio (*Avant-Propos*): “A execução da obra não será dirigida, mas os ensaios devem ser supervisionados por alguém que não toca a peça. É essa pessoa que decide a ordem em que as partes de uma versão se sucedem”²⁰ (KAGEL, 1971: 25).

Quanto ao aspecto lúdico da obra de Mauricio Kagel, um último tema que nos parece importante abordar é o da escuta entre os intérpretes como veículo da contribuição individual de cada intérprete. A escuta coletiva se enquadra na qualidade *situacionista* característica do teatro pós-dramático e não-representacional. Ao mesmo tempo, a improvisação está intimamente ligada a uma escuta coletiva, onde os músicos reagem reciprocamente aos estímulos sonoros dados pelos outros, onde a percepção é transformada e onde cada um está atento à presença dos outros, na plateia e no palco. Essa atitude de escuta faz com que intérpretes e ouvintes tenham consciência do que está acontecendo ao seu redor. Existe, além disso, uma maior importância dada ao espaço e à presença física dos *performers*, em detrimento da representação.

Em **Sonant**, a escuta em conjunto é ainda mais importante pois o volume geral do som é muito baixo, o que acarreta uma teatralidade exagerada, em que o gesto é essencial. O *tamanho* das ações físicas contrasta fortemente com a *pequenez* do som, onde o efeito teatral “é amplamente dependente da incongruência entre ações manuais extremamente difíceis e um mínimo de som” (HEILE, 2006: 36).

20 “L’exécution en salle de l’œuvre ne sera pas dirigée; mais les répétitions doivent être supervisées par quelqu’un qui ne joue pas dans la pièce. C’est cette personne qui décide de l’ordre dans lequel les morceaux d’une version se succèdent.”

Sendo **Sonant** uma *Composição de comportamentos*, necessitando esta uma fina integração entre os intérpretes, observa-se que, graças à escuta coletiva e recíproca, à auto-escuta e à integração do acaso, o intérprete participa ativamente da sua própria composição, fato determinante na montagem de partes como *Faites votre jeu I* e *Fin II*, que não têm partitura de conjunto e são, portanto, difíceis de sincronizar.

Um bom exemplo desse tipo de escuta aparece em *Fin II*, onde os dois percussionistas se imitam mutuamente. É nesse movimento, finalmente, que a relação entre performers atinge seu clímax, sob formas sugeridas nas longas instruções dadas a cada um, onde o imprevisto possui também seu lugar.

A parte do violonista é bastante ilustrativa, pois propõe na partitura diferentes ações e reações. O violonista, a um determinado momento, pode escolher entre duas ações instrumentais diferentes (acordes regulares ou harmônicos com um plectro), e — indicação bastante teatral e subjetiva — deve dar um sinal aos seus colegas para tranquilizá-los (“um IHR MITWIRKEN ZU SICHERN”).

A META-MÚSICA

A obra de *teatro instrumental* de Mauricio Kagel é, por princípio, metalingüística. Os casos de “Musik über Musik” (FRISIUS, 1989: 86) aparecem ao querer, segundo as palavras do próprio compositor, analisar a situação de concerto, questionar a tradição dos instrumentos musicais, falar sobre si mesmo, se auto-parodiar (ESCAL, 1976: 127). Por sua vez, o jogo do *faz-de-conta* e do “como se”, ao tratar a fantasia como se fosse realidade, gera o que pode ser chamado de “meta-música”. De acordo com Barber,

“Es pues una reflexion sobre una falsedad que nos ha crecido y nos envuelve de tal manera que es ‘como si’ (‘als ob’ como método) fuera verdad. Kagel analiza y compone los distintos grados de ‘como si’, de tal manera que no nos confundamos, sino que al contrario, exagerando sus diferencias, parodiando y caricaturizando, saquemos nuestras propias conclusiones” (BARBER, 1987: 95).

