

Ideias e críticas

A encenação de ópera em busca
do gesto *icástico*

*The Opera Stage Direction in
Quest of the Icastic Gesture*

Guilherme Proença
Universidade de Paris VIII Vincennes–Saint-Denis
E-mail: guilhermepro@gmail.com

Resumo

A presente reflexão procura clarificar o processo teórico e prático da encenação do gesto na representação lírica e a sua importância para a criação global da imagem cênica. O gesto *icástico* é uma “singularidade” visual, verbal ou musical, destinada a comunicar o mais claramente possível uma intenção, um sentimento ou um significado. Ele é também ingrediente fundamental na articulação e equilíbrio de todos os signos interartísticos evoluindo no espaço tempo do espetáculo¹.

Palavras-chave: Ópera, Encenação, Gesto, Música, Singularidade, Performance.

Abstract

The present study sheds a light on the theoretical and practical process of the gesture's mise en scène and its importance to the overall design of the scenic image of the opera performance. The icastic gesture is a visual, verbal, or musical “singularity”, intended to communicate the most direct, effective, and clear as possible an intention, a feeling, or a meaning. It is also an essential component of the articulation and balance of all interartistic signs evolving within the spectacle's space time.

Keywords: Opera, Stage Direction, Gesture, Music, Singularity, Performance.

¹ Um primeiro esboço deste texto foi apresentado em forma de videoconferência (Zoom.us) no dia 18 de Maio de 2020 aos estudantes da Prof. Dr. Catarina Firmo no Seminário de Doutoramento do Programa de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Este contexto explica o enquadramento das condições de produção e criação líricas e a profusão de exemplos audiovisuais.

Introdução

Chamo de gesto *icástico* a manifestação cénica capaz de exprimir verbal, visual ou musicalmente e de forma concisa, uma intenção, um significado ou uma emoção, através de um *índice* claramente perceptível criado no processo *autopoietico* do espetáculo. Ferramenta conceptual desta reflexão, o pouco usado adjetivo icástico (εικαστικός) remete para imagem: em particular, remete para a expressão sensível que provoca uma imagem mental concreta, que é, por definição, ao contrário do *fantástico*², sem artifício, natural, expressivo, que representa claramente uma ideia ou coisa e que, no domínio da imitação artística, “tem por objeto as ações e as coisas que de facto existem”³. Compreender a origem e a história, o fabrico, a relevância e a força comunicante destes gestos na ópera — género músico teatral que envolve dezenas de artistas e que é lugar de uma complexa conjugação das artes musicais, literárias e plásticas — é o objectivo deste texto.

Esta reflexão começa por falar do encenador enquanto criador da imagem cénica e do seu artesanato profundamente teórico-prático. Esse é também o modelo metodológico deste texto: os conceitos linguísticos, semióticos e cognitivos⁴

2 «ICASTIQUE: qui se rapporte à la représentation des objets, ou à leur imitation, ou encore, à l'art de conjecturer, à la science des probabilités. Dans la première acception, on dit poésie icastique pour poésie descriptive : d'anciens critiques ont opposé le genre *icastique* au *fantastique*. Dans la seconde, on appelait icastique la science prétendue des augures, des astrologues, etc.» (LANDAIS, Napoléon *Dictionnaire général et grammatical des Dictionnaires Français, extrait et complément de tous les Dictionnaires les plus célèbres*, 2ª edição (Vol. 3), Paris: Didier, Libraire-Éditeur, 1853).

3 AAVV, *Dicionário da Língua Portuguesa* 2004, Porto: Porto Editora.

4 Referências precisamente de Charles Sanders Peirce (índice, ícone, símbolo), Patrice Pavis (semiótica do teatro), Mário Vieira de Carvalho (sociologia, cibernética e estética musical), Humberto Maturana e Francisco Varela (ciências cognitivas: da autopoiese à enação), sem esquecer uma das primeiras musicólogas a ter tratado, através da linguística, as relações contemporâneas gesto texto música, Ivanka Stoianova (que aqui não citamos diretamente).

utilizados não se sobrepõem à reflexão artística e experiência pessoais e à dos vários artistas investigadores referidos. Seguidamente, veremos como a busca do gesto icástico parece nascer da “direção de atores”, vista enquanto técnica e enquanto estética da imagem cênica. A partir de um caso concreto, veremos a necessidade desse gesto e a sua importância particular no contexto lírico (cujas contingências serão apontadas ao longo do texto), no refinar da capacidade comunicativa das várias expressões artísticas que se sobrepõem na ópera. Brecht e Artaud — mas já, antes, com a crise das linguagens do final do séc. XIX — apontam o caminho de uma linguagem emancipada do teatro e do palco, matéria prima do encenador e da possibilidade de um gesto icástico visual, mas também verbal e sobretudo musical. Mais uma vez, é na ópera que esses gestos interartísticos (verbais, musicais, visuais) se confrontam, e onde devem ser articulados através do ato de interpretação do encenador: encenar é fazer ouvir e dar a ouvir, nesse momento partilhado de vida que é o espetáculo.



Figura 1: Joan Miró: *Cabeza de campesino catalán* (1925)⁵.

A encenação como criação de uma imagem

A encenação, pôr em cena, é a *criação de uma imagem tridimensional em movimento*, como diz Carmelo Agnello⁶ — uma expressão visual que se produz na nossa presença durante um certo período de tempo. O encenador é poucas vezes considerado um “autor” no sentido pleno do termo, mas é um criador: a finalidade última do seu ofício multifacetado, onde se confunde a *poética* com a *poiesis*, é a de criar as condições necessárias para que o espetáculo aconteça, para que surja esse momento *vivido* nesse espaço partilhado.

Todos os elementos que compõem esse evento entram na alquimia da encenação. Muitos deles saem mesmo fora do quadro da investigação académica

⁵ <https://www.successiomiromiro.com/catalogue/object/48>

⁶ Comunicação pessoal.

(como se adquirem e põem em prática os conhecimentos de cada interveniente, a gestão das relações interpessoais, a confiança artística, as correções e os seus limites, os compromissos e as suas repercussões, saber responder e o que dizer e em que momento, fazer-se ouvir, escutar, etc.). Mais concretamente, por outro lado, fazem parte do trabalho do encenador o estudo do texto e da dramaturgia, a análise e influências estilísticas, a síntese das ideias “claras” e o assumir das zonas “cinzentas”. Só no fim é que aparece a **imagem** e aí pode começar o trabalho *com o outro* (artistas, assistentes, técnicos). A imagem que, sendo ela a síntese de todo o processo de reflexão e de criação, será, inversamente, para o público, o meio para chegar ao significado, à emoção e à reflexão. Há momentos de inspiração, de magia até, mas ambas fruto de muito trabalho.

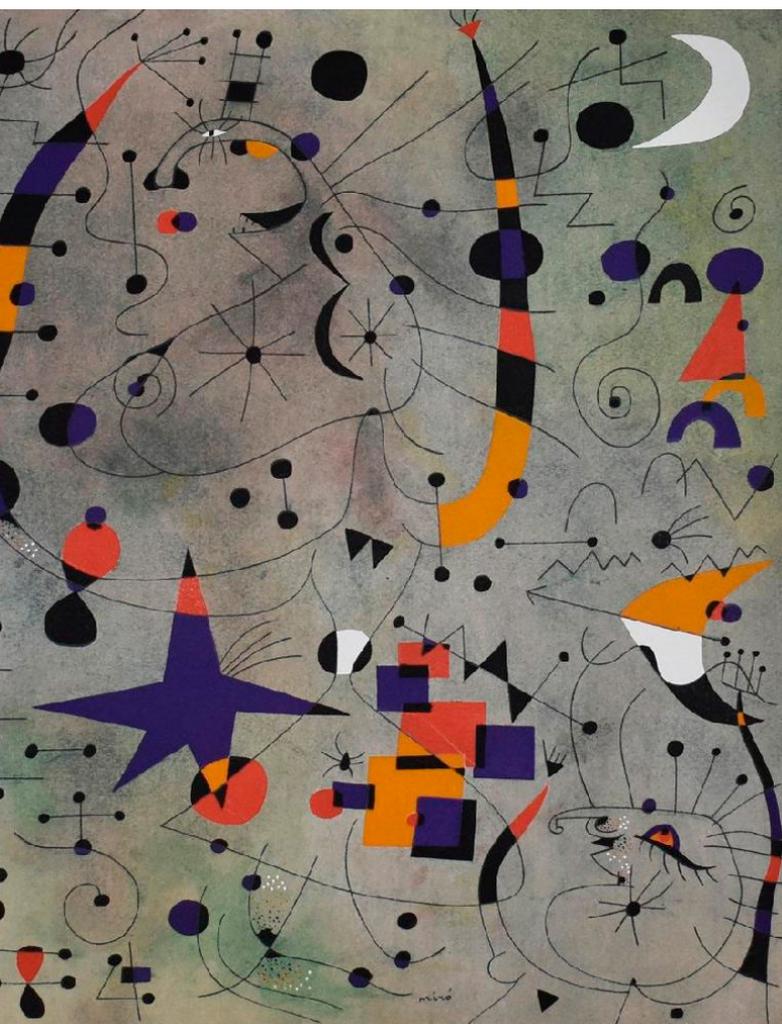


Figura 2: Joan Miró: *Danseuses acrobates do ciclo Constel·lacions* (1939-41).

