



A MÚSICA-TEATRO E SEUS DESVIOS NA PEÇA *SEPT CRIMES DE L'AMOUR* DE GEORGES APERGHIS

JOSINALDO GOMES BATISTA

Graduado e mestre em Composição Musical pela Escola de Música da UFBA. Em sua dissertação, trabalhou com Música-Teatro do Grupo de Compositores da Bahia. Atualmente encontra-se em doutoramento pelo PPGAC da Ufba, onde pesquisa desvios estruturais e metodológicos em peças de Música-Teatro.

RESUMO

A partir das noções de *desvio* de Jean-Pierre Sarrazac e de Walter Benjamin, busca-se analisar quais tipos destes *desvios* estão presentes na música *Sept crimes de l'amour*, uma peça do gênero música-teatro, do compositor Georges Aperghis.

PALAVRAS-CHAVE:

Música-teatro. Desvios. Composição.

MUSIC-THEATER AND ITS DEVIATIONS IN THE PLAYSEPT CRIMES DE L'AMOUR BY GEORGES APERGHIS

ABSTRACT

Based on Jean-Pierre Sarrazac's and Walter Benjamin's notion of detour, we seek to analyze which types of these detour are present in the music Sept crimes de l'amour, a piece of the Music-theater genre, by composer Georges Aperghis.

KEYWORDS:

Music-theater. Detour. Composition.



SEPT CRIMES DE L'AMOUR : SEQUÊNCIA¹

- Os três, como se no final de um longo interrogatório, amontoados lado a lado, sentados de frente para a audiência, com olhar abatido;
- Luz violenta;
- Mudo – sons involuntários;
- Os dedos continuam a passar por cima das teclas do instrumento;
- Os seus lábios continuam a mover-se, para articular sons imperceptíveis;
- Os seus dedos, as suas mãos apalpm, correm sobre o zarb,¹ silencioso ou quase;
- Chicote;
- Simultaneamente os dois instrumentistas olham para o cantor entre eles;
- Respiração;
- Dor de garganta;
- Ele para de tocar porque a sua cabeça se inclina para trás – o clarinete permanece no lugar – e volta, como se a cabeça estivesse presa a um pêndulo;

¹ Tambor iraniano no formato de um cálice, principal instrumento de percussão da música persa.



- Dor de garganta – respirar lentamente;
- Imagine que o instrumento está quente, por isso tire as mãos assim que tocar – continue fazendo movimentos dos dedos;
- Sobre a respiração do canto estrangulado;
- Gritar;
- Gargalhadas frias e tensas;
- Cantar ao mesmo tempo;
- Êxtase no peito.²

Essas indicações, caracterizadas por gestos musicais e cênicos, bem que poderiam facilmente representar um fragmento de uma cena teatral maior, ou até mesmo representar um texto dramático para a caracterização de uma montagem de uma cena teatral com mímica e sons não verbais. Mas o que de fato ocorre é que tais indicações foram retiradas da partitura da primeira sequência, no total de sete, da peça de Música-teatro *Sept crimes de l'amour*, do compositor Georges Aperghis. Essa obra de Aperghis é composta para percussão, clarineta e voz soprano, as indicações são direcionadas a estes três intérpretes, de modo que a soprano, algumas vezes rindo e outras cantando, pronuncia palavras que não possuem significados. Mais adiante voltaremos a esta peça.

Mas o que de fato significa Música-teatro? Diversos compositores e teóricos da música têm apresentado dificuldades em ter uma definição homogênea sobre o campo da hibridização entre música e cena. Novo teatro musical, Nova Música teatro, Teatro musical contemporâneo, Teatro instrumental, Música-teatro, Música-como-teatro, Teatro composto. Todos tratam do mesmo gênero músico-teatral que pressupõe uma dimensão musical que interage com a cena, tendo como referência as formas de representação em que mais de um componente acústico (musical, verbal etc.) e visível (cenas móveis, determinados locais, figurinos, gestos, movimentos, posturas, projeções etc.) age simultaneamente.