EXPLANATION OF SYMBOLS for guitar, harp and double bass (P) = also for percussion I - II			
(P)		accelerando	
(P)		ritardando	
(P)		a) legato (attack the following sound before extinction) b) non-periodic (irregular intervals between attacks) c) do not damp	} chosen freely
(P)		staccato (as short as possible)	
(P)		staccato-portato (a bit longer; molto vibrato)	
(P)		let resound (double-bass: prolong the sound) in proportion to the total duration of the measure	
(P)		legato (attack the following sound before extinction)	
(P)		let resound until extinction	
(P)		attack the following sound before extinction	
(P)		attack other sounds before extinction	
(P)		approximative pitches	
(P)		play unspecified sounds, following the ascending or descending tendency of the figure	
(P)		periodic ←→ non-periodic	
(P)		as soft as possible. The room's audibility limit will determine the minimum level of the dynamic scale	
(P)		a) dynamic levels below forte	} avoid crescendo or diminuendo
(P)		a) dynamic levels above piano	
(P)		produce sounds of an equal level (here, piano), compensating for differences in register	
(P)		maximum change in dynamic, attack and timbre	

A paródia funciona na música de Kagel, como no teatro do absurdo, a partir da referência ou reflexão sobre temas ou formas teatrais exteriores. O caráter referencial de sua obra é visto por Heile como característico de uma “arte do comentário e do pensamento conceitual” (HEILE, 2006: 4).

Paralelamente, há um aspecto da teatralidade de **Sonant** que soma a seu caráter metalinguístico, e que diz respeito a uma maneira distanciada que têm os intérpretes de atuar. O *distanciamento*, tal como foi descrito por Bertolt Brecht (1898-1956), se alia à estética da não-representação de **Sonant**, criando recursos na encenação que visam anular a ilusão teatral, *distanciando* emocionalmente o público com relação à ação cênica (BRECHT, 1978), fazendo-o *estranhá-la* e acordando nele um olhar crítico e épico (PALMA, 2009). O *distanciamento* se revela, por exemplo, na maneira *neutra e fria* com que os quatro instrumentistas de **Sonant** devem usar suas vozes, especialmente quando leem suas próprias instruções técnicas em voz alta. A redundância gerada ao se ler e executar simultaneamente instruções gestuais é um recurso que já havia sido empregado por Erik Satie, que também funciona como uma espécie de recurso de metalinguagem, de paródia e de *distanciamento brechtiano*, reforçando ao mesmo tempo o caráter lúdico e humorístico da obra.

A dimensão paródica das obras de Kagel chega ao ponto da deturpação ou apropriação indevida da realidade. Em **Die Erschöpfung der Welt** (“A des-criação do mundo”), por exemplo, o humor aparece nos mínimos detalhes e na sequência lógica dos eventos, que literalmente invertem o significado do mito da Criação. Sua eficiência, no entanto, reside na seriedade e na honestidade com que os elementos deste mito são deturpados ou indevidamente apropriados. Como o compositor e percussionista esloveno Vinko Globokar (1934) observa,

“É impossível dizer que em suas composições esta ou aquela situação concreta seja triste ou engraçada. Esses termos são inseparáveis, eles se misturam e mostram uma terceira coisa (...) No entanto, a conexão do comum com o incomum, a fusão constante dos opostos mostra algo mais importante: o ponto de vista de Kagel é o de um Clown”²¹ (KLÜPPELHOLZ, 1991: 111).

Relacionado ao *Als ob*, observamos na obra de Kagel, ainda, uma fascinação pelo que ele chama de “apócrifo”, isto é, uma história (ou, no caso, um universo musical) imaginária que quer se passar por real. As obras **Tango aleman** e **Blue’s Blue** são exemplos do que Kagel chama de “autênticas construções apócrifas”, imitações que pretendem passar por originais.

21 „Es ist unmöglich zu sagen: Diese oder jene konkrete Situation in seinen Kompositionen ist traurig oder komisch. Diese Begriffe sind vielmehr nicht voneinander zu trennen, sie fließen gleichsam ineinander und erzeugen etwas Drittes.(...) Jedoch besagt die Verbindung des Gewöhnlichen und Ungewöhnlichen, die ständige Zusammenführung der Gegensätze etwas Wichtigeres: Kagels Weltansichten sind zwar auch die Ansichten eines Clowns.“

CONCLUSÃO

Os quatro instrumentistas de **Sonant**, peça emblemática do *teatro instrumental* inventado nos anos 1960 por Mauricio Kagel, possuem uma partitura de ações que incluem gestos instrumentais e musicais, mas também comportamentos individuais, coletivos e em reação a situações sociais, musicais e lúdicas que lhe são propostas. Esses comportamentos e reações muitas vezes se associam ao manuseio de instrumentos musicais, e incluem gestos puramente instrumentais (técnicas tradicionais, variações de timbre, dinâmica e agógica); neste caso, trata-se de uma instrumentalidade gestual, inserida em um contexto teatral situacionista. Existem entretanto re-ações que acontecem de modo independente e desvinculado do instrumento, mas se inserem no contexto de uma situação social proposta pela partitura. Dentro deste contexto, a obra caracteriza um tipo não representacional de teatro, onde os músicos nada mais representam do que a própria situação comunitária de concerto.