O Teatro é uma velha instituição fortemente hierarquizada que, sobretudo durante a segunda metade do século passado se desmultiplicou numa variedade infinita de configurações. Já a **Ópera** (como, aliás, o Ballet e o Cinema) mantém uma estrutura hierárquica piramidal, no geral, entre departamentos, e entre cada interveniente (administração, direção artística, produção e maquinaria, orquestra, coro, solistas...). Ela é, por outro lado, o único espetáculo dirigido à partir do fosso de orquestra, pelo maestro, pela música — em todos os outros gêneros cênicos, o espetáculo é dirigido a partir do que se passa em cena, por aqueles que estão em palco. No processo de criação de um espetáculo de ópera há, aliás, um momento algo curioso: depois de semanas a dirigir os ensaios, o trabalho do encenador é, em grande parte, dado como terminado. Se quiser fazer alguma alteração até à estreia terá de passar pelo maestro e, teoricamente, o maestro pode alterar a encenação se entender que há razões musicais suficientes para o fazer — os conflitos sendo dirimidos do topo da pirâmide pelo diretor do teatro.

7 <https://www.centrepompidou.fr/id/cg5pxgE/rjEoeja/fr#.Xua4gKxM7kQ>

A direção de atores

Enquanto técnica de criação ou estética de encenação (as duas coexistindo, normalmente⁸), a *direção de atores* é uma competência muitas vezes posta em segundo plano na ópera, nomeadamente, devido à falta de tempo, à complexidade e ao tamanho da “empreitada”; porque os encenadores escolhidos são, de facto, decoradores ou cenógrafos; ou porque vêm do teatro e têm pouca experiência em dirigir cantores líricos e não dominam a linguagem musical; ou porque a sua estética é sobretudo a da imagem global do espetáculo (que a crítica sabe apreciar); ou ainda porque, convém lembrar, uma encenação mal feita é menos discreta que uma bem feita, que pode quase fazer esquecer o trabalho de encenação. A **direção de atores** é a pesquisa, em conjunto com o artista em cena, de como este exprime o que lhe é pedido, usando todas as suas potencialidades físicas e vocais na representação⁹. Uma boa parte desse trabalho concentra os seus esforços na busca e descoberta do gesto adequado, justo e eficaz, no gesto que claramente exprime a ideia que se quer comunicar ao público e ao qual podemos chamar de gesto icástico. Esta designação não é uma complexificação, pelo contrário, é a mais abrangente possível. Podendo tratar-se ou não de um *ícone* (não tendo necessariamente uma similitude com o que exprime) ou de um *símbolo* (não sendo necessariamente convencional), o gesto icástico é um *índice*, nomeadamente um índice da *autopoiesis* que se constrói em cena durante o espetáculo¹⁰. Um índice entre outros índices, porque ao gesto se juntam todos os outros elementos cénico musicais que criam, na minha perspectiva, a rede de autorreferências que constituem o espetáculo. Mais índice do que ícone ou símbolo porque, mesmo podendo fazer referência a uma realidade exterior à cena (provocando a des-

⁸ Se assimilarmos uma estética de direção de ator a uma estética da representação teatral, da representação naturalista ou realista que dominou o séc. XX, Bob Wilson, por exemplo, em *Quartett* de Heiner Müller (Paris, Théâtre de l'Odéon, 2006) tem uma técnica de direção de atores (visível nos ensaios e no resultado cénico da declamação muito clássica do texto, mas também muito visceral, à qual se junta ocasionalmente a amplificação e efeitos de eco) que não se traduz numa estética “de atores” na mesma linha. Ver também *Orlando* de Virginia Woolf: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00013/isabelle-huppert-dans-orlando-de-virginia-woolf.html>

⁹ Enquanto que, nas artes cénicas, o encenador é ele próprio diretor de atores, no cinema é um pouco mais habitual haver um diretor de atores separado do realizador. Na ópera, há uma figura semelhante, mas fazendo parte da equipa musical: o *diretor de canto* trabalha, ao piano, a técnica vocal com o cantor, como uma espécie de *coach*, limando todas as dificuldades da performance vocal (sotaque, dicção, prosódia, projeção, duração, estilo, etc.).

¹⁰ A referência à semiótica de Peirce sublinha aqui essencialmente a variedade de signos (nesse caso, icásticos) possível e não uma qualquer hierarquia; pois eles, pelo contrário, conjuntamente indissociáveis, contribuem para a construção da imagem cénica global. Durante o espetáculo, como os signos cénicos mudam muito frequentemente de função simbólica, o gesto icástico será mais próximo do índice (rasto, sombra, estilização, abstração, etc.).

truição da quarta parede), é nela, em primeiro *lugar*, que devemos julgar o verdadeiro valor do gesto icástico¹¹.

Fazendo aqui um aparte, cada encenador é diferente, com personalidade, técnicas de trabalho e estéticas diferentes. A rede internacional de óperas permite a muitos deles circularem entre países, com alguns poucos assistentes e colaboradores diletos, confrontando-se constantemente a novas equipas, músicos, artistas... A maior parte dos encenadores de teatro trabalham com a sua companhia ou circulam entre um pequeno número delas. Não só há mais tempo de ensaio, como há um trabalho desde o início da produção, desde a distribuição dos papéis, como, por outro lado, são muitas vezes artistas e estruturas familiares deles bem conhecidos. A chegada de encenadores de teatro à Ópera desenvolveu-se a partir de meados do século passado e obrigou a muitos compromissos de parte a parte. A verdade é que aquelas condições, no contexto atual, não podem ser dadas nos ensaios de um espetáculo lírico (há uma tradição sobretudo do leste europeu que ainda persiste, pelo menos, nalgumas casas de ópera alemãs, onde várias companhias permitem a realização de espetáculos diferentes quotidianamente, e que permite tempos de ensaio mais dilatados). Peter Brook ou Patrice Chéreau são dois grandes exemplos de encenadores diretores de atores: o primeiro faz representar o texto num *espaço vazio* onde cada elemento e cada adereço são explorados ao máximo (criando à nossa frente o tal espaço autorreferencial e frequentemente modulável¹²), o segundo (como, aliás, Strehler, com quem colaborou) concentrava-se ao máximo na representação, no ritmo, na dicção, no encadeamento das falas, deixando o cenário (muitas vezes monumental) ser pouco mais que um “*espace de jeu*” (de grande qualidade estética, mas imutável, quase como que predefinido¹³). Na ópera, entre muitas outras circunstâncias *sui generis*, o cantor chega com o papel sabido de cor — e cada um destes dois encenadores lida de

11 Não se trata aqui, evidentemente, de enaltecer a alienação contra o qual Brecht desenvolveu o teatro épico: o verdadeiro equilíbrio da irrupção do real na cena teatral (através, por exemplo, de um símbolo que está na ordem do dia ou que tem um significado universalista), sem destruir completamente o sistema socio comunicativo, está em provocar no espectador uma leitura ou, melhor, uma sensação polissémica.

