

Dossiê  
Dramaturgia Musical

*Escritos de Luigi Nono sobre Teatro e Música*

Luigi Nono

# Escritos de Luigi Nono sobre Teatro e Música<sup>1</sup>

**Resumo:** Aqui se reúnem tradução de dois textos do compositor italiano Luigi Nono sobre suas experiências em torno de um novo teatro musical.

**Palavras-chave:** Luigi Nono, Composição, Novo Teatro Musical.

**Abstract:** Here we present two texts written by Luigi Nono. In these texts, he discuss his experients about a new music theatre.

**Keywords:** Luigi Nono, Composition, New Music Theatre.

## Possibilidade e necessidade de um novo teatro musical (1962)<sup>2</sup>

Nesta comunicação abordarei sobretudo os seguintes pontos:

- 1) Possibilidade de um teatro musical como teatro de ideias;
- 2) Evolução da concepção teatral;
- 3) Valoração dos elementos de autêntica novidade no teatro musical do século XX;
- 4) Formulação de uma nova experiência teatral, hoje.

É natural que hoje se levante de novo a problemática de um teatro musical, embora em confronto de termos e intenções.

Levanta-se de novo, pela complexa consequência de um possível encontro formativo nos novos métodos criativos linguístico-expressivos das artes particulares de hoje; e na relação que se institui entre a sua concepção e a sua verificação social.

Para um encontro em que música, pintura, poesia e dinamismo cénico, nas suas dimensões actuais, contribuam, não para uma síntese das artes, que — caracterizada por um somatório unitário — estabeleceria uma simples correspondência entre som, cor e movimento, mas para uma nova liberdade da fantasia criadora. A interdependência continuamente reproposta dos vários elementos constitutivos do próprio teatro chega, assim, a demolir o despotismo unívoco de uma componente sobre as outras: da música sobre o

1 N.E. Os textos que ora se publicam foram seleccionados a partir da obra *Luigi Nono. Escritos e Entrevistas* (Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2014), editada por Paulo de Assis, com textos por ele seleccionados a partir da edição italiana *Luigi Nono Scritti e Colloqui* (editada por Angela Ida e Veniero Rizzardi, Lucca:Casa Ricodi&LIM Editrice, 2001) e da edição alemã *Luigi Nono: Texte.Studien zu seiner Musik* (editado por Jürg Stenzl, Atlantis, 1975). A tradução dos textos esteve a cargo de Artur Morão. Quanto às siglas utilizadas como referência para a tradução, temos: SC1 = edição italiana supracitada ; LN = edição alemão supracitada; LN-F, edição francesa que tem por título e subtítulo *Lugi Nono. Écrit. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou* (Christian Bourgois,1993). Foi preservada a grafia original da edição portuguesa. Há outros textos de Luigi Nono sobre o tema. Consulte-se a edição de Paulo de Assis já indicada.

2 Publicado em SC1, 118-131; LN, 87-99; LN-F, 219-233. Versão mais elaborada do texto “Apostamentos para um teatro musical actual”, redigido na sequência da polémica instalada depois da estreia de *Intolleranza 1960*.

texto e a cena.

Não mais, portanto, uma dependência na colaboração: primeiro texto – depois música – depois *regia* [*mise en scene*], portanto realização cénica e musical (quase como um produto que, prefabricado nos seus elementos, seria gradualmente montado), mas antes uma participação directa e simultânea.

Para esta um conjunto de trabalho, na interdependência das individualidades técnico-humanas diferenciadas, suscita relações incessantes e escolhas muito fecundas, justamente pelo concurso das singularidades de situações que, deste modo, se libertam e potenciam.

É evidente como a esta condição será bem estranho o nivelamento, quase anulação da individualidade, por uma espécie de mal entendida planificação de uma civilização futura não especificada, como parece entender, juntamente com outros, Umbro Apollonio, além de contrabandear ainda um atraso de ordem teológica.

Na actual contenda de termos e intenções – desde o *originales Theater* até ao *Instrumentales Theater* e aos *happenings* – é-me forçoso tentar elucidar não só a perspectiva de hoje, mas também a linha de derivação por mim escolhida e decididamente manifesta no dédalo das várias experiências teatrais deste século.

Porque nada surge por acaso ou em condição de ‘tábula rasa’.

E o novo não se determina por simples autoproclamação nem de modo mecanicista por meio de uma actualização técnica.

O buscar e o indicar explicitamente em certos acontecimentos do passado as etapas sucessivas de um desenvolvimento ainda operante responde à necessidade de saber ‘donde vimos’, para podermos, com consciência crítica, confrontar e agir na actualidade.

Em contrapartida, se isto para outros, sobretudo para os espertalhões da etiqueta fácil, pode ser distorcido demasiado puerilmente como ‘um regresso’, pois bem, preguicem na sua penosa mania.

## 1

É teatro de vanguarda aquele que, partindo de temas ideológicos que tomam o lugar do antigo conteúdo sacro ou mitológico, se insere numa situação revolucionária e a promove, pressupondo o princípio de que a revolução, como processo de transformação e de crescimento, é o próprio princípio do devir histórico da sociedade, da realização do seu destino, da sua própria existência como organismo vital.

Assim Giulio Carlo Argan, no seu artigo *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, publicado no “Avanti!” de 18 de Maio 1971, e especifica: «Brecht sim, Ionesco não».

Escreve, de facto, Argan: “neste sentido, é certamente de vanguarda o teatro de Brecht, embora cheio de motivos tradicionais e populares, e não o é o teatro estruturalmente novíssimo de Ionesco, interpretado como é numa ambiguidade ideológica que transforma em divertida, inteligente e conciliadora convivência a expectativa de protagonistas e público, permitindo assim à burguesia aceitar, sem se atraiçoar, a imagem deformada que de

si, com uma crítica implícita, lhe é apresentada”.

