

EM FOCO

A VOZ E O TEATRO-MÚSICA: OS SENTIDOS INDUTORES DO AFECTO E DA EMOÇÃO CRIATIVA

*THE VOICE AND THE MUSICAL THEATRE:
THE SENSES CONDUCTIONG TO
AFFECTION AND CREATIVE EMOTION*

*LA VOZ Y EL TEATRO-MÚSICA: LOS
SENTIDOS INDUCTORES DEL AFECTO
Y DE LA EMOCIÓN CREATIVA*

MARIA JOÃO SERRÃO

SERRÃO, Maria João.

A voz e o teatro-música: os sentidos indutores do afecto e da emoção criativa. Repertório, Salvador, ano 21, n. 30, p. **163-179**, 2018.1

RESUMO

Pretende-se neste artigo realçar a vocalidade no Teatro, na Música e nas várias vertentes da expressão artística, propondo como diretrizes as posturas físicas que incluem gestos e movimentos e o conhecimento aprofundado da função do cérebro nas formas da mente e da consciência que, associados, permitem uma libertação da execução vocal por muito exorbitante que se apresente. Propõe-se ainda um pequeno histórico do teatro-música, música-teatro ou, mais genericamente, das representações performativas no século XX, salientando alguns compositores e outros autores que iniciaram ou desenvolveram formas de criação multidisciplinar, nomeadamente na Europa. Com efeito, esta área de criações músico-teatrais comporta grande variedade de características o que a torna de difícil classificação global, facto que justifique que grande parte dos compositores deem um subtítulo às suas obras para diferenciá-las como referimos neste texto. Termina-se esta exposição nomeando os casos mais relevantes em Portugal, sobretudo os que ultrapassaram a barreira e mantêm suas criações performativas já imbuídas do espírito e das tecnologias do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Performance.
Fisicalidade. Intermédia.
Criadores.

ABSTRACT

We pretend in this article to highlight vocal virtuosity in Theatre, Music and in the several fields of artistic expressions, proposing physical resources, including gestures, movements and a deep knowledge of the brain functions – mind and conscience, affections and emotions – with the purpose of freeing the vocal performances, as exceeding as they can be. We also propose a synthetic historical of the musical theatre or, in a more general sense, the artistic performances in the 20th century, pointing out some composers and authors who began and developed different forms of plural presentations particularly in Europe. In fact, this area of music-theatre creations involves many diverse characteristics what makes a global classification more difficult. May be this justifies the fact that many composers attribute a sub-title to their pieces, as we refer in our text. We finish this article by referring the most representative names in Portugal, particularly those who depassed the common frontiers and kept their performing creations integrating already the spirit and the technologies of the 21th century.

KEYWORDS:

*Voice. Performance.
Physicality. Intermedia.
Creators.*

RESUMEN

En este artículo se pretende realzar la vocalidad en el Teatro, en la Música y en las varias vertientes de la expresión artística, proponiendo como directrices las posturas físicas que incluyen gestos, movimientos y el conocimiento profundo de la función del cerebro en las formas de la mente y de la conciencia que, asociados, permiten una liberación de la ejecución vocal por muy exorbitante que se presente. Se propone un corto panorama histórico del teatro-música, música-teatro o

PALABRAS-CLAVE:

*Voz. Performance.
Fisicalidad. Intermédia.
Creadores.*

más genéricamente, de las representaciones performativas en el siglo XX, destacando algunos compositores y otros autores que iniciaron o desarrollaron formas de creación multidisciplinaria, especialmente en Europa. En efecto, esta área de creaciones músico-teatrales comporta una gran variedad de características que la hace de difícil clasificación global, lo que justifica que gran parte de los compositores diera un subtítulo a sus obras para diferenciarlas, a lo cual hacemos referencia en este texto. Esta exposición termina nombrando, los casos más importantes de Portugal, en particular aquellos que han cruzado barreras y mantienen sus creaciones performativas imbuidas del espíritu y la tecnología del siglo XXI.

DE QUE VOZ SE TRATA AQUI?

SE EU QUANDO CANTO, me preocupo com a perfeição desse canto o que fica? O que se perde? Qual o significado de cantar bem? Como se define essa ambiciosa perfeição?

Esta reflexão destina-se a todos os que pensam ou dizem: “não tenho voz”, ou “a minha voz não é bonita”, ou “não consigo chegar à nota aguda da ária que estou a interpretar” e várias outras frases só aceitáveis em casos de doença ou deficiência crónica ligadas ao normal funcionamento do aparelho fonador!

