

A performance instrumental em vista de uma narração teatral: as funções atribuídas ao violonista em três obras de teatro musical dos anos 1970

COMUNICAÇÃO

*Ledice Fernandes de Oliveira Weiss,
Université de Bourgogne, ledicef@hotmail.com*

Resumo: Partindo de três obras de teatro musical contemporâneo dos anos 1970, este trabalho analisa a inserção do instrumentista, à partir do exemplo do violão, em obras multidisciplinares de conteúdo narrativo. O procedimento de trabalho inclui sobretudo a análise das partituras de pontos de vista diversos: literário, harmônico-estrutural, técnico-instrumental e estético-teatral. A observação nos leva a considerar o violonista como um “artista total”, que participa integralmente da constituição de um novo tipo de teatro.

Palavras-chave: Violonista. Narratividade. Gesto instrumental. Teatro novo.

The instrumental performance in view of a theatrical narration: the functions assigned to the guitarist in three works of musical theater of the 1970s

Abstract: This paper studies three works of contemporary musical theatre of the 1970s, trying to analyze the participation of the performer, taking the guitarist as example, inside multidisciplinary and narrative works. The working procedure mainly includes analysis of the scores from different viewpoints: literary, harmonic-structural, technical-instrumental and aesthetic-theatrical. This study leads us to consider the guitarist as a "total artist" who participates fully in the creation of a new kind of theatre.

Keywords: Guitarist. Narrativity. Instrumental gesture. New theater.

1. O performer

Nesta comunicação, nós partiremos de três obras dos anos 1970 representativas de um “novo teatro musical”, defendido por Luigi Nono. Tais obras se encontram ainda sob a influência de estéticas musicais em voga nos anos 1950 e 1960 como o serialismo, e de uma estética teatral dita “pós-dramática”. Trata-se de *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir* (1971) de Georges Aperghis, *Lorenzaccio* (1972) de Sylvano Bussotti e *We come to the river* (1976) de Hans Werner Henze.

O objetivo é de avaliar qual é a margem de ação, o âmbito expressivo e a liberdade criativa que são atribuídos ao violonista dessas obras, sendo este considerado um exemplo representativo do músico instrumentista que se engaja em um trabalho artístico multidisciplinar como o teatro musical, afim de contribuir à própria composição da obra.

Talvez pelo fato desse músico se envolver justamente em um projeto teatral, que ambiciona estabelecer um diálogo entre diferentes formas artísticas, sua atuação se distingue da de um simples “intérprete” musical. Sua nova função solicita seu corpo inteiro, sua voz e sua mente para participar à construção da obra de teatro musical, permitindo-lhe se tornar um verdadeiro co-autor da obra.

É desta maneira que o *performer* musical aumenta seu campo de ação. Ao invés de se limitar a interpretar fielmente uma partitura graças à sua técnicas instrumental, o violonista deve envolver todo o seu ser no que Lehmann descreve como uma “performance”: "Para a performance, assim como para o teatro pós-dramático, se impõe a “vivência”, isto é, a presença provocante do homem, em vez da encarnação de um personagem" (LEHMANN, H.T., 2002: p. 218).

Assim as obras que analisamos recebem a influência direta de um teatro dito “pós-dramático” (a definição é de Hans Thies Lehmann) que se opõe ao drama, à “ilusão teatral” e ao “suspense”, necessariamente baseados na primazia do texto. Ao contrario, ele se calca menos na idéia de “representação” que na mera “presença” dos intérpretes em cena.

2. A narração

No entanto, as três obras sobre as quais nos debruçamos partem, apesar desta nova forma de conceber o intérprete, de uma ficção: se situando no limiar de um teatro “dramático”, elas constituem formas narrativas. Em cena, o “performer” é também “ator”.

Entenda-se uma forma “dramática” como aquela em que o teatro nasce da “representação” de um universo fictício, cujas ferramentas são os componentes do texto (a ação, os personagens, a história e o diálogo), e cuja lógica é baseada na idéia de causalidade.

Nas três obras, a idéia de representação de personagens é ao mesmo tempo explorada, citada e questionada. Assim, em *We come to the river*, Henze fez questão de adicionar um elemento perturbador à representação : a figura de um percussionista ambulante, que ao mesmo tempo representa um personagem mudo, ao mesmo tempo é o seu arquétipo e, enfim, simboliza um grupo social. Por outro lado, *Lorenzaccio* parte de um texto teatral escrito por Alfredo de Musset e, embora seus personagens sejam representados (ainda que de forma parcial), não inclui nenhuma ação real ou diálogo.