Rompendo assim com tradições enraizadas do teatro dramático, a obra questiona igualmente o próprio material musical, integrando a sons instrumentais habituais ruídos, técnicas instrumentais expandidas e gestos de musicalização do próprio movimento. O repertório técnico do violonista é assim ampliado, e incorpora inovações tímbricas, que se refletem também na notação musical.

A importância dada ao gesto do instrumentista se reflete na qualidade *física* de suas ações (instrumentais, corporais ou mesmo vocais). O gesto torna-se praticamente soberano com relação ao som, a ponto dos gestos quase silenciosos de **Sonant**, que mantém na maior parte do tempo um nível sonoro baixo, poderem ser comparados a uma música virtual ou da negação. As ações realizadas pelo violonista, instrumentais ou não, se tornam o foco da ação teatral.

A nova forma de expressão simbolizada por **Sonant** se apoia em uma paradoxal relação entre a forma prevista do teatro escrito e a forma imprevista da improvisação e do *happening*. De fato, a composição de reações possui um ponto de apoio essencial no princípio da escuta coletiva e atenta entre os intérpretes. Esta fina sintonia constitui o ponto crucial onde cada um individualmente, e sobretudo coletivamente, consegue contribuir de forma autêntica na constituição da obra.

O violonista é assim convidado, em **Sonant**, a participar com a totalidade de seu ser, seu corpo e mente, à construção do discurso teatro-musical. O funcionamento desta relação ao intérprete acontece, de certa forma, como no teatro pobre de Grotowski, querendo-se encontrar o que é, em arte, *verdadeiro*, e centrando o *fazer* no ator/instrumentista, em seu gesto e em seu corpo. Por isso, elimina-se gradualmente tudo o que (no teatro, na música instrumental) possa parecer supérfluo (GROTOWSKI, 1971:16-17), mas preserva-se o

que é essencial — e que se encontra, nas obras de Kagel, na própria corporalidade e na interação intérprete-intérprete e intérprete-instrumento.

No entanto, o teatro instrumental de **Sonant** é ao mesmo tempo auto-referencial, ele visa despertar o espírito crítico e promove uma reflexão, sob a (aparente) forma de brincadeiras metalinguísticas e jogos de “faz-de-conta” acerca do papel da arte e do artista. As próprias ações do violonista, sua maneira de integrar um texto paródico à sua partitura, de reger os outros e se dirigir a seus colegas, estão imbuídos desta reflexão.

Os procedimentos paródicos que Kagel usa, tanto no nível de gestos, ações cênicas ou comentários ditos em voz alta, em realidade agregam valor à profissão de músico e ator, que se vê, por assim dizer, humanizado: ao enfrentar e reagir a situações específicas, e ao se corporalizar, o instrumentista se distancia da imagem mistificada do artista inatingível. O depoimento de Mauricio Kagel revela, assim, um instrumentista que, ao participar à composição da obra, se torna ao mesmo tempo terreno, *distanciado*, e ao mesmo tempo inesperadamente transcendente:

Eu dei ao instrumentalista a consciência de ser um indivíduo vivo e tirei-o do anonimato forçado, permitindo-lhe respirar normalmente durante a gravação (ou seja, aspirar e expirar alto quando uma frase ou uma arcada exigem), ou cantar (quantos músicos não fazem isso quando estudam em seus momentos privados?!); eu autorizo de propósito a tocar imperfeitamente, já que na vida musical profissional não se deve fazer isso... (ESCAL, 1976: 127).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Llorenç. **Mauricio Kagel**. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1987. 100 p.
- BERNAGER, Olivier. Notes sur une pratique du théâtre musical à partir de **Répertoire et de Pas de cinq** de Mauricio Kagel. *Musique en jeu* n°27, Kagelopéradiothéâtre, Paris, Ed. du Seuil, p. 13-24, 1977.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, s.n.p.
- BRUCK, Wilhelm, ROSS, Theodor. Interview. **Gitarre und Laute** n. 5, Cologne, 1980, s.n.p.
- BRUCK, Wilhelm. !Zupfmusik! : Marginalien zu ‚Sonant (1960/...)‘ für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente von Mauricio Kagel aus der Perspektive eines begeisterten Gitarristen. In: KLÜPPELHOLZ, W. (dir.) **Kagel.../1991**. Cologne: DuMont Schauberg Buchverlag, 1991.
- DELUME, Caroline. À propos de **Sonant** (1960/...) de Mauricio Kagel. **Les**