2 Séquence 1

- Tous les trois comme après la fin d'un long interrogatoire, serres cote à cote, assis face au public, le regard hagard
- Lumière violente
- Muet – sons involontaires
- Les doigts continuent à courir sur les clés de l'instrument
- Ses lèvres continuent à bouger, à articuler des sons imperceptibles
- Ses doigts, ses mains palpent, courent sur le zarb, muets ou presque
- Coup de fouet
- Simultanément les deux instrumentistes regardent la chanteuse qui se trouve entre eux deux
- Souffle
- Douleur à la gorge
- Il s'arrête de jouer parce que sa tête se renverse en arrière – la clarinette reste en place – et revient, comme si la tête était attachée à un balancier
- Douleur à la gorge – prendre son souffle lentement
- Imaginer que l'instrument est brûlant, donc enlever les mains aussitôt après avoir joué – continuer à faire des mouvements de doigts
- Sur le souffle chant étranglé
- Crié
- Rire glacé et crispé
- Chanter en même temps
- Extase poitrine.



De acordo com Salzman e Desi (2008), o termo *musiktheater* tem origem na Alemanha no período entre guerras para se referir ao trabalho de Kurt Weill, embora o trabalho de Weill não se insira ao que posteriormente se chamou de *musiktheater* ou *neues musiktheater*. Após a Segunda Guerra Mundial, Eric Salzman é o primeiro autor da língua inglesa a explorar o termo *musictheater*. E em seguida a Broadway passa a utilizar o termo *musictheater* para indicar sua produção abandonando de vez a designação *musical comedy*. Só para se ter uma ideia da multiplicidade de termos, a pesquisadora portuguesa Maria João Serrão elencou 89 definições para tratar do mesmo gênero musical. Em Portugal costumam chamá-lo de Teatro música. No Brasil, o compositor Gilberto Mendes o chama de Música-teatro, uma terminologia que me atrai não só por ser utilizada por um compositor que se tornou referência com suas obras músico teatrais, mas também por diferir da terminologia Teatro musical, termo intimamente atrelado ao musical norte-americano, musicais nacionais, teatros de revista e operetas. Em meu doutoramento, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, esta foi a terminologia que menos ambiguidade trouxe para o entendimento do gênero quando expunha o que estava pesquisando para meus professores. A associação à Dança-teatro, um gênero conhecido através da obra da coreógrafa Pina Bausch, de alguma maneira facilitou o entendimento da terminologia Música-teatro por parte dos agentes das artes cênicas. Pavis, em seu dicionário de teatro, sintetiza o que vem a ser a Dança-teatro: “Mais do que um teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, a Dança-teatro é a dança que produz efeito de teatro” (Pavis, 2003). O que de alguma maneira tal conceito pode nos ajudar a entender, em certa medida, o que vem a ser a Música-teatro, uma música que produz efeito de teatro. É certo que a música em si tem um poder de se transmutar em outras linguagens de representações visuais, mas não é desse efeito causal que salientamos. A Música-teatro exige do compositor um cuidado especial quanto às questões teatrais; é uma tendência musical que na sua estrutura composicional utiliza uma ampla paleta cênica, cujas execuções extrapolam as performances convencionais da música de sala de concerto. São baseadas em aspectos visuais e programas de atividades, exigindo dos intérpretes uma atuação teatral em lugar de uma apresentação ortodoxa.

Ainda em se tratando da definição do termo, Salzman e Desi (2008, p. 4), dois musicólogos, reforçam que a multiplicidade de categorização e definição da Música-teatro pode trazer pontos positivos e negativos. Ou seja, a glória no sentido de que o termo não se apresenta de maneira limitada e pode abarcar diversos outros modelos, mesmo aquele que ainda está por vir. A meu ver, o problema surge quando se torna difícil defender politicamente a importância de um gênero



que de certa maneira ainda não tomou forma, não se cristalizou, não criou raízes suficientes. O que de fato se apresenta, e o que defendo, é que esta rotulagem se faz necessária para a divulgação e sedimentação do gênero.