Esta simples verdade toca no centro da discussão sobre a possibilidade ou não, sobre a actualidade ou não, sobre o comprometimento de conteúdo ou sobre as especulações técnico-formais de um teatro musical, ligando tudo a um único princípio-relação: o princípio entre ideologia-situação revolucionária e sociedade, olhada à luz da evolução histórica.

(Especifiquemos: ideologia entendida não como atraso idealista, alheio à realidade viva e, muitas vezes, em oposição a ela, portanto, tendendo a sobrepor-se-lhe até sufocá-la, de tipo idanoviano, para nos entendermos, mas consciência reagente que se vivifica no contacto fenoménico com a realidade e que, ao determinar-se, determina; portanto, não um véu que cobre a realidade, mas instrumento de verdade).

Porquê e em que temas se pretende basear a falta de perspectiva para um teatro musical renovado ou limitar também o seu alcance inovador sobretudo na nossa época?

Uma resposta, genérica mas fundamental, encontra-se na restauração da *belle époque* – para falar com Italo Calvino – que desde há anos, de vários modos e muitas vezes impiedosos, trabalha narcisisticamente na contemplação de si própria.

Podem constatar-se dois momentos de tal narcisismo que, na sua contraposição, se correspondem: por um lado, o humanismo que, lamentando “o vazio da alma”, se opõe, desdenhoso, à pretensa materialidade da técnica actual (atraso este particularmente perceptível na Itália); por outro, as posições que atribuem apenas às ciências e às técnicas a capacidade de conhecer a verdade e relegam todas as outras actividades humanas para o âmbito do sentimento ou ainda dos problemas desprovidos de significado cognitivo, chegando assim a erigir entre ciência e outros campos uma cisão tão completa e perigosa como o dualismo afirmado pelo humanismo espiritualista. Esta cisão incita e fomenta facilmente o comprazimento nas técnicas tomadas como fins em si mesmas, fora de toda a possibilidade de visão global do mundo.

E esta atitude, com o canto de procedimentos puramente técnicos, fascina os neófitos de uma pretensa objectividade, os quais, ao pretenderem subtrair-se a qualquer contaminação ideológica, se revelam, na realidade e sem saber, cúmplices e instrumentos de uma bem específica ideologia: a do neocapitalismo. De resto, hoje, foi definitivamente demonstrada a inexistência da suposta “neutralidade ideológica” das posições de cunho neopositivista, cujos claros e determinados pressupostos filosóficos já foram identificados. Acerca deste ponto remeto para *Filosofia e filosofia della scienza* de Ludovico Geymonat).

A ópera está morta! proclamam alguns. E deseja-se findada, *ipso facto*, cada nova possibilidade teatral, enquanto outros contrabandeiam a restauração em neoclassicismos, em neodadaísmos de complacente excitação das epidermes superficiais, inteiramente destituídos da tensão humana e da carga anárquica que caracterizou os dadaístas de 1916, e em neogeometrismos de falsa e nostálgica harmonia. Tenta-se reforçar, prolongar, actualizando as suas enunciações, um monopólio cultural em parte já quase esterilizado.

Acabou, sim, uma concepção particular, e também, pouco a pouco, se esgotaram concepções sucessivas, nas não o teatro musical na continuidade e no desenrolar da sua relação com a história e a sociedade.

Declinou, sim, uma época histórica precisa, cujas exigências se reencontram ainda na linguagem técnico-estrutural, na forma, no significado, na função social da ópera tradicional.

Mas, por que mistério não deveria a nossa época conter em si urgências, temas, propriedades linguísticas, para uma nossa expressão-testemunho, também no teatro musical?

Será que a nossa vida se desenrola arcadicamente, longe do recontro de ideias, das tragédias humanas, dos entusiasmos, dos amores, das lutas, de novas presenças, pelas quais se justifique o regresso a temas evasivos, arcádicos, medievais, às arcas de Noé e a outros mitos de civilizações desaparecidas, a barroquismos seiscentistas, mais ou menos travestidos, por um sentido de reacção nostálgica ou por uma cúmplice subordinação a certas conveniências de uma sociedade particular?

Sem dúvida, o fascínio da *belle époque* é uma sedução acomodatória e corruptora: como tal, não tem nada a partilhar com o entusiasmo profundo e construtor em prol de um novo teatro musical.

As ideias só têm valor, defendem alguns, se integradas nas estruturas formais; portanto, o que conta não são as ideias, mas a linguagem, o ‘modo de formar’.

Estas atitudes escondem uma velha e equívoca distinção entre verdade de conteúdo e verdade de forma: na realidade da obra de arte, pelo contrário, é impossível dissociar o momento formal da ideia objectivamente expressa na forma; como sublinha Galvano della Volpe, não é possível, à maneira de [Benedetto] Croce, separar a imagem do conceito e do significado intelectual da imagem.

Não se trata, pois, de opor aos vários formalismos, uma atitude conteudista, mas de afirmar a indissolubilidade objectiva de forma e ideia, na superação de toda a abstracta contraposição entre arte e verdade.

Portanto: teatro de ideias, de luta, estreitamente ligadas ao seguro e trabalhado procedimento rumo a uma nova condição humana e social de vida.

Teatro totalmente *engagé*, tanto no plano estrutural linguístico como no social: desde o músico, do escritor, do pintor, do director de cena até ao último electricista e operário de cena, enquanto actantes e inovadores no respectivo elemento linguístico, conscientes das novas possibilidades e necessidades técnicas à disposição, enquanto responsáveis pelas escolhas específicas na actual situação humana, cultural e política.

Teatro de situações, concebidas por Sartre em superação e em oposição ao teatro psicológico.

