Marcello Amalfi

PPGAC
ECA-USP

A RELAÇÃO CRIATIVA ENTRE O COMPOSITOR E O ENCENADOR

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes,
sob orientação do Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins | 2013

Marcello Amalfi

“A RELAÇÃO CRIATIVA ENTRE O COMPOSITOR E O ENCENADOR”

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

SÃO PAULO

(2013)

Dedico este trabalho a minha esposa Cristina e ao meu filho Lorenzo, pelo amor, apoio e compreensão infinitos.

Agradecimentos

A minha família, sem a qual eu não sou ninguém.

A Lorraine Mattos, Laerte Mello e toda a Cultura Inglesa, que há anos vêm acompanhando e dando um suporte inestimável a minha trajetória.

A Jean-Jacques Lemêtre, por me receber como aprendiz compositor, dividindo sua experiência, conhecimentos e amizade de forma tão generosa.

A Maria Lúcia Pupo, pela confiança em mim depositada ao abrir as portas tão significativas.

Aos colegas Carlos Bernardo e Marcus Vinicius, pela ajuda valiosa.

A Alice K, Elisabeth da Silva Lopes, Flavio Desgranges, José Fernando e Rogério Moraes Costa, pela disponibilidade e paciência com que compartilharam sua sabedoria.

Aos caríssimos colegas da pós-graduação, do SPA e do CEPECA.

A Gil Jardim, cuja participação no exame de qualificação foi fundamental.

A Antonio Araújo, que me acompanhou e apoiou de forma muito especial durante todo o mestrado, especialmente no exame de qualificação.

A Fabio Cintra, por dividir seu talento e sabedoria mesmo antes de nos conhecermos pessoalmente, e principalmente, pela ajuda e incentivo que extrapolam os muros da academia.

A Abel Rocha, por estar ao meu lado já há tantos anos, com um porto seguro fundamental em tantas etapas de minha vida.

E de forma muito, muito especial,

A José Batista Dal Farra Martins, o Zebba, cujo convívio e orientação trouxeram ensinamentos preciosos que, tenho certeza, carregarei para sempre.

“A música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenômeno, numa palavra a própria vontade. Portanto não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e a geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia nessa quinta essência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente”.

Arthur Schopenhauer

Resumo

Este trabalho tem por objetivo identificar e propor caminhos para aprimorar a relação criativa entre o compositor da música do teatro e o encenador. Em um primeiro momento ele ilustra o surgimento destes dois personagens, através de eventos que se entrelaçam, se contrapõe, ou mesmo se complementam. Em uma segunda parte, apresenta o estudo de uma relação criativa que permanece prolífica há mais de trinta e cinco anos em um dos mais destacados coletivos teatrais do século XX, o Théâtre Du Soleil: a parceria entre a encenadora Ariane Mnoucknine e o compositor Jean-Jacques Lemêtre (que colaborou pessoalmente e de maneira fundamental com este trabalho). Em uma terceira parte, apresenta a análise de quatro montagens teatrais nas quais tomei parte como compositor, provendo uma visão interna da relação criativa estabelecida com os diferentes encenadores em cada uma das ocasiões. Finalmente, introduz a hipótese da macro-harmonia da música do teatro – a ideia de considera-la um dos elementos integrantes e modificadores da encenação ao mesmo tempo em que é também integrada e modificada por ela – como uma possibilidade analítica e, conseqüentemente, representante de um possível campo no qual o compositor e o encenador possam dialogar durante o processo de criação teatral.

Palavras-chave: Macro-harmonia, música do teatro, Jean-Jacques Lemêtre, Ariane Mnouchkine, Théâtre Du Soleil, sonoplastia, trilha sonora.

Abstract

This study aims to identify and propose ways to enhance the creative relationship between music composer and stage director. At first it illustrates the emergence of these two characters, through events that intertwine, opposes, or even complement each other. In a second section discusses the study of a creative relationship that remains prolific for more than thirty-five years in one of the most theatrical collectives prominent in the twentieth century, the Théâtre Du Soleil: the partnership between stage director Ariane Mnouchkine and composer Jean-Jacques Lemêtre (who collaborated personally and in a fundamental way with this work). In a third section discusses the analysis of four stage productions in which I took part as a composer, providing insight into the creative relationship established with different directors on each occasion. Finally, we introduce the possibility of a macro-harmony of the theater music - the idea that it is one of the staging elements and modifiers at the same time is also integrated and modified by it - as an analytical possibility, and hence representative of a possible field in which the composer and the stage director can dialogue during the process of theater creation.

Key-words: Macro-harmony, theater music, Jean-Jacques Lemêtre, Ariane Mnouchkine, Théâtre Du Soleil, sound design, soundtrack.