12 *Don Giovanni* (1787, Ato I cena 5) de Mozart encenado por Peter Brook (Festival de Aix en Provence, 1998): o espectador pode interpretar aquele poste vermelho como um pilar da festa da aldeia, espada medieval, paliçada e telhado, ou festividade, arma, defesa, ameaça e empecilho, ou linha vertical, oblíqua e horizontal, ou como símbolo da malícia de D. Giovanni, etc. <https://youtu.be/GY6OFYzD1A?t=1h17m26s> (duração: 3'51").

13 No caso de Chéreau, um espaço quase “predefinido” porque o seu modo de trabalhar associado ao tempo disponível para os ensaios de ópera condicionam a interatividade entre cantores e cenário. A existir, essa interatividade tem de ser programada com muitos meses de antecedência e preparada tecnicamente ou reduzida a acessórios cênicos facilmente manipuláveis nos ensaios. Por último, essa interatividade, a manter-se na encenação final, origina uma série de acontecimentos fixos na dinâmica dos ensaios que bloqueiam parte do livre arbítrio do encenador.



Figura 3: Joan Miró: [*Labyrinthe bleu*] [litografia para *Adonides* de Jacques Prévert] (1956)¹⁵

forma diferente com esta economia do tempo de ensaios imposta pela instituição lírica: com poucos meios físicos usados, Brook consegue aproveitar mais do tempo para aprofundar os ensaios e experimentar a cena (Bizet, Mozart), recriando quase as condições do teatro declamado; já Chéreau, em obras de grande envergadura (Wagner, Berg, Janáček), teve de desenvolver formas mais eficazes de direção, concentrando-se nas cenas chaves das óperas. Ambos, no entanto, tiveram de chegar no primeiro dia já com muito mais certezas do que aquelas com que chegam a um primeiro dia de ensaios de teatro. Encontramos na encenação de Chéreau da ópera póstuma de Janáček (1927) baseada em Dostoiévski *Da Casa dos Mortos* um exemplo simples de gesto icástico, neste caso cenográfico. Numa estética em que os cantores e figurantes agem como atores de teatro, a transição para o segundo ato (sem intervalo) é feita com estrondo, num gesto emocional: entulho (livros?) que cai no meio do palco, duas portas que se abrem deixando ver uma nuvem de fumo de onde sairão os personagens, lentamente, um ano volvido dos acontecimentos do primeiro ato¹⁴.

A encenação de ópera...

A presente reflexão é inspirada numa experiência recente: a encenação da última cena da ópera *Rusalka* (1901) de Dvořák com um grupo de jovens num

¹⁴ *Da Casa dos Mortos* (1927, final do Ato I) ópera póstuma de Leoš Janáček, encenada por Patrice Chéreau (Festival de Aix en Provence, 2007): <https://www.bilibili.com/video/BV19x41177oM?t=25m46s> (duração: 3'30").

¹⁵ <https://www.pinterest.fr/pin/524176844116462550/>

atelier lírico universitário (Paris VIII–Vincennes–Saint-Denis), com uma grande diversidade musical e meios e tempo de ensaio limitados. Depois de dias intermitentes de trabalho musical (seleção, tradução, transcrição fonética e distribuição da partitura a dois jovens cantores) e de encenação (análise textual e musical, experiências e ensaios), tínhamos conseguido chegar à por mim desejada **expressão** casta, carnal e fatal da cena: a de um primeiro e último beijo¹⁶. O encenador Carmelo Agnello, que dirige o atelier, propõe uma experiência... a expressão estava lá, ouvia-se no canto e via-se no gesto, mas aquela imagem era, literalmente, um gatafunho: os dois amantes pareciam dois gatos, tentando agarrar-se e libertar-se, procurando e rejeitando o tal beijo. Eles representavam perfeitamente os seus papéis como, digamos, atores numa estética naturalista. Poder-se-ia talvez dizer até que, noutra contexto (teatro ou cinema), a cena corresponderia exatamente à ideia preconizada, mas em cena era necessário limpar o gesto, purificá-lo de maneira a que o público pudesse perceber o seu significado e de maneira a que ele, o gesto, não perturbasse a música e o canto¹⁷. Eis, então, um princípio que a encenação de ópera nos compele a assumir: a escuta depende da imagem.

Que a música dirija o espetáculo, é um facto que não se traduz apenas na hierarquia e na máquina da produção. E também não é apenas o facto que o cantor é um instrumentista (do mesmo modo que um instrumentista canta através do seu instrumento) e, sobretudo — noção fundamental — que o ator é um cantor e que canta em vez de falar: na ópera, a imagem é tão importante como o som e um não vive sem o outro. A relação texto-música-imagem, nas suas infinitas modalidades, está presente desde a conceção até à receção (compositor, cantor, encenador e público). É uma relação que flutua entre o equilíbrio e o desequilíbrio, mas em que cada elemento pode e deve permanecer presente e comunicante, até no silêncio e na escuridão. E a relação texto-música faz parte do profundo trabalho preparatório do **encenador de ópera**: perceber os mecanismos dessa relação, estratégias composicionais, iterações e interações, constru-

¹⁶ A ópera é baseada na Pequena Sereia de Andersen e na *Ondine* de Motte Fouqué, mas Rusalka é, de facto, uma ondina, uma ninfa das águas lacustres. Em resumo, Rusalka e o Príncipe apaixonam-se e ela paga com a sua voz para tomar forma humana e viver com ele esse amor; ele rejeita-a e quando se arrepende vai ter com ela, mas Rusalka é já uma alma penada que aparece aos humanos apenas para os conduzir à morte. Na última cena da ópera, o Príncipe vem em busca de Rusalka e, ouvindo pela primeira vez a sua voz, sabe que o beijo que lhe dará o conduzirá à morte. A cena encenada por Robert Carsen (*Ópera de Paris*, 2002): <http://youtu.be/-5S4yh7dHMo?t=2h16m21s> (duração: 6'28").

¹⁷ Na gravação da representação única do espetáculo *Silence* encenado a meias com Mariam Dimitri, podemos ver o tal gesto de Étienne Girardin em direção a Taisiya Koleva: inseguro e hesitante, é certo, mas capaz de fazer aqui prova testemunhal da inspiração desta nossa reflexão. Curiosamente, uma estudante presente neste seminário imputou ao gesto dos outros cantores em cena (cujo gesto de tapar os ouvidos foi criado apenas como sinal de comunhão entre todos) o poder imagético de apontar o nosso olhar para o Príncipe, no centro: <https://youtu.be/aEFyslvECN8?t=34m30s> (duração: 5'23").

ção prosódica e retórica (dependendo da estética que está em causa). Na ópera, aliás, a música tende a funcionar como um narrador. Ou melhor, como a voz do narrador, do sujeito, do autor, do compositor. O que significa que a matéria prima com que lida o encenador de ópera não é, nem o texto, nem a música, é um texto rearticulado pela música e uma música rearticulada pelo texto. Texto e música que terão de ser rearticulados pela imagem cénica.

A **escuta** depende da imagem. Ideia estranha, para todos nós que já nascemos num mundo em que a música pode quase sempre ser *acusmática*, ou seja, cuja fonte sonora é invisível. Ideia “de encenador”, seguramente¹⁸: o construtor de imagens que ele é, aprende a manipulá-las de modo a que elas expressem a mensagem, a ideia, a emoção que ele quer passar; o encenador de ópera deve fazê-lo de modo a que elas façam ouvir a música que ele quer dar a ouvir e que, claro, o compositor (inventor de sons, narrador, sujeito, etc.), quer ou quis dar a ouvir¹⁹. O que se expõe e quem se expõe perante um público, o que se passa em cena é um simples desejo de comunicar ou, dito de outro modo, um ato voluntário de partilha, da polissemia mais complexa ao mais pequeno som. A toda a música se pode “colar” qualquer imagem²⁰, até involuntariamente (como em muitos concertos de música acusmática): o encenador, criador voluntário de imagens, deve sempre procurar o porquê da imagem e se ela vale a pena²¹.

18 «C'est de l'image que découle le son, c'est elle qui fait entendre» (AGNELLO, Carmelo “À l'écoute de l'image: réalités et perspectives de la scène musicale contemporaine” In: Giordano Ferrari (Org.) *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris: L'Harmattan, 2006, p. 186).