Assim, a “trágica historia” de Georges Aperghis emprega cinco artistas para representar uma grande quantidade de personagens. Cada artista, incluindo os dois instrumentistas, se apropria de uma frase ou de um gesto de um personagem, mas tais frases e ações podem vir a ser completamente fragmentadas e partilhadas. Como no teatro de rua, os cinco artistas navegam entre “quase encarnar um personagem” e contar uma estória, ou seja, praticar uma narração em terceira pessoa. Por fim, os quatro músicos no palco se alternam uma série de efeitos de percussão, realizados com pequenos instrumentos.

Exemplo 1: *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir* (partitura), « Préface ».

Se pode afirmar, assim, que *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir*, *Lorenzaccio* e *We come to the river* são obras que integram intimamente a narração e o pensamento linear. A esse propósito, Henze explica sua própria música como sendo fundamentalmente “impura”, sua impureza residindo na relação entre música e texto.

Além disso, a linearidade de seu discurso se deve a um objetivo claro de transpor sonoramente uma idéia política. Assim, *We come to the river*, cujo subtítulo é “ações para música”, é a obra mais explicitamente política e violenta de Hans Werner Henze.

O texto da ópera, nascido da colaboração entre Henze e o roteirista inglês Edward James Bond, trata de um império imaginário, dirigido por uma ditadura sangrenta e fria, onde o povo, oprimido, está prestes a causar uma rebelião. Tal ficção constitui uma alegoria que Henze faz de sua própria época, especialmente em uma fase militante de sua vida (Henze tornou-se membro do Partido Comunista Italiano em 1976, seguindo o exemplo de seu mestre e amigo Luigi Nono).

Henze opõe, na caracterização de sua música e na criação de uma tensão dramática, o mundo dos “opressores” e o mundo dos “oprimidos”, inventando o que esquematicamente poderia ser chamado de “música do poder” e “música das vítimas”. Cada grupo social é mostrado com maior frequência sobre um dos três palcos em que o espaço cênico é dividido. Os personagens oprimidos geralmente são mostrados na privacidade de seu sofrimento, sobre o palco mais próximo, acompanhado de uma música particularmente lírica, expressiva e melódica, uma harmonia mais complexa e uma instrumentação menos tradicional (a chamada “orquestra I”, composta de viola da gamba, viola d’amore, um violão, gaita, piano, flauta alto, oboé d’amore, trompa baixo e percussão).

Os personagens opressores sempre aparecem em grupos, reunidos em festa ou em um campo de batalha, em um palácio, para condenar uma vítima ou para uma cerimônia. Sua música é geralmente uma paródia de gêneros musicais tradicionais burgueses, e são associados a eventos específicos (tais que ritmos militares, estilos de dança de salão, ...). Sem estabelecer uma estrutura rígida, há uma tendência de que as cenas relacionadas com a violência do grupo de opressores acontecer no palco mais longe do público. Tal é o caso das duas execuções representadas.

« In this way the composer wishes to indicate that the world of the oppressors is old-fashioned, indeed already dying, although its representatives do not realize this. The music of the victims, on the other hand, is played by instruments not traditional in opera or concert hall, but that have long been associated with popular and folk music » (WINKLER, E. H., 1990: p.173).

Sylvano Bussotti também tem como ponto de partida uma estrutura narrativa, extraída de Musset. Entretanto, a progressão dramática de *Lorenzaccio* torna-se cada vez menos linear e cada vez mais fragmentada, perdendo a sua lógica narrativa interna. Tal fenômeno de ruptura radical com a linearidade da narração também poderá ser observado na obra de Georges Aperghis. A não-linearidade do texto da ópera *Lorenzaccio* se baseia essencialmente nas idéias de sobreposição, incompletude e fragmentação do discurso.

Se as vezes Bussotti cita literalmente o texto original de Alfred de Musset, às vezes ele o deixa completamente de lado. O texto é apenas um elemento entre outros que ajuda a criar um universo estético suspenso.