Eu penso, creio, afirmo que este é um campo irrealista e preconceituoso falso e que não conduz a nenhum resultado prático positivo, ou seja, usar a voz em todas as suas virtualidades usufruindo do seu fulgor e suscitando a partilha com os outros.

Foco aqui, sobretudo, a voz cantada porque constato o interesse crescente pelo canto alargado aos atores e, assim, proponho que esta reflexão abranja a voz em todas as utilizações: a voz cantada, a voz teatral ou qualquer acto de comunicação em que usamos a voz.

Mas afinal qual é o instrumento que produz a voz? É obvio que se trata do corpo, ou seja, o corpo é o instrumento que permite a emissão do som vocal. Mas que parte do corpo? Logicamente a laringe e as cordas vocais (ou pregas vocais). E aqui reside a diferença: a laringe e as cordas vocais são órgãos meramente vibratórios e o som vocal é a resultante do conjunto das ressonâncias vibratórias produzidas por todo o corpo. Internamente músculos, articulações ósseas, mucosas, cavidades, etc. contribuem igualmente através da flexibilidade que lhes conferimos para o resultado audível final. Porém para sermos completamente rigorosos temos que agregar ao processo meramente orgânico as vivências afectivas/emocionais que o iluminam e lhe dão pleno sentido. Daniel Charles (1978) considera que: “A voz nenhuma disciplina a prende. [...] Ela é o poema do Ser, no sentido em que ela é ainda mais nós mesmos do que nós, no sentido em que o homem é este poema que o Ser começou”.

Mas então estamo-nos a referir aqui à técnica ou à interpretação /comunicação? Quem comanda, pois, todo o processo até à sua fórmula final?

Não restam hoje dúvidas que quem comanda o processo é o nosso cérebro, verdade cientificamente investigada e comprovada pelo cientista português António Damásio, investigador na área das neurociências e longamente explanada na sua extensa obra escrita sobre a função do cérebro em toda a atividade humana e, neste particular, na criação artística e sua respectiva transmissão. Este cientista, na sua pesquisa em que aprofunda o conceito da função primordial da mente na vivência humana incluindo a criatividade e a performance artísticas, introduz um elemento que considera primordial em todo o processo – a consciência.

E, a esse propósito, faz as seguintes considerações (DAMÁSIO, 2000):

O tema da mente em geral e da consciência em particular, permitem ao ser humano exercitar, até mesmo esgotar, o desejo de compreender e a sede de se maravilhar com a sua própria natureza, que Aristóteles reconheceu como inconfundivelmente humanos. [...] A consciência é, com efeito, a chave para uma vida examinada, para o melhor e para o pior; é a certidão que nos permite tudo conhecer sobre a fome, a sede, o sexo, as lágrimas, o

riso, os murros e os pontapés, o fluxo de imagens a que chamamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. A consciência no seu plano mais simples e básico, permite-nos reconhecer o impulso irresistível para conservar a vida e desenvolver um interesse pelo *si* mesmo. A consciência, no seu plano mais complexo e elaborado, ajuda-nos a desenvolver um interesse por outros *si* mesmos e a cultivar a arte de viver. [sic]

Consideramos que estes postulados se aplicam tanto ao cantor como ao músico ou ao actor e identificamo-nos com a preocupação de reenviar o problema da interpretação para aquilo que lhe é essencial – uma profunda veracidade para com o *si*. Isto porque é do próprio ser humano que se pode retirar toda a renovação, estados e gestos criativos surpreendentes, mas também demasiado sofrimento se trabalharmos com objectivos falseados. Permanece, contudo, a interrogação: será que conseguiremos “conciliar” a tendência do nosso tempo para considerar os conceitos como prioridade na criação artística e harmonizá-los com as prerrogativas do sentimento e da estética, numa mescla equilibrada?

A minha proposta de ordem prática é, pois, a de que a técnica consiste na criação de automatismos físicos os quais, pela repetição, se colocam ao serviço da voz e da interpretação e servem de suporte a todas as virtualidades que dela pretendemos tirar, seja ao nível do domínio do alargamento da tessitura, das frequências do timbre, dos excessos opostos das intensidades ou da diversidade dos ritmos.

Mas, na prática, não podemos executar estes pressupostos se não obtivermos a libertação de todo o organismo físico aquilo a que chamamos habitualmente de descontração ou relaxamento e esta flexibilidade que se obtém de forma natural conduz a uma total eficácia em conjugação com o estado de “iluminação” da mente. E o que queremos significar aqui com “iluminação”?

Queremos significar um devaneio por imagens que, de forma fantasiosa e individualizada, provocam a consciência das emoções que irão alimentar todo o processo de produção vocal incluindo a essência do objeto da transmissão.