Discutir a Música-teatro significa colocar em pauta um dos movimentos musicais mais significativos da segunda metade do século XX até hoje, que emergiu a partir de uma contestação não somente da ópera e balé, mas também da estética musical da época. Semelhante ao Teatro contemporâneo, o diálogo com outras experiências artísticas fez-se presente também na Música-teatro, em que muitas das vezes as fronteiras dos domínios artísticos tornam-se fluidas ou desfocadas, incapazes de se apresentar de forma clara ao observador. Silvia Fernandes acredita que esta é uma crise de identidade também partilhada pelas linguagens de teatro, dança, cinema e artes plásticas.

Autores muito respeitados no campo da musicologia, Salzman e Desi afirmam que a Música-teatro surge a partir da ópera, mas não como uma continuação do trabalho músico-teatral e sim como uma ruptura, uma espécie de contraponto ao gênero ópera. Os autores apresentam uma possível resposta para o surgimento do gênero New Music Theater, ou a Música-teatro, como a definimos (SALZMAN e DESI, p. 4, 2008):

Ela absorveu as revoluções artísticas e musicais do início do século XX bem como as inovações tecnológicas da dramaturgia e cenografia, maquiagem e luz, áudio e vídeo... Algumas obras podem ainda ajustar-se ao modelo de ópera porque elas usam vozes [empostadas] de ópera ou porque elas se integram bem nos processos de produção de ópera. Mas a grande quantidade de teatro musical (ou mesmo a ópera de pequena escala) rejeita a magnitude da grande ópera por muitas razões, incluindo a econômica, a preferência para vozes não projetadas (voz estendida, pop, estilos não europeus ou outros tipos de cantos que necessitam serem amplificadas), um desejo de aproximação com o público, ou uma estética geral ou uma preferência filosófica para padrões pequenos, despretensiosos, obras de pequenos teatros – próximo de várias formas de dança contemporânea, teatro de dança, novo teatro e nova arte de performance do que a ópera tradicional. (SALZMAN e DESI, 2008, p. 4)³

3 [...] It absorbed the musical and artistic revolutions of the early twentieth century as well as the technological innovations of stagecraft and stage design, machinery and light, áudio nad vídeo[...] Some works might still fit the operatic model because they use operatic voices or because they integrate well into the standardized process of operatic production. But a good deal of music theater (or even small-scale opera) rejects the grandeur of grand opera for many reasons including economics , the preference for nonprojected voices (extended voice, pop, non-European styles or other kinds of singing that need to be amplified), a desire for audience immediacy, or a general esthetic or philosophical preference for small-scale, unpretentious, small-theater work – closer in many ways to contemporary dance, dance theater, new theater and new performance art than to traditional opera. [...]



A passagem acima expressa dois pontos significativos: o primeiro é a absorção das inovações tecnológicas e das revoluções artísticas de áreas correlatas como o teatro, a dança e as performances artísticas das artes visuais ocorridas durante o século XX. Muitos compositores, além de beberem nestas fontes, produziram parcerias memoráveis como a de Brecht e Weill, Cage e Cunningham, entre outras. Essa absorção, como comentado no parágrafo anterior, de alguma maneira reforçou a hibridização e a falta de clareza quanto aos domínios limítrofes das linguagens artísticas utilizadas. Um segundo aspecto é a repulsa da Música-teatro à ópera, tanto quanto à sua grandeza, representada pela grande orquestra, grande quantidade de figurantes, cantores e atores, sem contar com a grande equipe de profissionais que trabalham nos bastidores para que o espetáculo possa acontecer; salienta-se também a repulsa mais significativa em relação à maneira como é cantado esse gênero secular, através de uma voz empostada, signo que encarna perfeitamente o espírito áureo da ópera.

Em referência à convergência entre as artes cênicas e música, numa entrevista dada a Zoltán Peskó, em abril de 1972, Pierre Boulez faz a seguinte afirmação em relação à Música-teatro (PESKÓ, *apud* OTTOMANO, 1972, p. 52):

Devemos lembrar também que a evolução da música tem sido fortemente influenciada pelo do teatro, cujos estilos de palco estão sempre muito à frente. A época da experimentação começou bastante cedo no teatro – não só no teatro falado, mas também nos teatros de mímica e balé. É por isso que, no teatro falado de hoje, o texto obviamente perdeu a sua preeminência. Se examinarmos o trabalho de grupos teatrais avançados, como Grotowsky ou o Living Theatre, bem como seus seguidores, podemos facilmente notar que eles preferem usar uma combinação de palco, gestos, técnicas vocais etc. [...]⁴

De certo, até onde percebo, acredito que houve uma influência mútua não só entre música e teatro, mas também em relação às diversas linguagens artísticas. E que a colaboração dos 'atores' do teatro a compositores como Berio, Nono e Cage, apenas para citar alguns, foi algo marcadamente documentado em trabalhos colaborativos, em escritos, entrevistas, ou até mesmo em depoimentos. Mais adiante retomaremos esta abordagem.