19 Em 2006, Claus Guth, perante a cena mais complexa das *Bodas de Fígaro* de Mozart, percebendo que a cena tem tantas personagens que a possibilidade de a “perceber” se dissipa na polifonia musical — solução musical que Mozart utiliza para narrar a ação —, resolveu acrescentar mais uma, muda, um querubim que desenha no fundo do palco o esquema de relações entre os personagens: http://youtu.be/y581_89UrIY?t=1h44m20s (duração: 2'54”).

20 “Seria, pois, prudente de repetir que a música pertence a outra ordem que a linguagem, que ela nada tem a «dizer» para além de mostrar-se a ela própria. Ela liberta-nos, então, da representação, e, embora sejamos livres de lhe colar todo o simbolismo que queiramos, tal não releva de uma atitude musical, mas de uma utilização dela para outros fins, finalidades que lhe são, evidentemente, estranhas.” (VAGGIONE, Horacio *Poly-phonies: critique des relations et processus compositionnels*, Tese de Doutoramento sob a direção de Daniel Charles (Universidade de Paris VIII), 1983, pp. 133-134: [«Il sera donc prudent de répéter que la musique appartient à une autre ordre que celui du langage, qu'elle n'a rien à “dire” d'autre que se montrer elle-même. Elle nous libère ainsi de la représentation, et, bien qu'on soit aussi libre de mettre à son compte tout le symbolisme qu'on voudra, cela ne révélera point d'une attitude musicale, mais d'une utilisation de celle-ci pour d'autres finalités, finalités qui lui sont, de toute évidence, étrangères.»]).

21 A dupla voluntário/involuntário abre uma brecha na ideia de uma cena autopoietica: parto do princípio que o gesto artístico é, por definição, voluntário, e que a autopoiesis é uma abstração que, aliada a outros princípios (sistémica, feedback, síntese sonora adaptativa, inteligência artificial, etc.) se torna extremamente fértil. Cf., por ex., KOLLIAS, Phivos Angelos “Overiewing a Field of Self Organising Music Interfaces: Autonomous, Distributed, Environmentally Aware, Feedback Systems”, MILC'18, 11 de Março de 2018, Tokyo, Japão.

... em busca do gesto icástico

A emancipação do gesto na estética teatral não é recente. Ela aparece, senão mais cedo, na função que Brecht dá ao **gestus** no teatro épico. O **gestus** não se restringe ao gesto físico do ator, mas é mais uma *atitude*, caracterizando tanto o personagem como as relações entre os personagens. O **gestus** tem uma raiz social (sociológica, moral, classista), como um ícone ou uma alegoria, mas mantém uma ligação, mesmo que tênue, à psicologia do personagem, expondo-se assim perigosamente a ser tomado como um retrato naturalista. Esse perigo é evitado articulando o **gestus** com a fábula na produção do *distanciamento* que cumpre o intento do projeto do teatro épico. Assim, o **gestus** é gesto, mas também tom de voz, tique ou *jeito*, até ritmo e *song*... elementos, tanto visuais como sonoros, que contribuem para a criação da imagem cênica, tanto pontual como global.

É Artaud²³ quem vai levar ao limite o teatro enquanto linguagem, emancipada do texto teatral, através da ideia de **ritual**. O *teatro da crueldade* (como se costuma traduzir “cruauté”) não é mais que o assumir que ele se pode exprimir sem recurso à linguagem escrita e falada, através de gestos e de signos que deixaram para trás a mensagem e que guardam delas uma quase impercetível memória²⁴ — assim, cruamente. É difícil não ver em Bob Wilson, o encenador que mais longe levou essa ideia, desde os anos 70 até hoje. Já em *Einstein on the Beach* (1976), Wilson, o compositor Philip Glass e a coreógrafa Lucinda Childs comunicavam entre si através de esquemas abstratos (temporais e temáticos) — como se de “caixas” sobrepostas se tratasse, no interior das quais cada interveniente tinha uma liberdade quase absoluta. Esse modelo de trabalho é aliás decalcado da definição mais estrita do *happening* enquanto “performance informal organizada em estruturas compartimentadas”²⁵ — na sobreposição de linguagens emancipadas mas que guardam, no entanto, ligações formais entre

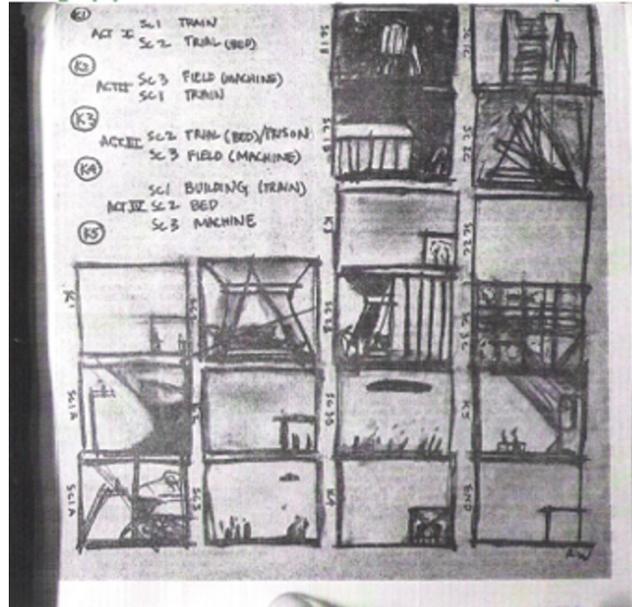


Figura 4: Bob Wilson: Esquema de *Einstein on the Beach* (1976)²².

22 Programa do Festival d'Automne à Paris, 1976.

23 Patrice Pavis salienta ainda a contribuição de Meyerhold e de Grotowski na evolução do **gestus** (PAVIS, Patrice *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Dunod, 1996).

24 “O encavalitar das imagens e dos movimentos, na cumplicidade de objetos, de silêncios, de gritos e de ritmos, para a criação de uma verdadeira linguagem física baseada em signos e não em palavras” (« Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d’objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d’un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots. » (« Le Théâtre de la cruauté (Second Manifeste) » in ARTAUD, Antonin [1933] *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard (Folio Essais), 1964, p. 192).

25 “non-matrixed performing [...] organized in a compartmented structure” (KIRBY, Michael *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1965, p. 21).

elas. Por outro lado, Bob Wilson faz pensar em Joan Miró que, trabalhando “inocentemente” sobre o ícone e sobre a acumulação de ícones, acabou esvaziando a tela de onde despontam figuras fundamentais numa expressão surreal e abstrata²⁶: a figura e o gesto justo, eficaz, cru, ganha em cena (e sobretudo nas encenações de ópera) uma força de expressão que o coloca ao nível do fonema e da palavra e que, como a palavra, se pode juntar a outras e criar um discurso todo ele composto de figuras e de gestos, num espaço coreográfico²⁷ minimalista, lento e depurado, onde cada um deles ressoa como um trovão.

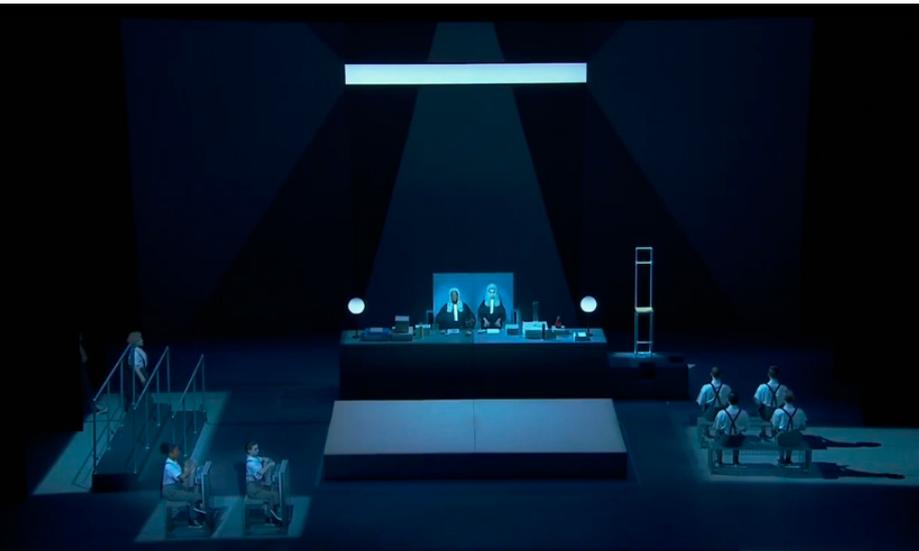


Figura 5: *Einstein on the Beach* (1976), Paris, Théâtre du Châtelet, 2014²⁸.