Então, na prática, como se transcende a função meramente cognitiva e se passa à interpretação de um texto ou de uma canção/ária? Alimentando este espaço mental da imaginação pelos estímulos que são enviados ao *performer* pelos conteúdos da obra que interpreta e de acordo com os vários sentidos implícitos.

Será então que o intérprete no momento da realização músico-teatral deve esquecer tudo o que é e tudo o que sente e colocar-se integralmente na pele do “personagem”? Do meu ponto de vista não, embora com esta afirmação possa criar alguma controvérsia. Penso que deve haver um pequeno espaço à medida de cada intérprete que ele não deve entregar ao personagem, pelo contrário, ele deve ser simultaneamente observador do personagem que interpreta. Defendo que esta percentagem mínima de independência lhe pode trazer um gozo inesperado, uma surpresa compensadora nos momentos da apresentação.

É obvio que, para chegar a esta constatação, também contribuíram as reflexões de Antonin Artaud sobre a efetividade do conceito de “duplo” para o ator, aquele que atua e observa simultaneamente; ou de T. S. Eliot, quando questiona “quem é aquele que caminha sempre a teu lado?”. Visões em que encontro uma parceria de pensamento entre tempos tão distantes: mas, afinal, o ser humano apesar de todas as metamorfoses sofridas ao longo dos séculos, não continua a ser o mesmo ser global?



A VOZ PERFORMATIVA

Após estas considerações mais genéricas acerca da voz, pretendemos fixar-nos agora na performance vocal num contexto determinado: o do teatro-música, música-teatro, multimédia, intermédia, performance ou qualquer outra forma de espetáculos pluridisciplinares de raiz erudita cuja criação se situe ao longo dos séculos XX e XXI. Trata-se de uma matéria demasiado abrangente o que nos obriga a optar por alguns exemplos paradigmáticos de compositores, encenadores, dramaturgos, cenaristas etc. que se lançaram a explorar e desenvolver

sem quaisquer condicionalismos intelectuais mudanças radicais nos processos de criação artística, na sequência dos desafios mais ou menos provocatórios dos seus antecessores que, já no início do século XX, os tinham pré-anunciado. Temos, então, que observar como e quando estas novas formas de “compor” atingem a performance vocal, encarada aqui em sentido lato. E admiramos o interesse pela voz e suas virtudes manifestado pela filósofa Danielle Cohen-Levinas (1987) ao afirmar que, na época medieval:

[...] a voz encarava-se como um instrumento entre outros e, paradoxalmente, tornava-se no prolongamento desses outros instrumentos. Para lá da palavra e do seu princípio formal no sonoro, a voz libertava um timbre e preparava o que o século XX iria explorar sistematicamente: a poética do timbre.

Dos múltiplos elementos composicionais que começaram a emergir na criação artística na viragem do século XIX para o século XX, é possível marcar sinais que, indiscutivelmente, apontavam já para a imparável evolução que se verificou ao longo dos 100 anos posteriores, não ignorando, contudo, a dificuldade de situar exactamente o início de determinada intenção de inovar, manifesta em cada área de criação artística no ímpeto de aproximação entre si – a música, a dança, o teatro, a dramaturgia, as artes cinéticas, as artes plásticas, etc.

Independentemente dos momentos precisos da sua eclosão, não se ignora que todos tenham contribuído para um profundo enriquecimento das várias linguagens, em formas, conteúdos, materiais e gramáticas, correspondendo de maneira directa à transformação do próprio ser humano de *per si* e das suas relações socioculturais alargadas.

Temos que assumir a dissecação como meio de compreensão da originalidade das ideias, da estética e das técnicas que, por vezes autonomamente, outras em complementaridade, justificam que se olhe para cada componente como se em si contivesse a essência da transformação. É claro que os procedimentos caracterizadamente experimentais foram alternando com formas mais globalizantes e, em certos momentos desta profunda e acelerada evolução, obras muito sincréticas surgiram, cada vez com mais consistência, até ao final do século XX.

Como se sabe, no gênero que abordaremos com mais frequência – o teatro-música ou a música-teatro –, o texto é uma das componentes, embora nem sempre se apresente na forma dramática tradicional: por vezes será narrativo, outras não, mais longo ou mais episódico, mais descritivo ou mais poético, nos gêneros das obras que focamos, o que não diminui a sua relevância, seja qual for a forma que assumir.