4 “We must also remember that the evolution of music has been strongly influenced by that of the theatre, whose stage styles are always much ahead. The epoch of experimentation began rather early in theatre – not only in the spoken theatre, but also in the mime and ballet theatres. This is why in today’s spoken theatre the text has obviously lost its former pre-eminence. If we examine the work of advanced theatrical groups, such as Grotowsky or the Living Theatre, as well as their followers, we can easily note that they prefer to use a combination of stage, gestures, vocal techniques etc. [...]”



Num capítulo assinado por Vincenzina C. Ottomano, “Teatro como problema: drama moderno e sua influência em Ligeti, Pousseur e Berio”, a autora busca identificar, através das obras e falas destes compositores, o quanto personagens do drama moderno, em especial aqueles do “teatro do absurdo”, foram decisivos para a estruturação das obras naquele determinado período, entre 1955 e 1975. Ottomano vai falar, *en passant*, sobre as trocas de experiências entre Cage e Nono com o Living Theater, Berio com o grupo Open Theater, além das colaborações diretas entre compositores e dramaturgos de vanguarda – *The Last Tape* (1961), de Marcel Mihalovici, após a peça homônima de Beckett, e *The Photo of the Colonel* (1964), de Humphrey Searle, sobre um texto de Ionesco. Mais adiante a autora vai refletir sobre como foi a relação entre o teatro falado e a Música-teatro:

Em suma, para alguns compositores, a experiência do teatro falado (em particular o teatro falado contemporâneo) não foi utilizada como modelo direto (fonte textual) ou como componente ativo do ato performático, mas sim como referência, um ponto de comparação, ou como contexto para uma teoria pessoal do teatro (OTTOMANO, 2019, p. 53).⁵

Ou seja, os compositores, em sua maioria, não utilizaram os textos produzidos pelos dramaturgos do chamado “teatro do absurdo”, talvez por acharem difícil a conversão destes textos para a música. Mas se apropriaram das ideias e estruturas advindas deste modelo de drama. O trabalho de Ottomano se debruça sobre os períodos que vai de 1955-1975, e não é demais lembrar que nesse intervalo de tempo, dramaturgos do chamado “teatro do absurdo” iniciavam uma ebulição na dramaturgia com seus escritos ousados e peculiares, e foi justamente esse fator, um dos responsáveis pela aproximação pessoal ou textual dos três compositores, Ligeti, Pousseur e Berio, com dramaturgos como Ionesco e Becket.

5 In short, for some composers, the experience of spoken theatre (in particular contemporary spoken theatre) was not used as a direct model (textual source) or as an active component of the performing act, but rather as a reference, a point of comparison, or as a context for a personal theory of theatre.



DESVIOS METODOLÓGICOS E ESTRUTURAIS

“Por método eu entendo as regras certas e fáceis, graças às quais todos os que as observam exatamente jamais tomarão como verdadeiro aquilo que é falso e chegarão, sem se cansar com esforços inúteis, ao conhecimento verdadeiro do que pretendem alcançar.”

René Descartes

Uma perspectiva que aponta a inserção do *desvio* é apresentada a partir de uma das ideias, não capitais, mas pontuais do entendimento filosófico do estudioso Walter Benjamin. Filósofo, também falou sobre a temática do *desvio*. Ele dispôs do termo desvio no prefácio escrito para seu livro *Origem do drama Barroco Alemão*. Cunha (2006) afirma: “Sugestiva, a reflexão contida no *Prefácio* inclui a proposição de que *“método é desvio”*, expressando possivelmente um modo operante que ecoaria, silencioso, nas entrelinhas de sua obra”. Através do postulado: *“Método é caminho indireto, é desvio”*, Benjamin afronta incisivamente a descrição do método de Descartes, dirige sua crítica à noção convencional de método científico, e critica enfaticamente o caminho de regras certas e fáceis, capazes de alcançar, de maneira acessível e sem sobressaltos, o conhecimento verdadeiro que se pretende alcançar.