Teatro de consciência, com nova função social: o público não se limita a assistir passivamente a um ‘rito’, co-implicado e arrebatado nele por motivos místico-religiosos ou evasivo-gastronómicos e passionais, mas situado perante escolhas específicas – precisamente as que tornaram possível o resultado expressivo teatral – é intimado a tomar consciência e a empreender activamente também as suas escolhas, não as reduzindo a categorias estéticas, abstractamente postas e resolvidas ou a momentâneas especulações de jogo aberto, mas decidindo-as em relação com a vida.

## 2

A ópera na sua concepção, como foi inventada pela tradição, revela, entre outras coisas, estas características formais:

- distância fixa e diferenciada, em dois planos, entre público e cena, como numa igreja entre os fiéis que assistem e o oficiante que celebra;
- as duas dimensões da ópera, visual e sonora, realizadas no carácter primitivo de relação, pelo que vejo o que escuto e escuto o que vejo;
- o elemento cénico-visual, forma, luz e cor, estático com uma função meramente ilustrativa do texto cantado;
- a relação entre canto e orquestra desenvolvendo-se de forma unívoca, como entre o falado e a coluna sonora de um filme, hoje talvez a versão industrializada da ópera tradicional;
- único centro focal perspéctico, pelo elemento visual e também sonoro; por conseguinte: bloqueadas as possibilidades da relação espaço-tempo.

Destas constatações claramente se deduz até que ponto tal concepção particular da ópera permaneceu ligada, à distância de séculos, a uma origem ritual antiga, à qual, numa época precisa, se sobrepôs a estática perspectiva católica, quando declinou e se esbateu o debate aberto, e de natureza também herética, entre autores e público católico.

Importa considerar até que ponto a distância entre público e cena, ainda existente nos teatros, se originou, para lá da praxis litúrgica, também quando, no final da Idade Média, se iniciou a exposição teatral dos mistérios religiosos e as sacras representações em palanques fixos elevados nas praças, à volta dos quais se reunia o público.

Uma documentação entre outras: a gravura *Ecce Homo* de Lukas van Leyden, de 1550, representa claramente esta situação.

Anulava-se a relação social que, também nos actos de sacras representações em movimento, se estabeleceu ao ar livre entre acção cénica, de conteúdo bem preciso, e possibilidade de público não seleccionado nem discriminado economicamente ou por castas, como acontecerá e ainda acontece em muitos países, quando a acção cénica se traslada para recintos fechados.

O centro focal único, a deslocação em dois planos do público e da cena e o estatismo da própria cena tinham então uma justificação teológica e prática, em correspondência com a estrutura social precisa.

No devir de novas estruturas e no desenvolvimento do pensamento científico humanístico deste século, é lógica a necessidade de um teatro musical vivo na nossa cultura.

Os inícios já tiveram lugar, mas são ainda pouco salientes.

E torna-se difícil compreender como é que Ferruccio Busoni, o qual nas suas viagens e encontros terá tido mais de uma ocasião para captar sintomas de uma nova realidade teatral, ainda em 1921 ignorou e subestimou a sua intuição, aliás genial, ao afirmar: “A ópera, ao aliar-se ao antigo mistério, deveria tomar o aspecto de uma cerimónia fora da vida quotidiana, semi-religiosa, elevada; ao mesmo tempo, deveria ser reconfortante e divertida, [...] como a Igreja católica [...] sabe utilizar música, indumentárias, coreografias com inteligência e, amiúde, com raro bom gosto, para obter um resultado simultaneamente místico e teatral”.

## 3

Entre 1910 e 1913 foi composto, por Arnold Schönberg, o “Drama mit Musik” *Die glückliche Hand* (A mão feliz) que, representado em 1924 em Viena e em 1954, mal, em Colónia, permanece ainda ignorado quanto ao seu valor cénico.

E é o ponto inicial de uma concepção moderna do teatro musical.

Naturalmente, é posto em relação com a grande renovação artística que se desenvolveu em Munique, na Baviera, cerca de 1912, em torno do grupo *Der blaue Reiter*; e em geral o que se faz é valorizar sobretudo o texto, no âmbito de uma expressão tipicamente expressionista.

A etiqueta é fácil e pode facilitar toda... a preguiça interpretativa.

Na prática descursa-se a relação dinâmica entre a exigência de revolta, de polémica que acarreta aquele âmbito cultural e as consequências estilístico-técnicas que Schönberg sente necessidade de daí tirar.

E, de facto, neste “drama” canto, acção e mímica alternam-se e desenvolvem-se também simultaneamente, e um não é a ilustração do outro, mas cada qual caracteriza independentemente várias situações.

Começa-se assim a romper o esquema: vejo o que escuto, escuto o que vejo, ampliando o uso da dimensão visual sonora.

Elemento ambivalente, coro tem no palco uma dupla função: sonora e puramente visual, cor-forma. Nesta última não já como coro figurante, à espera da sua vez para cantar, mas integrado na cenografia e transformado em forma, cor, luz, no uso autónomo e simbólico destes elementos, bem pormenorizado na partitura.

Um resultado: não um puro jogo abstracto, como talvez se deva considerar o bailado [sic] *Der gelbe Klang* (O som amarelo) escrito por Kandinsky em 1912, mas uma dinamização expressiva do texto para as relações que se instauram de modos vários entre as componentes cénico-musicais, não já usadas de forma unidireccional.

Em 1932 Schönberg deixa incompleta, no fim do II acto, a ópera em três actos, *Moses und Aron*.

(A propósito da ideia expressa nesta ópera: não existe aqui esquematicamente o contraste entre pensamento e acção – como por muitos é entendido – mas a busca de uma estrutura social: neste caso, a referência não se limita apenas ao povo judeu, mas atesta tragicamente a desesperada condição alemã, como que doravante – 1932 – perturbada pelo nazismo. Bem mais tarde, Schönberg compõe o III Acto, conseqüente tragédia do final do II (*Um sobrevivente de Varsóvia*).