Por estas razões, a escrita musical de *Lorenzaccio* (vocal e instrumental) obedece a um ideal estético “fantástico” típico de Bussotti, onde todos os componentes (musicais ou não) funcionam como cores dentro de uma obra que é no geral bastante “visual”, “pictórica”, mas também inerentemente teatral. É desta maneira que o material usado pelo violão (assim que seu timbre e seus recursos expressivos) escapa a uma lógica discursiva, mas conserva uma identidade teatral por participar à criação de um ambiente fantasioso. Daí a tendência a uma estética que é muitas vezes extremamente estilizada, quase barroca ou grotesca.

Assim, com *Lorenzaccio*, Bussotti desenvolve uma estética deliberadamente provocadora, cuja intenção de desafiar valores estabelecido não deixa de ser típica de com sua geração, e que pode ser ilustrada pelos figurinos – muitas vezes quase nudistas – que o próprio compositor desenha para seus personagens ao longo das páginas da partitura da ópera.

Exemplo 2: *Lorenzaccio* (partitura), p.3.

Lorenzaccio se enquadra, apesar de suas escolhas estéticas e estruturais, no gênero ópera, sendo interpretada por solistas, coro, atores, dançarinos e mímicos, e é acompanhada por uma grande orquestra que conta, além de instrumentos tradicionalmente presentes, com dois violões amplificadas.

La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir é uma obra de Georges Aperghis atipicamente narrativa. Graças à importância dada ao texto e à palavra, Aperghis ao mesmo tempo homenageia e nega o gênero ópera. Assim, seus componentes, ao invés de serem “convergentes”, como na *Gesamtkunswerk* wagneriana são divergentes, rompendo sistematicamente com a narrativa linear.

« Il y a deux expériences qui m’intéressent, (...), raconter une histoire sans texte, par les gestes ou par les sons, et raconter une histoire avec texte. Dans ce cas, il est très difficile de prendre un texte existant, parce que ceux qui nous plaisent ont une dynamique propre, donc ils se suffisent à eux-mêmes (...) Ce que je cherche dans un texte écrit spécialement pour la musique, c’est qu’il laisse la place à la musique, qu’il ne veuille pas tout dire. (...) J’ai toujours été tenté par le texte, mais un texte qui n’a pas forcément quelque chose de précis à dire, c’est-à-dire des phrases qui passent, qui finissent par s’accrocher à la mémoire(...). Je ne parle pas forcément d’un récit, mais, en fait, ça finit toujours par créer un récit » (APERGHIS, em: GINDT, A., 1990: p. 159).

La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir é uma obra escrita para um grupo reduzido de intérpretes: apenas dois músicos (um violoncelo e um alaúde ou violão), duas vozes femininas e um marionetista. Estes cinco artistas compartilham vários papéis, vários personagens, e ainda tocam vários instrumentos de percussão. As tarefas que lhes são atribuídas, assim como a presença de uma fita magnética com sons concretos gravados, contribuem para criar uma estética da “profusão” e da “justaposição”.

As duas vozes femininas “encarnam” alternadamente todos os personagens da obra, mas ao mesmo tempo fazem inúmeros *apartes* sobre todos os tipos de assunto, inclusive a própria trama da obra. A distribuição equilibrada e aparentemente espontânea de todos os

sons, ações e até mesmo de algumas falas entre os dois instrumentistas e as duas atrizes reforça a idéia de que nenhum dos artistas “representa” um personagem só. A narrativa é repartida entre uma forma “representada” e uma forma “contada”, como no teatro de rua.

Graças a esse dispositivo, todos os elementos – e ainda mais as partes instrumentais do violão e do violoncelo – são considerados como verdadeiros “atores” do drama ao lado das duas vozes, e são usados para gerar “teatralidade”.

Como vimos, o pensamento narrativo é determinante na constituição formal de *We come to the river*, *Lorenzaccio* e *La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir*. Por outro lado, estas obras abandonam, em suas estruturas, a linearidade, o pensamento “lógico” e “temático” para se aproximarem de um ideal de “montagem”, num processo aparentado ao cinema e ao *patchwork*.

Estas formas musicais cada vez menos narrativas, mais densas, que dão cada vez mais espaço para a música instrumental e que consideram a voz cada vez mais como um instrumento, além de inovar em relação à “narração” e ao texto teatral, se caracterizam pela pluralidade de signos e mídias, assim que pela sobreposição de eventos, cenas e horizontalidades sonoras, fato que acarreta um teatro eminentemente polifônico e poli-visual.