Desvio, neste caso, é a fuga dos padrões estabelecidos, a falta de observância de algumas regras, a mudança de direção, é uma característica daquele que alcança a autonomia, é, segundo Benjamin, a transformação sobre a noção convencional do método científico.



Atualmente, no campo das artes, ou das artes cênicas, particularmente na área da dramaturgia, temos a noção de *desvio* também associada à composição de peças teatrais, indicando estratégias que contrariam modelos tradicionais, em especial o modelo de “drama absoluto” (SZONDI, 2011). O teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012), por exemplo, é um dos principais autores contemporâneos que se debruça sobre a noção:

Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem, como *O sonho*, de Strindberg, ou *O sapato de cetim*, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: “Deus escreve certo por linhas tortas”), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. [...] Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, *féerie*, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal [...] talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo (SARRAZAC, 2012, p. 65-66).

A partir da noção de desvio de Sarrazac, cuja formulação dialoga com autores como Ítalo Calvino, Bakhtin e também o próprio Benjamin, o dramaturgo, encenador e pesquisador baiano João Sanches (2016) desenvolve o conceito, ampliando sua aplicação para a reflexão sobre textos e também sobre espetáculos teatrais, performativos, práticas cênicas no geral (SANCHES, 2018). Assim, a noção de *desvio* se configura, em todos os casos, como indicadora de estratégias diferenciais dos processos de composição artística, destacando aspectos que contrariam tradições e expectativas majoritárias de recepção.

No campo da música, modelos metodológicos de trabalho em colaboração no processo de composição não são algo novo. Não estou tratando aqui de gêneros musicais que já nascem mestiços ou impuros, como é o caso da ópera, em que se assiste a um entrecruzamento de linguagens como a música, o teatro, a dança e a literatura. Esse gênero como outros, por natureza, já se utiliza de processos colaborativos, mas com a devida diferença de que cada uma dessas linguagens se apresenta compartimentada, na maioria das vezes, com cada profissional do campo responsável por uma destas artes. Como exemplo de colaboração na criação musical, saliento que, a partir do



século XX, com o avanço da técnica instrumental e a pesquisa por novas sonoridades, o espírito colaborativo tornou-se imprescindível na criação de novas peças. É o que salienta Daniel Serale:

[...] De forma lúcida e direta o autor reflete sobre essa interdependência e oferece sugestões técnicas, do ponto de vista compositivo, visando aprofundar a participação do intérprete na criação musical. O resultado desse processo será um trabalho colaborativo pertencendo na mesma medida ao compositor e ao intérprete.

O intérprete começa a ser um pouco compositor e o compositor torna-se intérprete, os papéis de ambos se misturam fazendo com que a música se renove a cada performance [...] (SERALE, 2012, p. 107)

Este é um dos *desvios* que podemos apontar neste processo de criação em colaboração. Os intérpretes, por dominarem bem seus respectivos instrumentos, desempenharam importante papel ao lado de compositores na criação, o que de certa maneira fez com que alguns estudiosos passassem a considerar estes intérpretes como coautores da obra.

Um outro tipo de *desvio* na modalidade de trabalho em colaboração é representado pela parceria entre John Cage e Merce Cunningham. A metodologia de Cage em parceria com Cunningham se orientava a partir da criação individual dos dois artistas. Porém, não deixava de ser um método de trabalho em gabinete, pois, tanto Cage quanto Cunningham faziam questão de ocupar espaços diferentes durante o ato criativo. Desta forma, o trabalho em colaboração se dava no momento de união das partes artísticas, momento da apresentação em público. O tempo era o único ponto de interseção, elemento comum, entre a música e a dança. É de suma importância apontar que os movimentos corporais na dança já tinham alcançado sua independência quanto à música desde o início do século XX. A dança deixa de estar subordinada à música, quebrando com uma certa hierarquia que já vinha desde muitos séculos. Por conta desta dissociação entre o movimento do corpo e elemento sonoro, não havia uma preocupação em Cunningham saber o que Cage estava produzindo musicalmente, o mesmo ocorrendo com Cage em relação à dança criada por Cunningham.