Convém sublinhar que, naturalmente, no nosso contexto, a ideia de um gesto icástico encontra a sua origem num pensamento musical, bem mais do que teatral. Por outro lado, o estilo de Bob Wilson, feito de imagens vivas e emocionantes vestidas do que parece ser uma calculada frieza, coloca a questão do gesto icástico a um nível quase fundamental, geométrico, topológico. Como refletir, então, sobre este espaço que se desenvolve na nossa presença uti-

lizando signos efêmeros, que nos são, ao mesmo tempo, estranhos e familiares (*Unheimlich*), “que se tocam, se fundem, se cindem, nascem e morrem (se desvanecem) como seres vivos” no **espaço-tempo** da vivência do espetáculo²⁹?

“A hipótese aqui apresentada é que apenas certas configurações de elementos fazem realmente sentido, e podem servir de base à construção

²⁶ Ver o caminho que faz Joan Miró entre *Cabeza de campesino catalán* (1925), *Danseuses acrobates do ciclo Constel·lacions* (1939-41), *Labyrinthe bleu* (1956), *Blau II* (1961) e *Frappeuse de silex* (1973), por exemplo.

²⁷ Sobre o teatro como gesto coreográfico e autopoietico (o reduzido espaço cénico contém a totalidade dos elementos com os quais, graças a uma contínua metamorfose, se constrói todo o espetáculo), vale sempre a pena lembrar a obra de Josef Nadj, nomeadamente o seu famoso *Woyzeck, ou o esboço da vertigem* de 1994: <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/woyzeck-ou-lebauche-du-vertige>

²⁸ http://www.ubu.com/film/wilson_einstein_chatelet.html

²⁹ Esta questão da “interpretação espaciotemporal” do signo é justamente a questão que René Thom se coloca ao procurar aplicar a teoria matemática das catástrofes à linguística de Peirce e de Saussure (THOM, René [1973] « Sémiotique » in *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, nova edição revista e aumentada, Paris: Christian Bourgois, 1980, pp. 261-277).

inteligível, suscetível de ser descrita linguisticamente; tratar-se-á de detetar no espetáculo dos elementos estáveis em forma de bola [espaço interior matemático da esfera], os que poderão interagir por contacto, fundir-se, cindir-se, nascer e morrer (desvanecer-se) como seres vivos. Tratar-se-ão de formas *salientes* [...] Se a morfologia apresentasse apenas uma infestação de formas emaranhadas e ramificações, seria difícil encontrar nelas um sentido [...] Por aqui encontraremos o que chamo de pregnâncias que se propagam de forma saliente em forma saliente que elas investem; a forma investida sofre, então, uma mudança de estado (efeito figurativo); ela pode reemitir, em consequência, a pregnância eventualmente modificada (efeito de “codificação”).”³⁰

Embora, em toda a sua amplitude, a contribuição da matemática e da física de René Thom seja demasiado prematura neste primeiro esboço da ideia do *gesto icástico*, podemos simplesmente abordar a ligação já antiga dos trabalhos do investigador francês com a música. Thom aplica a *teoria das catástrofes* a muitos domínios, entre os quais a linguística³¹. É através desta que François Bayle chega a ele, provavelmente em busca, como nós aqui, de uma conceptualização dinâmica do signo *em todos os sentidos e direções espaciotemporais* (antropocêntricas, acrescentaria Thom³²): embora Bayle desenvolva a ideia de um *i son* (um *som imagem*), saliências e pregnâncias aparecem na sua reflexão sobre o escutar e sobre o compreender³³. Na sua música e nos seus tex-

30 « L'hypothèse ici présentée est que seules certaines configurations d'éléments font réellement sens, et peuvent servir de base à une construction intelligible, susceptible d'être linguistiquement décrite ; il s'agira de repérer dans le spectacle offert des éléments stables en forme de boules, lesquelles pourront interagir par contact, fusionner, se scinder, naître et mourir (s'évanouir) comme des êtres vivants. Il s'agira des formes *saillantes*. [...] Si la morphologie ne présentait qu'un fouillis de formes grouillantes et ramifications, alors il serait difficile d'y trouver un sens [...] Par là on retrouvera ce que j'appelle les prégnances qui se propagent de forme saillante en forme saillante, qu'elles investissent ; la forme investie subit alors un changement d'état (effet figuratif) ; elle peut en conséquence réémettre la prégnance, éventuellement modifiée (effet de « codage »). » (THOM, René *Esquisse d'une Sémiophysique*, 2^a tiragem corrigida, Paris: InterÉditions, 1988, pp. 11-12).

31 Thom esbarra no caso gramatical genitivo. Curiosamente, um caso igualmente delicado e complexo de representação cénica (como representar a posse, a culpa, as relações de parentesco, etc. através da imagem?): « [...] le génitif correspond à la destruction sémantique du concept, dont seul un élément — le plus souvent, la localisation spatio-temporelle — est conservé. » (THOM, René « Langage et catastrophes : Éléments pour une sémantique topologique » In: M. M. Peixoto (Ed.) *Symposium on Dynamical Systems*, Bahia, 15 de Julho, New York: Academic Press, 1972, pp. 619-654).

32 « Sans doute bien des discontinuités que nous percevons ne donnent pas naissance à des jugements ; il faut pour cela que quelque intérêt pragmatique ou communicationnel focalise notre attention sur le fait. » (THOM, R. *op. cit.* 1988: p. 18).

33 Cf. BAYLE, François « Écouter et comprendre » In: *Recherche Musicale au G.R.M. – La Revue Musicale*, n^o 394-397, 1986, pp. 111-119.

tos, François Bayle opera a transição do *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer do meio analógico para o meio digital. Já completamente integrado na informática musical, Horacio Vaggione assimila mais do que alguns conceitos de René Thom: uma atitude anti reducionista entre o qualitativo e o quantitativo, a abordagem morfológica, a importância da percepção e seus limites, o ressurgimento das interações local global, discreto contínuo, singularidade pregnância, a todas as escalas e dimensões³⁴. O gesto icástico pode ser entendido como um ruído no meio do silêncio³⁵, uma catástrofe no campo perceptivo, uma singularidade, uma saliência morfológica que se distingue de um espaço de morfologias que podem ser sua origem e seu devir. Que pode ser visto (numa imagem diretamente cedida pela Física) como uma pedrada no charco.

Naturalmente, a emancipação do gesto faz-se sentir na própria escrita dramática. A crise da linguagem da viragem dos sécs. XIX e XX — a crise de todas as linguagens artísticas (e também, aliás, íntimas, sobre as quais se constrói a Psicanálise) — é muito evidente na importância dada à **didascália**, ingrediente indispensável na performance do teatro do *absurdo* de Ionesco ou nas peças sem diálogos de Beckett — ou, mais cedo, nas incríveis pequenas peças em dez minutos de Djuna Barnes onde a didascália se apresenta como profundo retrato psicológico de uma cena dificilmente traduzível em imagem e sequer em gesto ou representação³⁶. A didascália é, por conseguinte, não somente uma ferramenta para compensar (explicitar) o desvio à prática teatral tradicional, mas um esforço de comunicação nos escombros da linguagem: a didascália que, por definição, tenta explicitar o que certa fala pretende exprimir, torna-se ela própria lugar de subjetividade e de ambiguidade. À questão, neste nosso contexto, convém juntar o facto de, ao longo de todo o séc. XX, mas sobretudo no pós guerra, muitos compositores de óperas extravasarem os limites da composição musical para os libretos, as didascálias, o gesto e a representação, a coreografia, a cenografia, os adereços, os figurinos, etc. mudando para sempre o género lírico. Compor a cena como se compõe a música será uma discreta ambição de muitos compositores, nomeadamente nos géneros anti opéuticos

34 VAGGIONE, Horacio «Composition musicale et moyens informatiques: questions d'approche» In: Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione *Formel/ Informel : musique-philosophie*, Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 91-116.