Será igualmente pacífico colocar ao mesmo nível elementos plásticos, cenográficos, luminotécnicos que são oriundos de outras expressões artísticas – plástica ou cinética – e todos sabemos quanto estas áreas sofrem as mais surpreendentes evoluções, elas também anunciadas e amplamente praticadas no início do século. E o mesmo se verificou com a dança e a música e com as novas noções de espaço/tempo que sofrerão um tratamento específico nas obras do gênero teatro-música, que, em si, reuniu tão grande diversidade de expressões, mas com formas e ideologias sociais e estéticas distintas das que predominavam no século anterior. É, pois, desse gênero global que aponta para uma nova conjugação em autonomia das componentes, distinto do que fora anteriormente concretizado por Richard Wagner com a determinação de criar a *gesamtkunstwerk* – obra de arte total – que tentaremos traçar o percurso, através das múltiplas propostas de criadores oriundos de várias origens geográficas e de culturas tradicionalmente diferenciadas e avaliar qual o estágio de perfeição foi ou não possível atingirem nas suas criações da segunda metade do século XX.

Dadas as referências relativas às artes plásticas que farei em termos comparativos, de acordo com aquilo que cada obra ou compositor sugerem pela sua estética e modificando os pressupostos à medida que as criações de teatro musical vão evoluindo, propomos realçar alguns dos convênios em que as artes se aproximam, nomeadamente quando os criadores colaboram entre si. Neste contexto, a voz assume uma função interventiva particular pelo que tentaremos dar-lhe a relevância que merece nas exposições e na apresentação de casos exemplares.

Entende-se então por teatro musical um gênero muito abrangente que, por vezes, nos períodos clássico e romântico, inclui a ópera e todas as formas em que o teatro e a música estão presentes. Em épocas mais recuadas, como no barroco, as duas componentes podiam ter uma independência na sequência do espetáculo,

ou seja, podiam alternar sem que a acção teatral se desenrolasse forçosamente durante a execução musical, como se uma interrupção no drama através da música pudesse contribuir para tornar mais leve o desenvolvimento de uma acção emocionalmente intensa; e, outras vezes, o uso da música como suspensão para facilitar mudanças de cenas, sobretudo as mais longas; ou ainda, com a função de acentuar momentos mais sensíveis, ou mais alegres, acompanhando uma festa com canções ou com danças pelos actores ou por bailarinos que apenas intervinham nesses curtos espaços. Há, pois, como sabemos, utilizações muito variadas da música nas artes da cena incluindo os casos em que esta acompanha na totalidade o desenrolar das representações. Justamente neste período, à voz eram pedidas execuções de árias que exigiam grande imobilidade física e este foi um dos campos que mais se alterou para os cantores que passaram a usar o corpo em movimento e com maior gestualidade, facto que em vez de dificultar o canto ou a voz teatral veio pelo contrário fortalecer toda a vocalidade. Um exemplo notável desta realidade é o da cantora Teresa Stratas na sua interpretação magistral como protagonista da ópera *Lulu*, de Alban Berg, em que assume posturas físicas quase acrobáticas nos momentos de maior virtuosidade da tessitura sobreaguda.

Para além destas manifestações, não podemos esquecer outras de carácter mais popular que constam do imenso catálogo do *music-hall*, do *cabaret*, da revista, da comédia musical, do *vaudeville* etc., géneros que se enquadram igualmente nesta designação mais ampla. E ainda, com toda a intensidade que lhes é própria, os musicais americanos, tão amplamente difundidos através do cinema. Um bom exemplo é o dos musicais com um alto nível de criação, tanto na partitura como na encenação, do compositor inglês de origem francesa, Andrew Lloyd Webber – por exemplo, *Evita*, *Cats*, ou *Jesus Cristo Super Star* –, que também se dedicou à ópera, sempre com o melhor sucesso junto do público – por exemplo, *O Fantasma da Ópera*, *Sunset Boulevard*, 1993 ou *The Woman in White*, 2004 – em que a teatralidade se associa ao canto, assim cumprindo a dramatização cénico-musical das obras.