Uma das peças músico-teatrais que tem absorvido os avanços técnicos do teatro do século XX, desde as inovações cênicas, dramáticas e até mesmo de autoria em colaboração, dentro do repertório de Música-teatro, é a obra *Sept crimes de l'amour*, de Georges Aperghis. Nascido em Atenas em 1945, mudou-se para Paris desde 1963, sendo um compositor cuja obra se divide entre os universos da música instrumental e vocal, a Música-teatro e a ópera. Sua obra, *Sept crimes de l'amour*, é uma peça emblemática, concluída em 1979, portanto, três anos após haver fundado o "Atelier Théâtre et Musique" (ATEM). Através do ATEM, Aperghis tornou possível a renovação de sua prática composicional recorrendo a atores e músicos para criação de suas produções. Seu processo criativo se organiza de maneira colaborativa, tendo como uma das suas primeiras ações a constituição de equipe de colaboradores capazes de trabalhar regularmente como grupo personalizado. Essa não é uma prática muito comum no processo criativo de compositores musicais, ao contrário das companhias de teatro, nas quais, frequentemente, o diretor de teatro reúne um grupo de atores em torno de um projeto a ser posto em prática:

Os processos colaborativos, embora estejam associados à prática de um teatro contínuo, geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constitui como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo. Na criação coletiva, o grupo em geral é anterior ao projeto, já está reunido quando trata de se colocar a pergunta "o que faremos", ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo nascem de um projeto pessoal do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação[...] (TROTТА, 2006, p. 158).

A autora apresenta dois tipos de criação em conjunto, a criação coletiva e o processo colaborativo, e o que chama atenção é que no primeiro formato, em geral, forma-se um grupo e logo após dá-se início ao projeto. No segundo, ao contrário, parte-se de um projeto escolhido por um indivíduo e constitui-se um grupo que atenda os anseios daquilo que foi projetado. Este último se integra perfeitamente à metodologia de trabalho de Aperghis, pois seu projeto nasce da vontade individual do compositor em colocar em prática seus anseios pessoais através da contribuição de um grupo de trabalho constituído para tal tarefa. O estabelecimento do ATEM marca uma etapa de amadurecimento do trabalho de Aperghis. Nesse ambiente, o compositor experimenta e analisa suas composições, o que lhe possibilita avaliar os resultados cênicos e musicais e intervir



em suas obras no momento da criação, de maneira individual e/ou coletiva. Observa-se com isso um novo *desvio* no processo de criação no campo da composição musical. Em Aperghis, o trabalho realiza-se a partir da participação colaborativa do corpo de dançarinos, cantores ou atores, na criação da obra através de diversos ensaios com caráter improvisativo que, depois da escuta atenta e de diversos diálogos com esse corpo de colaboradores, o compositor apresenta o resultado final da obra.

Há vários pontos de contato com o papel desempenhado por Aperghis e um dramaturgo em processo colaborativo, pois além de compor a obra em si, estes devem atuar para estimular o ator, o dançarino ou o cantor a ampliar seu olhar a respeito das temáticas. Dessa maneira, quanto mais estímulo for oferecido aos *performers*, quanto mais se ampliar sua perspectiva quanto às temáticas, mais expandida ficará sua zona de aprendizagem, e mais vantajoso será para a obra. O segundo momento é a partituração da obra: o resultado final é grafado e tem-se a continuidade dessa etapa através de ensaios para a apresentação em público.