3. O gesto

Nas obras que nós analisamos, a linguagem instrumental - especialmente a do violão – possui uma grande qualidade “gestual”, que pode ser dividida em três tipos:

- Em alguns casos, como na obra de Bussotti (e, até certo ponto, na de Henze), trata-se de uma gestualidade relacionada aos contornos melódicos, frequentemente sinuosos. Este tipo de gesto sonoro se aparenta à música retórica barroca. As partes de violão extraídas de Henze, Aperghis e Bussotti são repletas de exemplos de gestos sonoros, muitas vezes traduzidos instrumentalmente sob a forma de arpejos, frases musicais a sabor “romântico”, passagens a ritmo livre, ... A este respeito, pode-se afirmar que ha uma certa “inversão” nas funções entre a música vocal e instrumental, pelo fato de as partes instrumentais tenderem a se "vocalizar", enquanto a voz "se instrumentaliza".

- Um outro tipo de música instrumental gestual é aquele que tenta interagir com os movimentos, gestos, mímicas e danças realizados em cena pelos cantores, dançarinos e atores. Os exemplos mais notáveis são encontrados em *Lorenzaccio*.

- O último tipo de gestualidade instrumental encontra-se na relação física que se estabelece entre o instrumentista e o instrumento, e inclui o esforço físico exigido do instrumentista para tocar seu instrumento. Este tipo de trabalho se aproxima de uma estética

inventada pelo compositor argentino Mauricio Kagel, e apelidada pelo mesmo de “teatro instrumental”.

Este último aspecto da gestualidade instrumental é fundamental para a compreensão da participação do violonista na construção narrativa: trata-se da valorização de seus gestos, movimentos e de sua corporeidade, o que inclui uma série de ações cênicas diversas, que são realizadas pelos instrumentistas. Trata-se também de investigar, no trabalho instrumental, a relação entre o gesto instrumental e o som resultante.

Nesse sentido, Bussotti declara querer “desnudar o instrumento, e ainda mais o instrumentista” (BUSSOTTI, S., Entrevista, 2010). É por esta razão que o violonista não fica “escondido” no fosso da orquestra, mas aparece em cena com seu violão, ao lado dos outros “personagens”. Por esta razão, Bussotti decide ampliar o personagem de Giomo que, no texto original da peça de Musset, é o servo do Duque de Florença, que a um momento toca um violão de serenata.

Tendo-se tornado uma *cor* e um *personagem* nesta obra – por assim dizer – “pictórica”, o violão e participa da trama teatral de *Lorenzaccio*, ganhando progressivamente em importância dramática. Todavia, a teatralidade associada à parte de violão não se reduz à importância visual que lhe é conferida pela sua localização à frente do palco, pelos seus movimentos, nem tampouco apenas por sua valorização literária (devido à sua associação ao personagem de Giomo). Sua teatralidade também nasce dos gestos sonoros que ela produz.

Como em *Lorenzaccio* de Bussotti, a peça de Aperghis também atribui ações teatrais aos dois instrumentistas, ações que se imbricam com a história contada: em *La tragique histoire*, o violonista é representado por um Arlequim que deve tocar um bandolim. Além disso, o violonista usa sua voz em duas passagens da obra, uma para enunciar uma frase, e a outra para murmurar um texto dito “incompreensível”.

Por fim, a dimensão teatral da parte de violão de *We come to the river* provém das seguintes características:

- a criação de texturas relativamente homogêneas, periódicas, que acompanham passagens vocais ou ações cênicas;
- a realização de passagens improvisadas, muitas vezes ligadas à criação de texturas sonoras;
- a execução de melodias com contornos sinuosos que se assemelham às melodias vocais;
- o manuseio dos instrumentos de música de forma inusitada, criando momentos sonoros e cênicos aparentados ao “teatro instrumental”;

- a execução instrumental incomum e a "preparação" dos instrumentos (no sentido atribuído por John Cage a esse termo);
- a alternância entre vários instrumentos, criando um movimento cênico suplementar.

QuickTime™ and a
decompressor
are needed to see this picture.

Exemplo 3: *We come to the river* partitura), p. 109.

4. O personagem- violão

É interessante perceber que as três obras sobre as quais nos debruçamos extraem, segundo procedimentos diferentes, uma grande parte de sua “temática” e de sua “fonte de inspiração teatral” da simples apropriação do instrumento musical, de sua técnica e de sua linguagem sonora.