Não se pode, pois, ignorar o papel determinante destas formas de teatro e música nem minimizar a sua importância na evolução dos géneros e, sobretudo, na grande comunicabilidade com os públicos a que se dirigem; o objecto desta exposição, porém, situa-se noutro registo que é o do sentido restrito, como se descreve

seguidamente. Assim, na primeira metade do século XX, paralelamente com a criação de óperas que iriam lançar as bases da inovação verificada posteriormente, grande parte da produção operática mantinha-se estática e desinteressante, tanto na música como na interpretação. Com efeito, muitos cantores mesmo quando possuidores de vozes de qualidade, manifestavam níveis de representação ultrapassados, limitativos, pouco credíveis. Também certas encenações pecavam por um estatismo não significativo e na área cénico-plástica não se conseguia competir com a evolução das imagens que o cinema apresentava, nem com os espectáculos de índole mais ligeira atrás referidos. Ou seja, era nos elementos próprios da teatralização que um certo tipo de ópera sobretudo falhava, embora também na composição musical e nos temas, muito arreigados à tradição mais conservadora do final do século XIX manifestavam certos sinais de decadência, mas preferimos mencionar casos que se distinguem pelas novas tendências e passam a acrescentar um sub-título às obras que compõem assim pretendendo eliminar comparações com as do passado recente. Pela curiosidade desta iniciativa, transcrevemos aqui alguns desses exemplos (Serrão, 2006):¹

TM – SUB-TÍTULOS NA 1ª. METADE DO SÉCULO XX (1)

«alegoria melodramática»	(Kienzl, <i>Sanctissimum</i> , 1925)
«balada dramatúrgica»	(Gal, <i>Das Lied des Nacht</i> , 1926)
«burlesco tragicómico»	(Grosz, <i>Achtung Aufnahme</i> , 1930)
«comédia lírica»	(Satie, <i>Le Piège de Méduse</i> , 1913)
«cantata cénica»	(Krenek, <i>Die Zwingburg</i> , 1924)
«canção do destino»	(Dressel, <i>Der Kuchentanz</i> , 1929)
«drama musical»	(E.d'Albert, <i>Der Golem</i> , 1926)
«drama sinfónico»	(Satie, <i>Socrate</i> , 1918)
«ditirambo-ópera»	(Castelnuovo Tedesco, <i>Bacco in Toscana</i> 1931)
«lenda musical»	(Bittner, <i>Das Rosen Gärtlein</i> , 1923)
«madrigal cénico»	(Peragallo, <i>La Collina</i> , 1947)
«mimodrama»	(Bittner, <i>Todestartella</i> , 1920)
«monodrama»	(Schönberg, <i>Erwartung</i> , 1909)
«mitologia alegre»	(R. Strauss, <i>Der Liebe der Danae</i> , 1938-40)
«ópera-capricho»	(Toch, <i>Der Fächter</i> , 1930)

1 Para conhecimento do Quadro dos Sub-Títulos relativos a 85 obras cénicas da 2ª metade do século XX, consultar Serrão (2006, p. 95-98).

«ópera-grotesca»	(E. d'Albert, <i>Der Schwarze Orchidee</i> , 1928)
«ópera-minuto»	(Milhaud, <i>L'Enlèvement de l'Europe</i> , 1928)
«pequeno teatro do mundo»	Orff, <i>Der Mond</i> , 1937-38)
«peça lírica fantástica»	(Braunfels, <i>Die Vögel</i> , 1920)
«tragédia bucólica»	(R. Strauss, <i>Daphne</i> , 1936-37)
«tragicomédia musical»	(Goldschmidt, <i>Der Gewaltige</i> , 1932)
«tragédia musical»	(Ettinger, <i>Judith</i> , 1921)

Concentremo-nos, então, na criação das formas e dos seus criadores que viriam a contribuir decisivamente para a evolução da relação entre o teatro e a música, na segunda metade do século XX.

Nos anos 1950, um compositor argentino viajou para a Europa e instalou-se em Colónia, na Alemanha, onde lhe facultaram um estúdio de electro-acústica e meios importantes para desenvolver a sua actividade criativa. Foi Mauricio Kagel, nascido em 1925, que avançou para uma aposta na teatralização da música, numa primeira etapa, através da relevância dos gestos próprios de tocar cada instrumento, exagerando-os e alongando-os no tempo, método que aperfeiçoou e consagrou em peças a que chamou “teatro instrumental”.

Mas Mauricio Kagel não se contentou com este passo e, continuando a sua pesquisa, criou inúmeras peças musicais em que escrevia para a voz falada ou cantada, o movimento, a dança, o texto dramático, e também alguns sons tratados electronicamente. As peças com estas características passaram a ser designadas pelo novo género de “teatro musical de raiz erudita”, ou de “teatro musical contemporâneo” (à época, anos 60-80). Desde esse período, e em diversos momentos da criação na segunda metade do século, se tem tentado encontrar uma designação que distinga este género seja do seu sentido amplo seja de outras formas próximas que partem de elementos semelhantes – como a performance, a poesia sonora, a instalação etc. –, sem grande sucesso. Será uma das razões pelas quais as designações se vão alternando entre “teatro-música”, “música encenada”, “espectáculo músico-teatral”; contudo, em obras de maior envergadura que apostam assumidamente no essencial que caracteriza o género, são os próprios compositores e encenadores que usam a terminologia de teatro musical (abreviadamente, também a sigla TM).