Para esta grandiosa concepção, Schönberg é obrigado a encarar e a utilizar uma nova dimensão espacial do elemento sonoro, até aí centrado na orquestra e no palco.

Na primeira cena do I acto, Schönberg indica, para o coro falado, a quatro e seis partes “Voz a partir da Sarça”: “é possível fazê-las falar [*scil.* as vozes], por detrás da cena, isoladas entre si, cada uma a um telefone ligado directamente aos altifalantes dispostos na sala, de modo que só nesta se reúnam”).

Já no oratório incompleto *Die Jakobsleiter* (A escada de Jacob) Schönberg pensa na utilização de várias fontes sonoras na sala.

Numa nota relativa à ideia final do oratório, ainda em 1921, indicava: “Começam no pódio os solistas e o coro, depois, pouco a pouco, os coros cada vez mais afastados nas orquestras distantes, de modo que no fim a música se difunde na sala a partir de todos os lados”. (Por coros e orquestras distantes – *Fernchöre* e *Fernorchester* – Schönberg entende coros e grupos orquestrais separados do pódio e ligados por meio de microfones a grupos de altifalantes situados em vários pontos da sala).

A centralização perspéctica de uma única fonte sonora – orquestra-cena – surgia assim suprimida, na possibilidade de emprego e utilização de várias fontes deslocadas em vários pontos na sala-teatro.

É fácil descortinar aqui o actual desenvolvimento da prática dos coros fragmentados do século XVI.

(A propósito: seria mais desejável do que nunca um estudo e uma pesquisa sobre semelhante prática musical, levada a cabo com critérios rigorosos para analisar a relação então existente entre concepção musical e realização em fontes acusticamente difundidas, empregues não só na catedral de Treviso e em São Marcos, mas também, decerto, noutros lugares, ao ar livre ou em recintos fechados, em Veneza. Para lá da reconstrução deduzida de tal relação a partir das músicas e das particularidades acústicas de certas arquitecturas, pesquisando o Arquivo de Estado de Veneza).

O desenvolvimento recente da electro-acústica aumenta bastante as possibilidades de realização para uma concepção espacial com várias fontes sonoras.

Comprova-se assim, por um lado, a verdade da intuição do já concebido e, por outro, liberta-se mais a fantasia criadora para novas expressões de hoje, para descanso de quem se lamenta acerca do “vazio da alma” e de quem limita e coarcta a presença humana, identificando-a na ‘harmoniosa objectividade matérica’ de um instrumento levado, muitas vezes, a girar no vazio.

*Lulu*, obra-prima de Alban Berg e *Il prigioniero*, ópera fundamental de Luigi Dallapiccola, em que se apresentam já elementos de um teatro de situações, constituem etapas ulteriores na concepção moderna do teatro que chega aos nossos dias.

Quase paralelamente, outros músicos deram vida a uma experiência particular, importante não tanto por questões de linguagem técnico-musical quanto pela modernidade de ideias e de luta do seu teatro: Bertold Brecht foi o seu fulcro.

Refiro-me a Kurt Weil, sobretudo à sua obra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), a Paul Hindemith de *Das badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), a Eisler de *Die Massnahme* (1930), a Paul Dessau, *Die Ausnahme und die Regel* (1930), *Das Verhör des Lukullus* (1939), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1960).

Ao longo destas duas linhas o teatro musical, na primeira metade do século, foi-se emancipando da ópera tradicional, participando nas instâncias inovadoras de estruturas sociais e artísticas na altura determinantes.

A uma concepção essencialmente estático-teológica da ópera tradicional europeia (foco visual único – fonte sonora única – relação litúrgica entre público e cena, o todo rigidamente determinado, quase perfilhado pela mecânica celeste de Newton) substitui-se uma concepção dinâmica de relações mutáveis (maior riqueza de dimensões e de elementos para a composição teatral – consequente ampliação da capacidade activa do público

– fontes visuais e sonoras difundidas e possíveis em toda a sala – consequente libertação do nexa espaço-tempo, filiação não já newtoniana, mas einsteiniana).

Para ulterior ilustração de tais princípios sobrevêm algumas realizações ocorridas no teatro de prosa europeu, sobretudo nos primeiros trinta anos deste século que, em seguida, introduziu num país uma restauração trágica de ‘degeneração burocrática’, enquanto noutros enlouqueceu a barbárie nazi.

Em Moscovo, Meyerhold pensou “dar vida a um teatro, não apenas consonante com a revolução, como o de Vachtangov ou de Tairov, mas directamente empenhado nas lutas políticas”, como escreve A.M. Ripellino no seu documentadíssimo livro *Majakovsky e il teatro russo d'avanguardia*.<sup>3</sup>

“Proclamou, pois, o Outubro teatral, afirmando a necessidade de reflectir em cada espectáculo a luta e as aspirações da classe operária”.

Pode, porventura, alguém sonhar em acusar Meyerhold de inerte propaganda política?”

Em oposição às construções estáticas, verdadeiros bastidores, do teatro de Tairov, Meyerhold baseia o seu teatro no movimento dos vários elementos, explorando finalmente a tridimensionalidade do palco com máquinas e palanques construtivos, também automovidos.

“O sentido do teatro não estava no quadro, na atmosfera, no discurso, nas luzes, mas no movimento: um simbolismo motorial”.

Surge assim de per si uma comparação com a dinamização expressiva em *Die glückliche Hand* de Schönberg.

Elimina-se simultaneamente a distância entre público e cena, levando a acção cénica para o meio do público e transformando o público em actor, quer dentro do próprio teatro, quer ao ar livre.

— Ao *ar livre*: teatro de massa em movimento, e não circunscrito numa praça ou arena, pelo que o próprio público, ao deslocar-se nas grandes praças de Leninegrado, onde se desenrolava sucessivamente a acção, “o assalto ao Palácio de Inverno”, se transformava no dilúvio humano das grandes jornadas da revolução.