35 THOM, René *op. cit.* 1988: 17.

36 É possível ligar Djuna Barnes à tradição literária do teatro “irrepresentável” de Racine ou de Goethe, mas prefiro apresentá-la como um desafio à encenação: “Teocleia é grega. Muito loira com longas pernas e ombros estreitos. A sua pele é como um véu cobrindo as veias da sua carne e no avesso da qual se tivessem desenhado delicadamente as sobrancelhas e um finíssimo buço.” (tradução do excerto da didascália de “A Passion Play” na tradução francesa « Une Passion Aveugle » [1918] in BARNES, Djuna *Pièces en dix minutes*, Paris: L'Arche, 1993, p. 88: « Theocleia est grecque. Très blonde avec de longues jambes et des épaules étroites. Sa peau n'est qu'un voile ténu sur les veines de sa chair. Les sourcils et le fin duvet de sa lèvre supérieure sont très légers, comme pour donner l'impression de quelque chose qu'on aurait tracé en-dessous, au revers. »).

do, *lato senso*, “teatro musical de vanguarda” dos anos 1970³⁷, as duplas compositor-encenador criando, nessa época, produções de enorme variedade estética (nas duas décadas finais do século, pelo contrário, há um retorno à instituição lírica e aos seus modos e hábitos de produção).

Resumindo, a ideia de um gesto icástico parece ter o potencial de “pacificar” a dramaturgia do século XX, o teatro épico de Brecht e a “cruzeza” de Artaud. O *gestus* brechtiano ultrapassa o gesto físico do ator em cena, destrói a quarta parede e confronta o espetador, primeiro, com o artifício do espetáculo, depois com a realidade exterior ao teatro que irrompe pela cena adentro. Pois sendo o gesto icástico um índice (ícone ou símbolo, alegoria, atual ou ancestral), ele tanto pode ser usado no gênero épico como na linguagem emancipada artaudiana, mesmo que ela seja *alienante* (ou seja, sendo ela voluntária ou involuntariamente política e eticamente comprometida). Se o gesto icástico se observa no teatro de Bob Wilson de modo claro, extremo e generalizado, ele pode estar presente até em pequenos momentos de outros criadores. A dramaturgia contemporânea (da qual a didascália é apenas um ingrediente), afirmando o princípio da não neutralidade do signo, exige, então, interpretação, condução e re criação. A minha abordagem metodológica não é absoluta: nem no que respeita à utilização de ferramentas da semiótica, nem na abordagem autopoietica — a cena teatral é um sistema que não é nem analítico, nem fechado: dizer que o gesto icástico articula o discurso cénico num sistema autorreferencial, não significa que os signos não tenham história, significa que estamos interessados, neste contexto³⁸, nas forças postas em cena no momento de vida par-

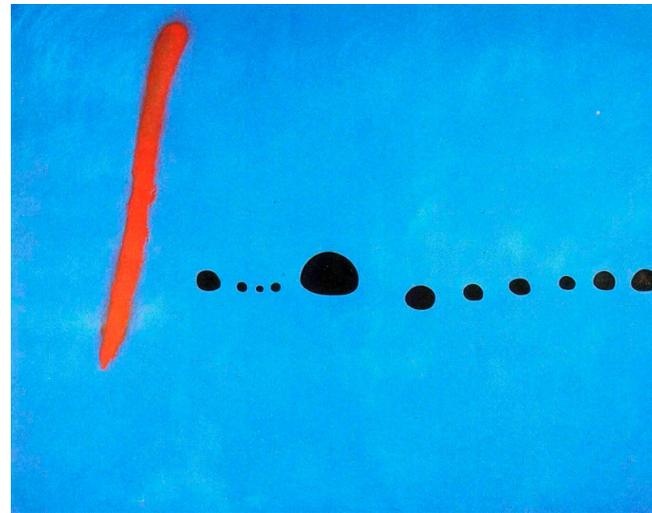


Figura 6: Joan Miró: *Blau II* (1961)³⁹

37 Cf. por ex. FERRARI, Giordano *Les Débuts du théâtre musical d'Avant-Garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris: L'Harmattan, 2001, ou FOTOPOULOS, Sotiris « Dix ans de théâtre musical au Festival d'Avignon (1969-1979) » In: Giordano Ferrari (Org.) *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 95-125.

38 De sublinhar que o sistema autopoietico só é possível, por definição teórica de Humberto Maturana e Francisco Varela, a determinada escala, bem definidas as suas fronteiras (uma célula, por exemplo). Varela acabou por adotar de Jerome Bruner o conceito de enação em que corpo, mente e meio são inseparáveis na criação cognitiva. A crítica ao princípio de uma neutralidade ideológica — que aqui procurei desligar da minha utilização da ideia de autopoiesis na arte — foi feita nomeadamente por Mário VIEIRA DE CARVALHO em “Art as Autopoiesis? A critical approach, beginning with the European musical avant-garde in the early 1950s” (*Journal of Sociocybernetics*, Vol. 2 nº 1, 2001, pp. 33-39) ou em “Série, alea e autopoiesis” In: José Manuel Santos (Ed.) *O Pensamento de Niklas Luhmann*, Covilhã: Universidade da Beira Interior / TA Pragmata, 2005, pp. 165-184.

39 <https://www.centrepompidou.fr/id/crdy9X/rbqepkL/fr#.XubDoitnMxM>

tilhada do espetáculo. A concentração da emoção e do significado num gesto icástico não os limita, pelo contrário, liberta a percepção para a receção do sistema interartístico da ópera e para a polissemia de todos os signos em ação (“enacción”): o gatafunho onde se perdia a escuta, torna-se num ponto de fuga de concentração de todos os elementos.

O gesto musical icástico

Numa análise pouco habitual do repertório lírico da primeira metade do séc. XX, podemos dizer que há compositores mais voltados para uma expressão direta da música e outros que prosseguem o caminho da hiper expressão pós romântica⁴⁰. O índice é dado por Pierre Boulez que disse, a propósito da ópera de Janáček, “Tanto na sua forma musical como teatral, *Da Casa dos Mortos* é acima de tudo uma obra primitiva, no melhor sentido do termo” — Philippe Gut explica em termos musicais a particularidade de uma expressão direta, imediata, do sentimento e do sentido de cada cena e de cada gesto musical⁴¹ (e isto sem cair no estereótipo que será desenvolvido no cinema). Essa expressão não está completamente ligada à linguagem ou à técnica de composição e pode até ser encontrada numa obra isolada de um compositor. Ela encontra-se menos em Richard Strauss, Debussy, Schoenberg, Hindemith, Zemlinsky, Prokofiev, entre muitos outros, e vê-se mais claramente no gesto imediato e límpido da densa orquestra de Bartók (*O Castelo de Barba Azul*, 1918/22), dos curtos episódios de Berg (*Wozzeck*, 1925), da violência da tragédia de Stravinsky (*Oedipus Rex*, 1928⁴², só para não falar da *Sagração da Primavera*, 1913, manifesto-quase da expressão crua dos sentidos “primitivos”), na comédia de Shostakovich (*O Nariz*, 1930) e, claro, nos reduzidos recursos do teatro musical brechtiano, composto por Kurt Weill (*Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, 1930) e Paul Dessau (*O Processo de Lucullus*, 1951). A estratégia estética encontrada por estes últimos compositores, nestas obras, parece ir no mesmo sen-

⁴⁰ Chamo aqui de “hiper-expressão pós-romântica” uma parte da música moderna e vanguardista (desde o final do séc. XIX à segunda metade do séc. XX) que, evitando o discurso e a polarização tonal, constrói o discurso através de uma grande densidade polifonia, motívica e tímbrica. Em Alban Berg, a forma livre num sistema rígido de *Lulu* e as formas rígidas num sistema livre de *Wozzeck* podem ser exemplo destas duas tendências.