Houve, contudo, algumas décadas em que o gênero foi contestado, quase considerado menor devido ao seu caráter híbrido e assistiu-se então a continuar a adição de subtítulos pelos respectivos criadores, tal como acontecera na 1ª metade do século XX, para que não houvesse qualquer confusão entre as suas obras musicais para a cena e outros gêneros mais populares e para evitarem as suas obras serem catalogadas por outros. Só alguns resistiram a esse receio, embora criando algumas designações que especificariam melhor o enquadramento estético de cada obra.

Numa tentativa de o caracterizar, diremos que o teatro-música é frequentemente interventivo, ou seja, provocatório, usando a ironia, a comicidade, o absurdo para contrapor a certos aspectos quer de ordem social quer de ordem artística, numa crítica em subtexto com a intenção de pôr uma nova ordem nas coisas: nas coisas da vida colectiva das pessoas, nas coisas das relações humanas, mas também nas coisas artísticas, nos conceitos e, seguramente, em novas estéticas.

Como já referimos, é evidente que, neste contexto, também a voz é tratada de forma inovadora. Ela é usada, de facto, como matéria plástica natural ou transformada, usando procedimentos técnicos que alargam de maneira versátil a sua função de comunicabilidade expressiva. Importam os sons cantados, mas importam igualmente as palavras, as intenções implícitas, os fonemas, os timbres, as dinâmicas, as texturas, as densidades. Se os sons/ruídos produzidos por objectos ou os novos sons explorados nos instrumentos clássicos ou tradicionais, passam a ser integrados como elementos da composição músico-teatral,² também os sons da respiração, os murmúrios, os sons roucos, as onomatopeias, o canto sobre sons fonéticos, estertores ou gritos, são mesclados com a emissão de palavras, textos ou frases cantadas, tudo servindo a diversidade expressiva e o alargamento dos sentidos pretendidos pelo compositor. Nesta pesquisa, o canto multifônico, baseado na emissão dos harmónicos vocais, técnica importada do uso da voz em regiões a Oriente (Índia, Tibete etc.), foi objecto de recriação não fácil para os cantores – só alguns na época responderam a esta solicitação – e integrado nesta panóplia. Este processo foi aprofundado e adoptado sobretudo pelos compositores da chamada “música espectral”, tais como, Giacinto Scelsi e Horatiu Radulescu; e mais tarde, Hugues Dufourt, Tristan Murail, Gérard Grisey que procuravam nesta desconstrução do som vocal algo de etéreo, porventura de

2 Nesta pesquisa de novas sonoridades em instrumentos clássicos e tradicionais, teve e continua a ter um papel muito importante o Laboratório criado no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), do Centro Georges Pompidou, em Paris.

transcendental ao mesmo tempo que sonhavam chegar ao âmago de cada som e explorar ao máximo as capacidades da vocalidade. Na geralidade das obras, não existe a preocupação da narrativa, constando a matéria textual de excertos fragmentários, oriundos de vários autores e, por vezes, misturando diferentes línguas na mesma obra. A tendência para a pulverização verificar-se-á também na escrita musical, quando os temas passam a motivos, pequenas frases melódicas constando, por vezes, de uma única nota – tendência já antecipada, por exemplo, em *Wozzeck*, de Alban Berg .

Dá-se igualmente uma enorme relevância ao trabalho de enquadramento visual dos espectáculos particularmente no que respeita a iluminação, passando a luz a ser integrada como um elemento da composição e da interpretação e chegando mesmo a substituir um ou outro personagem numa determinada acção, como, por exemplo, em *Don't, Juan*, de Constança Capdeville (1985), em que a luz substitui a figura do protagonista na acção de subir a um escadote ao centro da cena.

Este movimento da música contemporânea e do TM foi-se desenvolvendo durante os Cursos Internacionais de Música Contemporânea de Darmstadt (Alemanha), a que muitos compositores compareciam para dar a conhecer as suas obras mais recentes, considerando os comentários sábios dos colegas e o estímulo para continuar a inovar num terreno inseguro na época, no âmbito do qual o género teatro-música se integrava igualmente. Participaram nesses encontros várias personalidades, hoje de reconhecido mérito, tais como Karlheinz Stockhausen ou Pierre Boulez. Referimos, ainda, no seu período mais alto, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Franco Donatoni, Luigi Nono, Cathy Berberian, cantora lírica que viria a dar início a uma performance de concerto original, quebrando com a tradição clássica e dando um impulso importante à música vocal teatralizada, numa estreita colaboração com Luciano Berio, seu marido.