As três obras atestam de um certo “retorno à tonalidade”, promovido em parte pela presença do violão. No caso da obra de Sylvano Bussotti, a tonalidade reforça a linha narrativa e seu senso “causal”. Um dos recursos mais frequentemente utilizados por Bussotti e Henze é a repetição insistente de uma nota – especialmente de uma corda solta do violão, como “guia” harmônico.

Em particular na obra de Aperghis, o papel do violão é enfim ligado a um tipo de espetáculo intimista, que sugere uma maior proximidade com o público. Mas mesmo na ópera de Bussotti, o violão é usado como solista e não realmente como parte da orquestra, o que realça a “personalidade” própria e intimista do instrumento.

Inclusive, um traço comum na maneira como o instrumentista é abordado nas três obras teatrais é que, mesmo fazendo eventualmente parte de uma orquestra de grandes proporções (vide *Lorenzaccio* e *We come to the river*), cada instrumentista é tratado como um solista. A parte de violão, por exemplo, raramente se aparenta a um simples e banal acompanhamento, relegado a um terceiro plano. Como declara Henze, com relação à sua opera, ele ambiciona empregar uma “orquestra de solistas”.

O violão, de maneira ainda mais acentuada que os outros instrumentos, participa ao estabelecimento de uma narração, de uma “teatralização” extrema da música, em grande parte por seu admirável potencial timbrístico. Aperghis, Bussotti e sobretudo Henze trataram de explorar uma gama extensa de cores e sons no instrumento, à partir da pesquisa de diversos

efeitos instrumentais. Aperghis se serve da questão do timbre especialmente para modelar a caracterização de cada personagem e cena de sua peça; ele obtém efeitos violonísticos particulares através da saturação sonora e da exploração de um registro “superagudo”.

Quanto a *We come to the river*, se pode observar que as texturas e efeitos que Henze emprega na parte do violão revelam um conhecimento fino do instrumento, que é uma herança de um trabalho em colaboração do compositor com violonistas intérpretes de suas obras. Henze atribui uma importância especial ao vínculo que se cria entre o compositor e seu intérprete, afirmando que “o compositor deve garantir que suas idéias musicais são uma fonte de prazer para os músicos” (HENZE, 1983: p. 295).

Em 1993, Bussotti faz uma versão reduzida de *Lorenzaccio*, à qual ele dá o nome de *Nuovo scenario da Lorenzaccio*. Esta versão camerística se revela menos operística, e mais próxima a um gênero novo, conhecido como “teatro musical contemporâneo”. Assim, a orquestra é colocada no fundo do palco (portanto, visível), enquanto quatro solistas são colocados na frente (um violonista, dois cantores e um ator, que também deve tocar violão). A função do violão na obra torna-se, nesta versão, ainda mais crucial, principalmente no que concerne sua força “dramática”. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, todo um arsenal de artifícios teatrais próprios da ópera tradicional são abandonados (a encenação clássica, os cenários, figurinos e efeitos visuais), acarretando um novo tipo de teatralidade: reduzida, concentrada nos sons e gestos dos atores e instrumentistas.

Para concluir, uma das características mais fortes que nós encontramos nas obras analisadas, especialmente na parte de violão, é a “dramatização do trabalho instrumental”. Os três compositores questionaram os limites entre o que é instrumentalmente “possível” e “impossível” fazer no violão. Eles exploraram os limites da dificuldade de ação instrumental, procuraram chegar a situações técnicas extremas, afim de ampliar as possibilidades instrumentais. Assim, eles buscaram revelar a personalidade do violonista, colocado em evidência, tendo sua presença no palco aumentada, sua participação como artista e co-autor da obra potencializados pelo esforço que lhe é exigido afim de superar as limitações de seu próprio instrumento. Este foco na personalidade do intérprete através da exploração incomum da técnica instrumental constitui uma abordagem “teatralizante”: eles colocaram o intérprete, suas habilidades, sua reputação, seu emprego em risco. E a situação de perigo é inerentemente teatral.

Referências

BUSSOTTI, Sylvano, [Interview], Milan (Italie), 14 septembre 2010.

- GINDT, Antoine (dir.), *Georges Aperghis : le corps musical*, Arles, Actes Sud, (série « Musique »), 1990, 265 p.
- HENZE Hans Werner (1983), *Die Englische Katze : Ein Arbeitstagebuch*, p. 295.
- LEHMANN, Hans Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 308 p.
- WINKLER, Elizabeth Hale, *The Function of Song in Contemporary British Dramas*, Newark, University of Delaware, 1990, 363 p.