- Cahiers du CIREM** n. 4-5, Rouen, Publication de l'Université de Tours, p.81-94, 1987.
- ESCAL, Françoise. Fonctionnement du texte et/ou parodie dans la musique de Mauricio Kagel. **Les Cahiers du 20e siècle**, numéro consacré à « La Parodie », 1976, Société d'étude du 20. siècle, Klincksieck, s.n.p.
- FRISIUS, Rudolf. Musik des unaufgelösten Widerspruchs: Anmerkungen zu Werken Mauricio Kagels. **Mauricio Kagel: ein Portrait**. Frankfurt Feste'89. Frankfurt, 1986. Programa do Festival.
- FRISIUS, Rudolf. Musique pour la radio, radio pour la musique: tendances de l'œuvre de Mauricio Kagel, Trad. para o francês Esther Flath. **Musique en jeu** n°27, Kagelopéradiothéâtre. Paris: Ed. du Seuil, p. 49 – 55, 1977.
- GLOBOKAR, Vinko. Zwei Arten. In: KLÜPPELHOLZ, Werner (dir.), **Kagel.../1991**. Cologne: DuMont Schauberg Buchverlag, 1991.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**, trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971. 220 p.
- HAPPENING, s.n.t. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Happening>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- HEILE, Björn. **The Music of Mauricio Kagel**. Aldershot/ Sussex: Ashgate Publishing limited, 2006. 209 p.
- KAGEL, Mauricio. **Worte über Musik** : Gespräche, Ausätze, Reden, Hörspiele, v. 8320. Munich, Piper, Schott: 1991, Série Musik, 285 p.
- KAGEL, Mauricio. **Sonant**. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag/ C.F. Peters, 1964, s.n.p. Partitura.
- KAGEL, Mauricio, SCHMIDT, Felix, NATTIEZ, Jean Jacques. **TAM-TAM**: Monologues et dialogues sur la musique, trad. para o francês L. Touzin-Bauer, A. Goléa, E. Guérineau e H. Hildebrand. Paris: Christian Bourgois Éd., 1983. 274 p.
- KAGEL, Mauricio, SURRANS, Alain. **Parcours avec l'orchestre**. Paris: Éditeur L'Arche, 1993, 193 p.
- KESTING, Marianne. „Die Erschöpfung des Kunstwerks : Imaginäre Musik oder Musikalisches Theater der Verhinderung“. In: KLÜPPELHOLZ, W., **Kagel.../1991**. Cologne: DuMont Schauberg Buchverlag: 1991, p. 222.
- KLÜPPELHOLZ, Werner (dir.). **Mauricio Kagel:...** 1970-1980. Cologne: DuMont Schauberg Buchverlag, 1981, 301 p.
- KLÜPPELHOLZ, Werner (dir.). **Kagel.../1991**. Cologne: DuMont Schauberg Buchverlag, 1991, 452 p.
- LEHMANN, Hans Thies. **Le théâtre post-dramatique**. Paris: L'Arche, 2002.
- MONPOEL, Marie. **Le théâtre instrumental contemporain**: nécessité, qualités, figures. Paris: Paris IV, 1991. 296 p. Tese de doutorado.

- PALMA, Glória Maria. **Bertold Brecht**: O antiilusionismo no teatro épico de Brecht. s.l. s.n. Disponível em: https://www.jcnet.com.br/editorias_noticias.php?codigo=155504&ano=2009. Em linha 3 mai. 2009. Acesso em: 28 jun. 2019.
- SACHER, Reinhard Josef. **Musik als Theater**: Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968. Regensburg: Bosse, 1985. 274 p.
- VENDEVILLE, Stéphanette. John Cage et le Living Théâtre. In : FERRARI, G.. **L'opéra éclaté**. Paris: L'Harmattan, 2006.
- How the Piano Came to be Prepared**, John Cage official website, s.n.t. Disponível em: https://johncage.org/prepared_piano_essay.html. Acesso em 27 mai. 2019.
- ZARIUS, Karl-Heinz. Danse Macabre : Einige Gedanken zu Kagels Komik. In: KLÜPPELHOLZ, Werner (dir.), **Kagel...**/1991. Cologne: DuMont Schauberg Buchverlag, 1991. p. 240-246.
- ZARIUS, Karl-Heinz. **Staatstheater von Mauricio Kagel**: Grenze und Übergang. Vienne: Universal Edition, 1977. 79 p.

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