Verdadeiro teatro de vanguarda porque, “partindo de temas ideológicos que tomam o lugar do antigo conteúdo sacro-mitológico – neste caso: a sacra representação – se insere numa situação revolucionária”.

— *Dentro* do próprio teatro: teatro no teatro, portanto

Pirandello, inovador talvez não ainda de todo compreendido na Itália, e a grande esperança do teatro político de Piscator na Berlim de 33.

A propósito do teatro no teatro, na comédia em três actos, *O gato das botas*, escrita por Ludwig Tieck nas primeiras décadas do século XIX, a acção desenvolve-se no palco e na plateia: aqui, alguns actores dirigem-se ao público, comentando a acção cénica, enquanto ela decorre, discutindo entre si e litigando sobre o significado desta fábula para

3 Para esta e a seguinte citação cf. Angelo Maria Ripellino, *Majakovsky e il teatro russo d'avanguardia*, Turim, Einaudi 1982, p. 126.

crianças. Por isso, também o intervalo, com as discussões e as trocas de ideias sobre o que foi ouvido e visto, foi já composto e inserido na acção pelo autor.

Eis aqui outra demonstração daquele fenómeno na arte, pelo qual uma tendência particular emerge no tempo, desaparece para, em seguida, à distância representar a sua problemática à luz de novos desenvolvimentos, determinados por exigências de estruturas sociais em devir.

(Como exemplo recente de retomada de elementos já aparecidos ou indicados na história das formas, talvez *Momento* de Stockhausen; surge inserido nesta composição o momento da entrada do director e o aplauso do público, executado também pela orquestra, repropoñdo-se assim uma recuperação do tempo exterior representado, comparável ao de Tieck.

#### 4

E hoje?

Para exemplificar o que no início propus para um novo teatro musical, em vez de uma colaboração *a posteriori*, uma participação directa e simultânea na interdependência de individualidades técnico-humanas diferenciadas (músico, pintor, poeta, director), remeto-me agora a uma experiência recente.

Em Maio deste ano, num grupo de amigos venezianos, decidimos tentar dar vida de algum modo, no plano da arte, à nossa solidariedade para com os espanhóis que, naquela altura, se batiam em grandes greves contra o regime franquista.

Os encontros realizados originaram um grupo de trabalho integrado por um pintor, um director de cena, um literato-actor, um músico, alguns organizadores culturais.

Decidiu-se, primeiro, por limites de tempo, usar materiais visuais e sonoros já existentes, em vez de criá-los originalmente.

Decidiu-se realizar tudo ao ar livre.

No Campo de S. Angelo, em Veneza, tiveram de se fixar quatro ecrãs com quatro aparelhos de projecção, em quatro pontos diferentes, não simétricos.

O elemento visual era diferenciado no material em quatro tipos:

I — 25 dispositivos do *Guernica* – original e estudos preparatórios – de Picasso;

II — 3 documentários sobre Espanha, entre os quais um de Buñuel;

III — 40 diapositivos de fotografias desde a Guerra de 36 às últimas greves deste ano, e de textos poéticos;

IV — Diapositivos a cores – vermelho, amarelo, violeta – as cores da bandeira miliciana – com escritos e títulos dos cantos que usaríamos no decurso do serão.

Noutros quatro pontos diferentes do campo deveriam situar-se quatro grupos de altifalantes, ligados com quatro microfones.

O elemento sonoro era assim diferenciado no material:

Um *speaker* [locutor] com indicações históricas intervaladas.

4 vozes, alternando-se, na leitura de textos poéticos relativos à Espanha e cantos da guerra civil e da nova resistência espanhola

Portanto, para as quatro diferenciações do elemento visual e sonoro, e para a dispo-

nibilidade de quatro fontes visuais e sonoras, diversamente difundidas no espaço, determinaram-se duas possibilidades de realização: cada material diferenciado fixo, desde o início ao fim, na mesma fonte, ou circulando no espaço.

Isto é, os diapositivos de Picasso ou os cantos, sempre localizados no mesmo ecrã, ou o grupo de altifalantes, de modo esquemático, ou difundido ulteriormente e também simultaneamente entre as quatro fontes.

Na I possibilidade, a relação tempo-espaço teria sido impedida; bloqueando cada elemento como num teatro de centro focal único, enquanto na II esta unilateralidade teria sido eliminada.

Para a composição total, baseada na escolha de elementos materiais (e sublinho o termo composição, distinguindo-o da preparação dos materiais em si), há que escolher entre quatro métodos diferentes.

I: o director, à mesa, fixava nos mínimos pormenores a sucessão e a simultaneidade temporal e espacial entre os diversos materiais do elemento visual e sonoro, e entre estes dois elementos.

Ou seja: determinar se, num certo momento, se devia projectar uma foto de Robert Capa no ecrã n. 3 ou em todos os quatro; sozinha num ecrã, enquanto nos outros três se projectava, sucessiva ou simultaneamente, um diapositivo de Picasso, uma foto de António Machado e um texto de Jesus López Pacheco.

Além disso, determinar a relação com o elemento sonoro.

Neste caso, a execução-realização teria ficado na mão dos técnicos.

II: estabelecer alguns pontos de ligação e de encontro, deixando outros para serem directamente improvisados, na execução, pelo director, pelo pintor, pelo literato, pelo músico, vendo-se assim cada um obrigado a dirigir a sua parte e a reagir imediatamente aos outros.

Por exemplo: enquanto o documentário de Buñuel, projectado num ecrã, constituía o ponto de referência fixo, outros materiais visuais e sonoros deveriam ser decididos no próprio momento pelos quatro colaboradores, em ligação com o documentário.