Estas não foram tentativas frustradas, pelo contrário, o movimento do TM alargou-se e não parou de evoluir, sempre num espírito de interacção entre as artes e novos grupos de criadores foram surgindo, atraindo novas gerações de discípulos. De entre estes, referiremos George Aperghis, Jean-Pierre Drouet, Tom Johnson, Vinko Globokar, Tod Machover, Giorgio Battistelli, Constança Capdeville, Jorge Peixinho, este último, *performer* por excelência e compositor de mérito

reconhecido em Portugal e no estrangeiro. De Giorgio Battistelli, relembramos a obra de teatro-música *Jules Verne, musical fantasy*, com textos do compositor, apresentada em Lisboa, em 1987, que contou com a interpretação de um grupo excelente de músicos/actores, entre os quais Gaston Sylvestre, Jean-Pierre Drouet e Willy Coquillat, elementos do *Trio Le Cercle*, de Paris. Um exemplo de igual envergadura é o do compositor brasileiro Gilberto Mendes, reconhecido pela originalidade da sua escrita musical e que tem a particularidade de criar obras de música-teatro para grupos corais, desenvolvendo a performance vocal de forma invulgar.

Alguns desses compositores escreveram paralelamente óperas contemporâneas, sobre textos mais densos, por vezes poéticos, filosóficos, abstratizantes, tais como: *Tristes Tropiques* (1997), ópera de Georges Aperghis sobre o texto de Lévi Strauss; *Roméo et Juliette* (1985-88) de Pascal Dusapin sobre o texto de Olivier Cadiot ou *Médeamaterial* (1990) do mesmo compositor, sobre o texto de Heiner Müller. Esta última conjuga a narrativa do mito clássico com um desenvolvimento elaborado das reflexões de Medeia, com tendências psicanalíticas, o que, para além de uma escrita musical inovadora, proporciona uma interpretação virtuosa do canto de Medeia, escrito para soprano *coloratura*. Não serão, portanto, alheias à evolução do género TM as escolhas da matéria textual feitas pelos compositores que, para além dos já referidos, recorrem também a textos de autores clássicos como Aristofanes ou Platão; e, também, de autores seus contemporâneos como James Joyce, Gertrude Stein, Edgar Poe etc. Nos compositores portugueses do mesmo período que criaram obras deste género e que frequentaram igualmente os Encontros de Darmstadt, as tendências repetem-se: cito, entre outros, José Lopes e Silva, Cândido Lima, Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Clotilde Rosa ou Paulo Brandão, realçando, contudo, o facto de a compositora Capdeville ser a que mais desenvolveu o género, com cerca de 20 obras escritas e criadas e que, pelas suas características, se inserem por direito próprio no movimento europeu. (SERRÃO, 2006)

Ainda dentro da mesma linha conceptual, refiro Heiner Goebbels, compositor alemão muito apreciado pelo público jovem, de quem referimos *Ou bien le débarquement désastreux* e *Schwarz auf Weiss (Preto no Branco)*, concertos encenados, o segundo apresentado na Culturgest em Lisboa, pelo Ensemble Modern, em 1997.

Nestes dois casos, o compositor escreveu para pequena orquestra, dirigindo os músicos cenicamente, numa complexa simbiose, muito surpreendente também pela novidade na movimentação intensa dos instrumentistas, mas em que a execução musical foi sempre rigorosa, atingindo níveis virtuosísticos.

Mas um dos nomes hoje mais consensual dos públicos nos vários países europeus é, sem dúvida, o de Robert Wilson, que, como encenador/coreógrafo, adota conceitos que se identificam com os do TM, recorrendo à colaboração de vários compositores, tais como Peter Hahn, Tom Waits, Philip Glass, entre outros. Igualmente, a obra *Einstein on the beach* (anos 1960) foi já um exemplo desta tendência mais tarde reafirmada e uma das primeiras obras que se inserem no género. Quanto a *Faustus Lights the Light*, *Orlando*, *Alice*, *O corvo branco*, apresentadas em Portugal na década de 1990, respectivamente no Teatro Nacional D. Maria II, na Culturgest, no Centro Cultural de Belém e no Parque das Nações, obtiveram a melhor adesão por parte dos públicos.



CONCLUSÃO

Também em Portugal, compositores de gerações mais novas apresentaram as suas criações já no início do século XXI, tais como Sérgio Azevedo, Carlos Marecos, Alexandre Delgado, Luís Tinoco, João Madureira, Nuno Côrte-Real, tanto em obras de música encenada como em criações de género operático.