Em sua tese de doutorado, Jason Thorpe Buchanan (2019, p. 42) nos oferece uma ideia sobre como Aperghis costuma trabalhar em seu processo colaborativo:

Através da rejeição da 'partitura', ele preocupa-se antes em dar um impulso às ações dos performers, confiando no tempo de ensaio intenso e na direção verbal como a principal forma de transmissão de ideias musicais. Embora os intérpretes estejam abastecidos com alguns materiais de atuação, tais como um punhado de 'cenas' ou fragmentos que são compostos em notação musical, grande parte do trabalho consiste apenas em comandos de texto simples, textos, ou outras direções de atuação relativamente simples. Estes fragmentos são montados em uma espécie de colagem mediada juntamente com elementos multimídia ao longo de todo o processo de ensaio. Estes componentes individuais podem aparecer sozinhos ou em 'relevo', criando uma composição maior à medida que as camadas se sobrepõem, ocorrendo simultaneamente em sequências sobrepostas à medida que as outras vozes executam qualquer coisa, desde improvisações guiadas até ações precisas planejadas com antecedência que são o resultado de *indeterminação dirigida* (BUCHANAN, 2019, p. 42).⁶

⁶ Through dismissal of the 'score', he is instead concerned with providing an impetus for performers' actions, relying on intense rehearsal time and verbal direction as the primary form of transmitting musical ideas. Although the performers are supplied with some performance materials, such as a handful of 'scenes' or fragments that are composed out in musical notation, much of the work consists only of plain-text prompts, texts, or other relatively simple performance directions. These fragments are assembled into a sort of mediated collage alongside multimedia elements throughout the rehearsal process. Those individual components may appear alone or in 'relief', creating a larger composite as the layers are superimposed, occurring simultaneously in overlapping sequences as the other voices perform anything from guided improvisations to precise actions planned in advance that are a result of *directed indeterminacy*.



Três pontos são significativos para entender a maneira como o compositor trabalha em seu processo colaborativo. O primeiro diz respeito a rejeição de partitura, Aperghis rejeita qualquer tipo de escrita musical como ponto de partida para o processo de criação. Esse elemento gráfico, pelo menos com relação à Música-teatro *Sept crimes de l'amour*, vai ser incorporado ao final desse processo como uma fonte de registro. O segundo é muito semelhante à função do dramaturgo no processo colaborativo teatral: seu principal papel é incentivar ao máximo a colaboração dos agentes criadores a fim de extrair deles o que de melhor pode-se aproveitar. E para tanto utiliza-se a comunicação verbal através de fragmentos de textos ou comandos verbais que dizem respeito a qual direcionamento se deve tomar. O terceiro aspecto diz respeito a uma das metodologias de trabalho no processo de criação, a chamada indeterminação dirigida, na qual, ao que tudo indica, componentes são escolhidos e lançados ao grupo. O compositor, então, deixa que algumas decisões de escolha dos materiais sejam tomadas ou até mesmo desenvolvidas pelos intérpretes. Ao final ou no transcorrer da criação, o compositor tem a liberdade de interferir guiando os intérpretes para onde se deseja chegar. A colagem, junto com a indeterminação dirigida, é uma outra técnica de composição que também pode ser utilizada dentro do processo colaborativo de criação.

No campo da teoria do teatro, etimologicamente falando, dramaturgia significa construção da ação, configurando-se como uma maneira intrínseca de construir uma ação – o modo dramático – através da criação de situações e personagens, estruturando relações físicas, espaciais, históricas, sociais, psicológicas, míticas, simbólicas. A dramaturgia, em seu contexto convencional, é um texto previamente escrito para em seguida ser encenado. No século XX surgiram diversas experiências de dramaturgia, como a colagem e a criação coletiva, que, de alguma forma, trouxeram inovações nos processos de construção dramática, a partir de exercícios de improvisação e da colaboração direta de “atores” na formatação do texto dramático. E as indicações expressas no início deste artigo podem se configurar como trechos de um texto dramático, uma rubrica por exemplo.