III: Determinar os momentos de início e os tempos de duração visual e sonora para os vários materiais, de modo que cada um dos quatro, actuando em interdependência, exponha os materiais nas durações prefixadas. Fique claro: exposição de materiais. Neste caso, é possível que se instituem nexos-resultados inéditos entre os vários materiais; resultados que, pelo contrário, embora dependessem da escolha de um só indivíduo, em vez da interacção criativa entre os quatro colaboradores, poderiam formar-se em perspectiva unidireccional.

Não se trata de uma autogénese, por parte do próprio material, mas de uma participação directa e simultânea, agente e reagente, de individualidades técnico-humanas diferenciadas.

IV: Servir-se do método ilustrado no ponto precedente, sem ver nele, porém, um resultado final, como os teóricos da obra aberta hoje especulam, mas sim um momento preliminar e propedêutico, ou seja, como momento de estudo, de pesquisa e, essencialmente, de ensaio; e fazendo uma escolha entre os resultados técnico-expressivos conseguidos, fixá-los numa forma precisa.

Pessoalmente, vejo neste último método o mais adequado para a consciência criativa, se esta se basear na colaboração de vários.

Em relação a um teatro fechado, esta realização ao ar livre permitia uma maior liberdade na difusão espacial das fontes sonoras, mas sobretudo o uso de várias fontes visuais.

De facto, num teatro fechado, pelo menos como ainda existe e se continua a concebê-lo e a construí-lo, abstraindo de uma moderna problemática e sem sequer ter presentes as indicações avançadas por Gropius, por Molnár, por Weininger, entre outros, num teatro fechado é possível uma certa utilização sonora espacial, graças às instalações electro-acústicas hoje disponíveis, mas torna-se muito difícil, se não impossível, o uso de várias fontes visuais.

E isto também em relação com o público, que se vê localmente e também visualmente constrangido

Porém, quanto ao público do teatro ao ar livre, como agora foi descrito, o campo S. Angelo teria ofertado estas possibilidades: eliminação da discriminação ou do rito ainda existente, por exemplo na Fenicce.

É claro que este teatro colectivo deveria ser oferecido ao público por entidades públicas ou privadas. Por isso, não entendo porque é que a Bienal, associando as suas manifestações uma vez por ano ou cada dois anos, não poderia tornar-se promotora de um grupo composto de um pintor (ou escultor), um escritor, um músico e um director, em vista de um novo tipo de teatro ao ar livre.

No campo S. Angelo não devia haver assentos ou coisas semelhantes.

O público poderia entrar no espectáculo, circular por ali, ouvir, ver, parar ou caminhar, sem estar local ou visualmente constrangido; mas activo na sua escolha sobre tudo o que lhe era sucessiva e simultaneamente apresentado.

Se meditarmos na quantidade, na variedade, na complexidade de material acústico e visual que nós, conscientes ou não, recebemos psicologicamente cada dia, no consequente potenciação da nossa capacidade receptora, portanto gnoseológica, da realidade, também na sua simultaneidade, somos obrigados a interrogar-nos, espantados, porque é que ainda se condiciona o hábito: vejo o que escuto, escuto o que vejo, e o limite perspéctico de um único foco visual e sonoro.

Um exemplo, não tão banal como parece: a possibilidade de seguir na rádio o relato de um desafio de futebol e, ao mesmo tempo, na televisão uma partida de basquete, com nenhuma interferência na autonomia das duas dimensões visual e sonora.

Se *Intolleranza 1960* me levou a colaborar na experiência de campo S. Angelo, esta experiência, por sua vez, proporcionou-me novos argumentos na minha convicção de um novo teatro musical ainda em devir. Quase me esquecia: a realização prática no campo S. Angelo foi-nos proibida pelo procurador de Veneza.

E esta pode ser uma contraprova puramente política da validade da experiência cultural a que não renunciámos.

O teatro musical está ainda a caminho.

A necessidade decisiva é comunicar.

Novas situações humanas obrigam urgentemente à expressão.

Se a nossa vida corre o risco de se fetichizar por uma exaltação tecnológica ou de se abandonar “aprazivelmente” a qualquer desempenho cínico, então, tanto mais se deve meditar, no nosso trabalho, no que Jean-Paul Sartre dizia:

“E se este mundo me é oferecido com as suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com a minha indignação e as desvele e denuncie com a sua natureza de injustiças, ou seja, de abusos-que-devem-ser-suprimidos.

Por isso, o universo do escritor não se revelará em toda a sua profundidade a não ser no exame, na admiração, na indignação do leitor;

e o amor generoso é juramento de preservar,

a indignação generosa é juramento de mudar

e a admiração juramento de imitar; embora a literatura seja uma coisa e a moral outra, no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”.

## Música e Teatro (1966)<sup>4</sup>

A relação música-teatro e as novas possibilidades técnicas, também para estas, de um Estúdio electrónico: discuti a tal respeito com Piscator e com Peter Weiss nos encontros que se seguiram à sua proposta de escrever a música para a encenação do novo texto *Die Ermittlung* [A Inquirição] de Weiss na Freie Volksbühne de Berlim ocidental, de que Piscator é director e, muitas vezes, o encenador.

Não me interessava a solução música de cena, nem a funcional, nem muito menos efeitos sonoros porque, além disso, não os considero adequados, a não ser na banalidade convencional, aos materiais significantes recolhidos por Weiss sobre a origem, a responsabilidade e o caminho da destruição do homem num campo de concentração nazi – Auschwitz.

Na convenção do teatro em prosa europeu (com excepção de Bertold Brecht, em que a intervenção musical tem características particulares) a música tem uma função ilustrativa – naturalista ou psicológica –; é introduzida no palco como um bastidor ou como um fundo, ou para “baralhar” acusticamente a expectativa e a atenção durante as mudanças de cenário.

Esta última convenção, forçada por um tempo técnico, o necessário justamente para a mudança de cenário, é anulada quando a técnica e a concepção cénica se desenvolvem numa dialéctica entre si e se modernizam, como acontece na concepção cinética de Josef Svoboda; este, desde Praga, onde é o arquitecto cenógrafo da ópera nacional, está hoje, de forma genial, a revolucionar a dimensão espacial temporal do teatro.