⁴¹ <http://philippegut.com/etudes/lopera-tcheque-4-leos-janacek-un-electron-libre/>

⁴² Em (*Edipus Rex*, Stravinsky utiliza um gesto musical icástico para exprimir a tomada de consciência de Édipo (“cecei in trivio”, “matei na encruzilhada”, as duas palavras partilham alternadamente os mesmos motivos rítmicos) enquanto Jocasta, ainda convencida da inocência de ambos, o tenta demover (tercinas). A encenação/ realização de Julie Taymor (1992) faz uso extensivo de técnicas do “teatro de formas animadas” (como compromisso em relação ao caráter ópera oratório da obra) para ilustrar o que é contado, acima de tudo exprimindo as contingências desta que, eu chamaria, a *tragédia da memória*: <https://youtu.be/eYypSAC9uKA?t=37m1s> (duração: 2’32”).

tido da do gesto icástico. A encenação de ópera serve também a resolução da tensão que existe entre estes dois caminhos da expressão lírica. Se, como diz John Cage, a música se tornou incapaz de exprimir ideias concretas (ou “intenções”, como ele dizia⁴³), a linguagem musical tem de se reconstruir para se redescobrir **comunicante**: não mais para transmitir a mensagem ou para mimar o verbo, mas para (se) comunicar (a) ela própria.

A música de ópera terá passado, e passa ainda, por uma busca constante de comunicação e, claro, de expressão, renovando constantemente as estratégias de composição e de encenação. Aquele gesto do braço estendido do Príncipe e da mão aberta em direção a Rusalka não existia na encenação original. Ele tem as suas razões de ser que podiam ser analisadas passo a passo, não apenas em relação a cada palavra do texto, mas no desenvolvimento dramático da cena do princípio ao fim e em relação à obra inteira, porque ele é o resultado de um grande trabalho de pesquisa, porque aquele é a síntese deste. Podia o gesto ter sido explicitado desde o primeiro dia de ensaios? — “Andas estes 5 metros em 3 minutos e estendes o braço em direção a ela” — Podia...⁴⁴

O cantor é um instrumentista. Tal como o instrumentista é também ele um cantor, devendo fazer *cantar* o seu instrumento. Todos os que passaram por uma formação “de tipo” Conservatório (músicos, bailarinos, atores) adquirem métodos rigorosos de trabalho e (cada vez menos, talvez) de performance. O rigor é o único modo de gerir a quantidade de informação sabida de cor e debitada durante um espetáculo lírico: se certo repertório do teatro clássico apresenta este desafio levado ao extremo, a ópera acrescenta-lhe a música, cantada e projetada *sobrenaturalmente*. Nessa aprendizagem e nessa performance cénica, o texto, a música e a encenação, são “bengalas” uns dos outros, apoiam-se mutuamente (o modo como tal se realiza é uma outra discussão). Facto é que o cantor aprende a criar e a preservar “espaços de liberdade” para permitir uma, digamos simplesmente, transcendência, essencial à presença em cena: de um modo geral, o texto é o que tem menos espaço de manobra, o gesto cénico depende do encenador (podendo ter uma grande elasticidade), mas a música pode mesmo oferecer, em certos repertórios (do barroco ao bel canto, sobretudo), momentos de pura improvisação. O cantor faz do gesto cénico uma, digamos, *quase-quase-linguagem* (se entendermos que a palavra é linguagem e a música uma *quase-linguagem*), como um conjunto de signos que exprimem significados, tanto os primeiros como os segundos altamente

43 “[...] to me, the essential meaning of silence is the giving up of intention.” (John Cage In: KOSTELANETZ, Richard [1987] *Conversing with Cage*, 2ª edição, Routledge, 2003, p. 198).

44 Enquanto que, na versão supracitada de Robert Carsen, o Príncipe parece não morrer, na versão cinematográfica de 1977, Petr Weigl utiliza a mesma ideia de *Silence*, de “face a face” e de lenta aproximação fatal entre os dois personagens. A curiosidade aqui está em ver a mesma ideia expressa através de outro *media*, através de planos fixos, do *champ-contrechamp* e do zoom: https://youtu.be/WIElTGa_wyI?t=6465 [duração: 6’15”].



Figura 7: Joan Miró: *Frappeuse de Silex* (1973)⁴⁵.

subjetivos (“quase-quase”) — e aqui voltamos ao adjetivo *icástico*: aquela subjetividade (que, como vimos acima, pode ir do puro abstrato ao mais fiel naturalista) dilui-se na conjugação do gesto com o texto e com a música; dilui-se porque, ao longo do espetáculo, se constrói enquanto objetividade, enquanto concretude. Ao falar de um gesto *icástico* na ópera, estou precisamente a dar importância a um gesto que seja claro e direto mas emocionante, legível e mesmo “descritivo” mas singular: um **gesto-imagem**, que possa fazer sentido para o intérprete e para a obra, que possa ser parte coerente da globalidade da imagem cênica e ser comunicante para o público, um gesto imagem na tridimensionalidade do espetáculo cênico ao vivo.

Articulação e equilíbrio

Vimos em detalhe a possibilidade da existência de um gesto visual icástico (na representação, no acessório, no cenário) e abordamos brevemente o seu homólogo musical. O terceiro, o gesto verbal icástico, passa muitas vezes, na ópera, pelo isolamento ou pela repetição de palavras, mas sobretudo pelo sublinhado

⁴⁵ <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/miro-loeuvre-graphique-la-fondation-maeght-11124087/>

musical dessas palavras, pelo lugar que elas ocupam no discurso musical (vasto assunto). O já referido exemplo de Stravinsky, a palavra “amour” em *Carmen* de Bizet, a expressão “Viva la libertà” em *Don Giovanni* ou, mais próximo do nosso tempo, a palavra “Prometeo” como a única claramente articulada no libreto de *Prometeo* de Luigi Nono, são apenas alguns dos inúmeros gestos verbais icásticos que se encontram em *todas* as obras (já que o texto, em cena, declamado ou cantado, passa sempre pelo filtro da representação, da música e do canto).

A encenação-direção de atores, que deve trabalhar em profundidade o libreto, lida então com a expressão do texto cantado e nunca deve esquecer, como vimos, o trabalho que o compositor realizou na articulação texto música. Em termos de gesto icástico, o compositor procura um equilíbrio entre a força da música e a força do texto⁴⁶. É nessa mesma busca de **equilíbrio** que o encenador se deve colocar, criando a imagem num permanente jogo de transparências com o texto e com a música. Em *Moisés e Aarão*, por exemplo, Schoenberg alia a técnica dodecafônica orquestral e vocal (que não é manifestamente “gestual”) a um texto de uma enorme profundidade mística, religiosa e ideológica. A densa complexidade de texto e música engendra uma densidade muito grande na relação entre ambos: os artistas que trabalham a obra são obrigados a uma análise palavra a palavra, quase nota a nota. Nesse contexto, a escolha de Schoenberg de fazer de Aarão um tenor e de Moisés um papel em *Sprechgesang* é de enorme consequência a muitos níveis simbólicos, mas também na percepção “plástica” dos dois personagens, na percepção imediata — icástica. Se tal escolha não pode ser identificada estritamente como um gesto icástico por fazer parte da organização geral da obra, o conceito aplica-se, por exemplo, ao único momento em que Moisés canta, como último recurso para tentar convencer Aarão: “Purifica o teu pensamento, afasta-o da futilidade, dedica o à verdade”

ARON
Op-fer der Gu - - - ten.

MOSES
Op-fer der Armen, die du arm gemacht hast! Rei - ni - ge dein Den - ken; lös es von

* Diese Stelle kann eventuell gesungen werden.

Figura 8: SCHOENBERG, Arnold, *Moses und Aron* [cena 2] in *Sämtliche Werke* (Abteilung III: Bühnenerwerke, Reihe A, Band 8, Teil 1), Mainz, B. Schott's Söhne, Wien, Universal Edition AG 1977, p. 47.

⁴⁶ Bastaria o exemplo da *aria da capo* (ABA') para demonstrar a busca de equilíbrio entre as forças do texto e da música: os ornamentos ou a improvisação vocal (A') aparecem na voz sobre um texto já ouvido (A) e a parte contrastante (B), vulgarmente próxima do *arioso*, permite uma expressão das palavras mais legível.