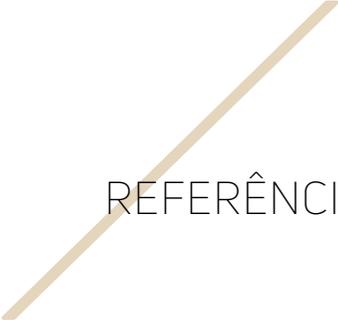
Aqui mais uma vez reitero o interesse que o TM suscitou igualmente em encenadores que, recorrendo a um compositor para a criação da música, apresentaram peças de sua iniciativa, conjugando criação teatral com criação musical, numa inter-acção constante à medida que a obra progride, sem que uma componente se imponha à outra. Este trabalho de colaboração muito íntima exige características de aceitação mútua e é um espaço criativo muitas vezes partilhado também pelos intérpretes. Alguns exemplos mais representativos em Portugal

de personalidades que se entregaram a este desafio e a quem se ficarão a dever obras de grande ousadia no sentido de esbater as hierarquias tradicionais nas encenações, têm sido Luís Miguel Cintra, João Brites, João Lourenço –este numa área mais ligada ao *cabaret* brechtiano. E Ricardo Pais, que consideramos ser um dos que têm uma visão muito particular desta relação entre o teatro e a música, patenteada em espectáculos como *Saudades* (1978) e *Fernando, Fausto, Fragmentos* (1989), com a qual obteve o Prémio Garrett da Secretaria de Estado da Cultura; e, posteriormente, com a direcção da peça *Um Hamlet a Mais* no Teatro D. Maria II (2003), com música criada ao vivo pelo compositor Vítor Rua, modelo exemplar de fusão entre teatro, música, canto, movimento quase acrobático, cenário significativamente amovível, valorizando igualmente cada item e contando com interpretações dos actores que corresponderam com rigor às exigências desta criação pluridisciplinar sobre um texto clássico. De notar que nesta apresentação se exibiram performances vocais de grande virtuosidade, tanto na palavra dita como no canto, formação abrangente que felizmente os actores portugueses recebem presentemente nas escolas de teatro do ensino superior artístico.

Já no século XXI, podemos igualmente nomear grupos de actores/encenadores que, em Portugal, têm concretizado a referida simbiose entre teatro e música com estéticas variadas e originais, tais como o Teatro Praga, a Propositário Azul, o Teatro Meridional, o Teatro Aberto, entre outros. De referir ainda os Artistas Unidos, sob a direcção de Jorge Silva Melo, também um encenador de grande reconhecimento nacional, que tem feito propostas personalizadas de grande impacto e para as quais a escolha dos autores dos textos e dos compositores é aberta, pressupondo muitas vezes um sentido pedagógico, implicando criadores de gerações muito jovens.

Será igualmente de justiça nomear os irmãos Nuno Feist, músico, e Henrique Feist, cantor, que continuam nos dias atuais a colaborar entre si na criação de espetáculos de teatro musical de influência americana, deliciosamente criativos e de grande qualidade de execução que representam uma contribuição artística fundamentada numa cultura do género a que se dedicaram, estudando e trabalhando junto das fontes mais credíveis, particularmente das tendências anglo-saxónicas e assumidamente americanas.

Pessoalmente, enquanto cantora e professora de Voz e Canto Teatral, tenho-me dedicado com o maior empenho a colaborar nesta função magnífica de ajudar jovens artistas, portugueses e brasileiros, entre outros, a tomar consciência das suas vozes e a fazer delas um dos meios de comunicação artística de natureza plural interactiva.



REFERÊNCIAS

CHARLES, Daniel. *Le Temps de la Voix*, Paris: Éditions Universitaires. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978.

COHEN-LEVINAS, Danielle. *La voix au-delà du chant*. Paris: Ed. Michel De Maule, 1987. p. 8.

DAMÁSIO, António. *O sentimento de si*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2000. p. 22-24.

SERRÃO, Maria João. *Constança Capdeville, entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri/Cesem, 2006.

SERRÃO, Maria João, *Metodologia de Análise de Obras de Teatro/Música*, Ed. Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2009.



MARIA JOÃO SERRÃO: é Cantora de Concerto – soprano. Doutorada em “Sciences, Technologies et Esthétique des Arts Musique”, Universidade de Paris 8, professora coordenadora da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (1985-2010), investigadora integrada no CESEM, Centro de Investigação em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa. Grau de Agregação pela Universidade Clássica de Lisboa.