A sua encenação do *Hamlet*, apresentada em Bruxelas em Fevereiro de 1965, suscitou enorme interesse pela realização cinética da cena; daí duas consequências: a) abolição das mudanças de cenário, pela sua contínua transformação ou movimento espacial paralelamente à própria acção – nova dimensão e projecção também do próprio actor; e b) ao

4 Publicado em SC1, 210-214 (texto final); LN-F, 366-369 (versão incompleta).

mesmo tempo, eliminação da espera pela mudança de cena, um tempo teatral contínuo, portanto também maior realce de todo o arco construtivo do texto mais facilmente perceptível na sua continuidade.

Pense-se no *Trovador* de Verdi: directores de orquestra convencionais e serôdios impõem vários e longos minutos de espera para complicadas e, amiúde, oleográficas mudanças de cena; o arco formal de cada acto genialmente composto por Verdi é, sem cessar, despedaçado e massacrado, no isolamento das várias cenas, suscitando igualmente momentos desligados.

É fácil intuir como, se em vez de longos minutos houvesse, no máximo, escassos segundos – e Svoboda garante a sua possibilidade –, resultaria daí uma escuta, portanto uma compreensão mais séria mesmo de uma ópera popular como *O Trovador*, sempre que ela se pretende ouvir na sua totalidade e não reduzi-la a umas quantas árias destacadas ou a momentos isolados.

(A leitura da partitura ou a escuta dos discos de nenhum modo podem libertar teatros de ópera, directores de orquestra destas responsabilidades). Em *Die Ermittlung* não há mudança de cenário, que permanece o mesmo desde o princípio ao fim, estático na estilização de um processo: réus-testemunhas-acusação-defesa-juiz, como no processo de quem se desenrola em Francoforte e ao qual Weiss foi buscar os vários materiais documentais.<sup>5</sup> O texto está subdividido em onze cantos, cada um deles com um título preciso, e segue um percurso desde o início até aos fornos crematórios no campo de concentração (canto do *Lager* – canto da possibilidade de sobreviver – campo do fim de Lili Tofler – canto da parede negra – canto do fenol – canto do zyklon b – etc.).

No estatismo cénico, único elemento dinâmico: a palavra. Nesta o choque e a sobreposição entre presente e passado, entre recordação, testemunho e realidade actual, entre tentativa de se justificar e de julgar o limite da justiça de classe, da burguesia alemã e o capitalismo, no condenar-se a si mesma (as condenações no processo, de uma forma vergonhosa e real, foram mitos), entre o querer conhecer e analisar um passado para o superar e o desejar esquecer-lo reivindicando o aparente bem-estar actual da Alemanha Federal actual.

Momentos individuais, corais, de informação objectiva, de participação subjectiva.

Daí provém a grande necessidade de diferenciação da palavra dita, pela variedade de situações na sua componente da composição acústica espacial, o conhecimento das novas técnicas acústicas hoje disponíveis; o seu uso alargado a um espaço teatral, não já limitado na focagem e na perspectiva à cena, pode, de modo notável, contribuir para levar hoje a cabo uma nova dimensão acústico-teatral.

É possível que o ambiente cénico anule o estatismo do elemento visual – estilização de um processo – justamente para um outro uso do elemento auditivo, numa nova dimensão para a palavra, superando a sua projecção naturalista com novas técnicas de

5 Nono refere-se ao processo instruído contra um grupo de funcionários do campo de extermínio de Auschwitz, que se desenrolou em Francoforte desde 12 Dezembro 1963 a 20 de Agosto 1965. O livro-argumento *Die Ermittlung* (cf. Peter Weiss, *L'istruttoria. Oratorio in 11 canti*, trad. di G. Zampa, Turim, Einaudi 1966) baseia-se em testemunhos deste processo.

difusão acústica, funcional e ajustada à eficácia comunicativa do seu valor significante.

A palavra revela-se, pois, dinamizada em vários planos, outros tantos modos de chegar ao público, numa diferenciação acústica relacionada com a característica racional ou instintiva, mediata ou imediata, de evocação ou provocação, coral ou individual, objectiva ou subjectiva; não, portanto, por um simples jogo formal.

Pense-se na pluralidade dos planos visuais com que Dreyer dinamiza o estatismo do processo de *Joana d'Arc* [1928], trabalhando genialmente em relação ao elemento visual com o meio à disposição, a máquina fotográfica.

No teatro é possível, eu diria até necessário, actuar paralelamente com os meios hoje à disposição, quando o elemento auditivo é preferido e escolhido como único elemento de acção e de comunicação em relação à quase absoluta fixidez do elemento visual, como no caso de *Die Ermittlung*.

Por tal motivo, propus a Piscator a minha colaboração para a realização acústica do texto,<sup>6</sup> justamente enquanto músico, ou seja, dar vida à dimensão sonora e significante da palavra com vários meios e modos de difusão acústica – microfones, várias ligações com altifalantes deslocados na sala –, alternar partes ditas directamente ao vivo, partes mediadas através de altifalantes, partes gravadas em fita com a possibilidade de uma elaboração acústica, embora mínima, que se deve realizar num Estúdio electrónico.

O uso de vários espaços e modos sonoros para a voz contribui para uma maior comunicabilidade de um texto como *Die Ermittlung*, o qual, pela continuidade da violência e do *shock* na documentação, corre muitas vezes o risco de habituação, sobretudo no caso de um uso exclusivo e monotonamente unidimensional da palavra.

A capacidade de recepção é, hoje, muito mais ampla e veloz do que se crê ou pretende. Exige um modo de comunicação em desenvolvimento e em superação relativamente à convenção e ao hábito, que – no tocante ao elemento auditivo – desperte e afecte o ouvido, também como facto acústico virado para a nossa actual recepção psicológica e racional.