A obra *Sept crimes de l'amour*, do compositor Georges Aperghis, é composta por sete sequências nas quais os intérpretes dialogam no transcorrer da peça. O diálogo ocorre dentro de domínios musicais, gestuais, espaciais e cenográficos. A ausência de uma linguagem verbal nos proporciona múltiplas decodificações interpretativas do espectador, em vez de uma leitura clara e objetiva. Em outras palavras, o compositor prefere a sugestão de potencialidades narrativas a uma afirmação óbvia. Como exemplo, pode-se citar a utilização, pela soprano, de uma espécie de



língua inventada como texto em partitura. Qual o significado da palavra “A LE DLA”? Essa peça explora muitas possibilidades, como efeitos de sons nasais e guturais, ruídos finos e rústicos, dentre outros sons. Ainda no campo da forma dramática, os crimes cometidos pelo amor apresentam-se como uma temática central. Os quadros, dentro de sua unidade, apesar de curtos e condensados, atendem ao princípio da totalidade aristotélica, apresentando começo, meio e fim, como se expressassem resolvidos em cada uma dessas sequências separadamente. É como se imaginássemos a resolução de uma série de microconflitos em cada uma dessas sequências, no entanto, no conjunto das sequências, observa-se que é inexistente um encadeamento convencional. A causalidade entre as cenas se apresenta de maneira frouxa; os acontecimentos não constituem uma ação dramática unitária.

Pode-se apontar, nessa única peça, três tipos *desvios*, isso se tomarmos como parâmetro os modelos convencionais e clássicos da dramaturgia, do teatro e da música. Um diz respeito ao espectador que de alguma maneira se depara com uma ambiguidade com relação à percepção, a maneira como concebe uma obra aberta com suas subjetividades e possibilidades de interpretação. O outro tem relação com a anterior e diz respeito aos *desvios* quanto à falta de unidade, totalidade e causalidade, princípios aristotélicos. Estes dois *desvios* são mais ligados aos elementos dramáticos, pois se opõem aos modelos majoritários dentro da tradição, apontados por autores do campo do teatro como Sarrazac, Bakhtin e João Sanches.

Ítalo Calvino, autor das *Seis propostas para o próximo milênio*, ao opor a leveza e peso, argumenta a favor da leveza, não que considere os argumentos do peso menos válido, mas apenas por valorar que existem muito mais coisas a dizer sobre a leveza. A inserção da leveza dentro de uma perspectiva dura, pesada ou engessada, dialoga de certo modo com a ideia de *desvio*, uma inflexão, uma relativização ou até mesmo uma mudança de curso numa trajetória linear grotesca. *Desvio* quanto à recepção por parte do espectador e o *desvio* quanto aos três princípios aristotélicos encontrados nos *Sete crimes de amor*. O terceiro *desvio* diz respeito ao modelo de processo colaborativo, uma metodologia de trabalho do campo do teatro tomado de empréstimo para a criação da Música-teatro do compositor Georges Aperghis. Este método é um caminho indireto, como afirma Benjamin, um tipo de criação resultante do processo colaborativo, desvia-se totalmente do trabalho em gabinete, desvia-se da colaboração individual entre artistas de campos distintos, como no caso de Cage e Cunningham, além de se desviar do trabalho em colaboração coautoral entre intérpretes da música e o compositor.



REFERÊNCIAS

- » BATISTA, Josinaldo Gomes. *A Música com proposição teatral do Grupo de Compositores da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008.
- » CUNHA, Ive de Santana. *O desvio do método: linguagem e história no pensamento de Walter Benjamin*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.
- » ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- » MAGRE, Fernando de Oliveira. *A Música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017.
- » OTTOMANO, Vincenzina C. Theatre as problem: modern drama and its influence in Ligeti, Pousseur and Berio. ADLINGTON, Robert. *In: New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*. New York: Routledge, 2019.
- » PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- » SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The new Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.
- » SANCHES, João Alberto Lima. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia: Bahia, 2016.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2012.
- » SERALE, Daniel. *Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa*. Belo Horizonte, 2012, n.25, p.107-111.
- » SILVA, Rafael Alexandre da. *A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres: uma análise multimidiática*.
- » SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.



- » TROTTA, R. (2006). Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, São Paulo, 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p155-164>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

APÊNDICE

- » Dentre as gravações a que assisti, esta foi a que mais me chamou a atenção:
- » DASNEUEENSEMBLE Georges Aperghis: *Sept crimes de l'Amour*, Sarah Maria Sun und Das Neue Ensemble. YouTube, 04 de jan. 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aZ48k0_LiRs&t=46s>. Acesso em: 04 abr. 2023