Uma análise aprofundada da partitura revelaria toda a construção das intenções expressivas de Schoenberg, mas parece evidente que a cena terá grande dificuldade em sobrepôr mais um nível de complexidade — o gesto icástico é uma falsa simplificação: ele usa a evidência expressiva para libertar a percepção do público na receção do sistema interartístico da ópera e da polissemia de todos os signos em ação. As escolhas estéticas que têm servido as encenações de *Moisés e Aarão* tem sido (e parece-me ter de ser) o de concentrar e precisar o mais possível o gesto cénico. É este equilíbrio que se encontra na encenação de Willy Decker⁴⁷. Vemos na cena, para além do mais, a transformação do gesto icástico (do índice) em símbolo (Estrela de David) — que, note se, abre a primeira brecha na doutrina iconoclástica, questão central da obra — ou, se quisermos, retrospectivamente, a revelação do traçar do símbolo enquanto gesto icástico: gesto expressivo, direto e imediato, forte e claro e, no entanto, nem unívoco nem equívoco.

Ferramenta para esta reflexão, a ideia de gesto icástico tem naturalmente semelhanças com outras ideias estéticas mais familiares. A criação da imagem, mas também do discurso, da pintura e da escultura, e não apenas das artes do tempo e do espaço, lida com mecanismos de **articulação** da matéria expressiva, sensível e significante⁴⁸. Se a discussão aparece aqui tão ligada à ópera, é por ela se ter desenvolvido durante séculos como espetáculo de massas, das cortes italianas ao centro das metrópoles. A ópera é, aliás, muitas vezes e por muitos motivos (inclusivamente estéticos) um género quase separado da arte musical, onde outros valores primam: comunicação, paixão, sedução, fama, abismo, malabarismo, ilusionismo... Valores que aparecem claramente na forma de espetáculo mais comum e popular dos nossos dias — o Cinema — cujas estratégias discursivas não são alheias à história da ópera e que envolvem questões de linha narrativa, de ritmo, de montagem, de densidade e esvaziamento do discurso, de ponto de vista, etc. Valores que, na sua versão mais básica, são perfeitamente resumidos na crítica de Salieri a Mozart, pela boca de Peter Shaffer no *Amadeus* de Miloš Forman (1984), a propósito das *Bodas de Fígaro*: “I think you overestimate our dear Viennese, my friend. Do you know you didn’t even give them a good bang at the end of songs, so they knew when to clap?” (cena 126).

⁴⁷ *Moses und Aron* de Schoenberg, encenação de Willy Decker (Ruhriennale, 2009): <https://youtu.be/t0HPN8830Ls?t=8m55s> (duração: 3’40’’).

⁴⁸ Em *Schwankungen am Rand* (1975), por exemplo, Helmut Lachenmann utiliza um gesto de *teatro instrumental* (expressão de Mauricio Kagel) na articulação da forma musical que focaliza a atenção do auditor espectador: “Événement à la fois sonore [...] et théâtral, qui focalise l’attention des spectateurs. Toute cette section est d’une certaine façon l’envers du martèlement monomaniaque à la fin de la première partie, celui-ci dessinant une fermeture, un raidissement, l’autre produisant une porosité du tissu musical, qui s’ouvre et se détend.” (KALTENECKER, Martin *Avec Helmut Lachenmann*, Paris: Van Diere Éditeur, 2001, p. 167).

Conclusão

A capacidade que um único gesto tem de concentrar tanta força, tanta emoção e tanto significado aparece, durante um espetáculo de ópera, como um raio de luz num caleidoscópio onde tantas cores e formas diferentes se misturam, onde tantos gestos de matérias artísticas diferentes se misturam e se exprimem. Metamorfose constante das articulações e dos equilíbrios de todos os elementos, eles próprios em permanente mutação, enquadrados na tal imagem em movimento de cuja tridimensionalidade o público é parte integrante.

Podia. O tal gesto podia ter sido explicitado desde o primeiro dia de ensaios (desde que o encenador o já tivesse imaginado), mas nunca teria aquela força, aquela emoção, aquele significado, aquela apropriação “identificadora” do personagem, aquela presença em palco, aquela irresistível **necessidade** e justeza. O gesto *icástico* deve fazer sentido para o cantor e para a sua personagem e deve fazer sentido para o público. Ele é falso, claro, mais falso talvez que a representação teatral realista que substitui porque finge uma distância física que não existe, um inalcançável que está ao seu alcance, porque é um gesto que apenas faz sentido em cena, naquele lugar, naquele momento.

Bibliografia

AAVV, **Dicionário da Língua Portuguesa 2004**, Porto: Porto Editora.

AGNELLO, C. « À l'écoute de l'image: réalités et perspectives de la scène musicale contemporaine » In: Giordano Ferrari (Org.). **L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984**, Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 181-188.

ARTAUD, A. “Le Théâtre de la cruauté (Second Manifeste)” [1933] In: **Le théâtre et son double**, Paris: Gallimard (Folio Essais), 1964, pp. 189-198.

BARNES, D. **Pièces en dix minutes**, Paris, L'Arche, 1993.

FERRARI, G. **Les Débuts du théâtre musical d'Avant-Garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna**, Paris: L'Harmattan, 2001.

FOTOPOULOS, S. “Dix ans de théâtre musical au Festival d'Avignon (1969-1979)” In: Giordano Ferrari (Org.). **L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984**, Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 95-125.

PAVIS, P. **Dictionnaire du Théâtre**, Paris: Dunod, 1996.

KALTENECKER, M. **Avec Helmut Lachenmann**, Paris: Van Diere Éditeur, 2001.

KIRBY, M. **Happenings. An Illustrated Anthology**, New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1965.

KOLLIAS, P. A. "Overviewing a Field of Self-Organising Music Interfaces: Autonomous, Distributed, Environmentally Aware, Feedback Systems", MILC'18, 11 de Março, Tokyo, Japão, 2018. Link: <http://ceur-ws.org/Vol-2068/milc6.pdf>

KOSTELANETZ, R. **Conversing with Cage** [1987], 2ª ed., Routledge, 2003.

LANDAIS, N. **Dictionnaire général et grammatical des Dictionnaires Français, extrait et complément de tous les Dictionnaires les plus célèbres**, 2ª ed. (Vol. 3), Paris: Didier, Libraire-Éditeur, 1853.

SCHOENBERG, A. **Moses und Aron** In: **Sämtliche Werke** (Abteilung III : Bühnenwerke, Reihe A, Band 8, Teil 1), Mainz: B. Schott's Söhne, Wien: Universal Edition AG, 1977.

SHAFFER, P. **Amadeus** [guião do filme de Miloš Forman, 1984] Link: <http://www.dailyscript.com/scripts/amadeus.html>

THOM, R. « Langage et catastrophes : Éléments pour une sémantique topologique » In: M. M. Peixoto (Ed.) **Symposium on Dynamical Systems** (Bahia, 15 de Julho), New York: Academic Press, 1972.

THOM, R. « Sémiotique » [1973] In: **Modèles mathématiques de la morphogenèse**, nova edição revista e aumentada, Paris: Christian Bourgois, 1980, pp. 261-277.

THOM, R. **Esquisse d'une Sémiophysique**, Paris: InterÉditions, 2ª tiragem corrigida, 1988.

VAGGIONE, H. **Poly-phonies: critique des relations et processus compositionnels**, Tese de Doutorado, Universidade de Paris VIII, 1983.

VAGGIONE, H. « Composition musicale et moyens informatiques: questions d'approche » In: Makis Solomos, Antonia Soulez, Horacio Vaggione. **Formel/ Informel : musique-philosophie**, Paris: L'Harmattan, 2003, pp. 91-116.

VIEIRA DE CARVALHO, M. "Art as Autopoiesis? A critical approach, beginning with the European musical avant-garde in the early 1950s" In: **Journal of Sociocybernetics**, Vol. 2 nº 1, 2001, pp. 33-39.

VIEIRA DE CARVALHO, M. "Série, alea e autopoiesis" In: José Manuel Santos (Ed.). **O Pensamento de Niklas Luhmann**, Covilhã, Universidade da Beira Interior / TA Pragmata, 2005, pp. 165-184.