Nesse sentido trabalhou Bertold Brecht na sua reelaboração do *Coriolano* de Shakespeare, que escutastes e vistes no teatro do Berliner Ensemble na democrática Berlim. Esta edição, também pelo tempo cénico e pela genial dimensão acústico-visual, é exemplarmente nova e iluminante.

Por motivos de tempo, Piscator, embora concordando com a minha proposta, não pôde realizá-la nem experimentá-la, mas no Volkstheater de Rostock, na Alemanha democrática, um caso fortuito de necessidade demonstrou concretamente a eficácia e a validade do uso de meios técnico-acústicos para *Die Ermittlung*. O advogado de defesa dos guardas de Auschwitz falava com um microfone, a sua voz baixa rouca e longínqua era difundida a partir de altifalantes, semelhante dimensão sonora adquiria um significado expressivo imediato. No intervalo, Hans Anselm Petern, director do teatro e realizador do texto de Weiss, explicou-me ter sido obrigado a semelhante uso pela súbita rouquidão

6 Na realidade, Piscator foi quem propôs a Nono a colaboração para *Die Ermittlung* (cf. Angela Ida De Benedictis – Ute Schomerus, “La lotta “con le armi dell’arte: Erwin Piscator e Luigi Nono. Riflessioni e documenti”, “Musica/Realtà, XXI/61, 2000, pp. 151-184: 161 e 178-179).

do actor; mas, dada a eficácia teatral, tê-lo-ia mantido, estudando-o também para outras situações. Petern, a quem se deve a melhor edição cênica da *Ermittlung*, esclarece ainda que na sua acusação à indústria alemã – Krupp, Siemens, Farben – de corresponsabilidade também pelos campos de concentração, tinha igualmente diferenciado a parte coral e os momentos individuais no texto, utilizando coros falados de todas as testemunhas, com notável clarificação e captação do texto, eliminando, em suma, a generalização do actor solista com um tempo coral, de origem na sinagoga.

Por último, Piscator viu bem, na relação música-teatro, que aquilo que nem a palavra nem a cena podiam representar deveria fazê-lo a música. Os milhões de mortos nos campos de concentração.

Coros, portanto, numa solução compositiva musical autónoma, que se alternassem com os “cantos” do texto, com um tempo próprio de desenvolvimento em relação ao cénico, outro elemento formador do arco construtivo da encenação do *Ermittlung*.

O teatro de Piscator em Berlim tem uma estrutura acústica excepcional. Altifalantes por todo o lado, ligados com os magnetofones no centro de coordenação, ou seja, a estância em que estão situados os vários aparelhos para o controlo das luzes, para a projecção de diapositivos e de inserções filmadas, etc. Altifalantes na cena, no proscénio, à direita e à esquerda nas partes, sob o pavimento na sala. Uma verdadeira festa para o uso de todo o espaço acústico do teatro, com riquíssima variedade de movimento do elemento sonoro. Tal movimento é decidido

- a) por razões puramente musicais
- b) em relação ao que acontece na cena
- c) em relação ao público, situado não já de frente, mas no centro de tudo.

(Justamente para considerar as grandes possibilidades desta estrutura, propus o seu uso também para as vozes dos actores).

Os coros, emanando dos altifalantes situados na cena invadiam o público com vários movimentos, ou surgindo por detrás do público invadiam a cena, os actores; ou permaneciam circunscritos a um lado, ou moviam-se apenas com os altifalantes na cena, ou então com os que estavam na sala, etc.; estabelecia-se assim uma relação com os próprios actores: de ruptura, de sobreposição, de continuidade, de conclusão, justamente com o uso dos vários altifalantes na sucessão e na simultaneidade, fixa ou móvel, e quebrava-se ainda o estatismo acústico da caixa cênica, efectuando a difusão dos coros em toda a dimensão do teatro.

Os coros são gravados em fita magnética, portanto surgem difundidos pelo magnetofone. Compu-los no Estúdio de Fonologia (electrónico) da RAI de Milão. Utilizei vários materiais acústicos, todos gravados em fita: vozes de crianças (do coro do pequeno teatro de Milão) – sons cantados e fonemas da soprano polaca Stefania Woytowitz – partes corais e instrumentais previamente gravadas – material original produzido no próprio Estúdio para a ocasião.

À preparação e à escolha do material segue-se a sua diversa elaboração com os instrumentos do Estúdio, momento certamente de estudo, de busca e de experimentação, a fim de se poder então iniciar a composição verdadeira e apropriada. Estas três fases nem sempre acontecem na sucessão, mas amiúde sobrepõem-se. E é uma das características

mais entusiasmantes de um Estúdio electrónico.

Também para a possibilidade da escuta imediata, portanto do controlo e da verificação imediata do que se está a fazer, tudo é registado em fita magnética.

Ao ampliar e desenvolver a minha precedente experiência de *La fabbrica illuminata*, composta e realizada também no Estúdio de Fonologia (electrónico) da RAI de Milão, estudei e aprendi nos coros para *Die Ermittlung* como é que, compondo com simples sons e fonemas da voz humana – privados do elemento semântico, de um texto literário, se podia obter uma carga expressiva, aliás significativa e talvez também mais relativamente à que se baseia num texto literário.

Longa e debatida questão: o condicionamento, ou não, de um texto literário preexistente à música, em relação também com a discutida ‘compreensão’ de uma música: será o texto que se torna inteligível na sua estrutura literária, ou também ele próprio se converterá em música?

Será que um texto informa e imbui aprioristicamente uma música de um significado preciso, haverá dele necessidade e orientará a sua compreensão, ou facultará ainda um particular material acústico a elaborar e compor?

Considerando, pois, a sua estrutura fonética, será possível na música chegar à expressão semântica precisa?