Sumário

PRELÚDIO

(Introdução)

1. O começo como compositor de música para teatro	6
2. Da investigação pessoal ao projeto do mestrado	7
3. O redirecionamento durante a pesquisa	8

1º MOVIMENTO

(Os personagens da relação)

4. O surgimento do maestro no séc. XVII	11
4.1 Jean-Baptiste Lully	11
4.1.1 Os trabalhos de Lully com Beauchamp e Molière	12
5. O início da quebra do conceito mimético	13
6. O compositor musical “emancipado”	14
6.1 A composição musical e a literatura	15
6.1.1 Hector Berlioz e a música programática	15
6.1.2 Franz Liszt e o poema sinfônico	15
6.2 A Ópera e o Drama em Richard Wagner	16
6.2.1 O início atuando no teatro, a música de Beethoven e a Ópera	16
6.2.2 <i>Gesamtkunstwerk</i> (a obra de arte completa)	17
6.2.3 A intersecção música e teatro no legado de Wagner	18
7. O surgimento do encenador moderno no final do séc. XIX	21
7.1 A crítica de Émile Zola	22
7.2 André Antoine e a encenação naturalista	23
7.3 Algumas similaridades nos surgimentos do encenador e do maestro	24
7.4 Algumas diferenças acentuadas pelo advento do encenador	25
7.4.1 Na interpretação do texto musical e do texto teatral	25
7.4.2 A importância da visualidade na realização musical e na teatral	26
8. O surgimento do compositor de música do teatro no final do séc. XIX	26
8.1 As particularidades da composição musical no novo teatro do encenador	27
9. A efervescência cultural a partir do final do século XIX	28
9.1 O <i>Théâtre d'Art</i> e a encenação simbolista	29
9.2 O ativismo artístico de Stéphane Mallarmé	29
9.3 Claude Debussy e a inauguração da música moderna	30
9.3.1 A libertação do texto na música moderna e no teatro simbolista	31
9.4 Adolphe Appia	32
9.4.1 O início com os estudos musicais	32
9.4.2 O contato com a obra de Richard Wagner	32
9.4.3 Publicações, Encenações, Dalcroze, <i>Word-tone drama</i>	33
9.5 Edward Henry Gordon Craig	35
9.5.1 A parceria com o compositor Martin Shaw	35
9.5.2 O artigo <i>O ator e a supermarionete</i>	36

9.5.3 A celebrada montagem de <i>Hamlet</i> com Stanislavski	37
9.5.3.1 As (poucas) informações sobre a música do espetáculo	37
9.5.3.2 O compositor, Ilya Sat	39
10. Encenadores enxergando a musicalidade na realização teatral	39
10.1 Meyerhold	39
10.2 Bertolt Brecht	41
11. Compositores enxergando a teatralidade na realização musical	44
11.1 A composição <i>dramático-musical</i> (ou <i>música teatral</i> , ou <i>teatro de música</i>)	44
11.1.1 Luciano Berio	44
11.1.2 Mauricio Kagel	45
11.1.3 John Cage	45
11.2 A composição <i>dramático-musical</i> e a visualidade da música na atualidade	46
12. A evolução da relação criativa entre o compositor e o encenador	47

2º MOVIMENTO

(Uma visão externa da relação: o compositor Jean-Jacques Lemêtre
e a encenadora Ariane Mnouchkine, da trupe francesa *Théâtre Du Soleil*)

13. Sobre a trupe Théâtre Du Soleil	50
14. Sobre Jean-Jacques Lemêtre	51
15. A construção da relação compositor/encenadora no Théâtre Du Soleil	51
15.1 A primeira experiência criativa: o espetáculo <i>Mephisto</i> (1979)	21
15.2 O novo convite da encenadora e o pedido do compositor	54
15.3 A adição do compositor/intérprete no palco	54
15.4 A interação do compositor com a encenadora e atores a partir do palco	55
16. A elaboração dos espetáculos e alguns conceitos do Théâtre Du Soleil	56
16.1 A criação prévia de temas musicais para os ensaios	56
16.2 A <i>Composição Musical Ativa</i>	57
16.3 A encenação como ponto de partida/chegada da composição	58
16.4 A troca entre a música de Lemêtre e a encenação de Ariane	59
16.5 Música, o <i>Tapis Volant</i> (tapete voador) e o afastamento do realismo	59
16.6 <i>Mystère</i> (mistério)	61
16.7 As etapas de construção do espetáculo no Théâtre Du Soleil	62
16.7.1 A <i>Vision</i> (visão) que origina o espetáculo	62
16.7.2 <i>L'Échange Triangulaire</i> (o Intercâmbio Triangular)	63
16.7.3. <i>Concoctage</i>	64
16.8 Lemêtre descreve seu processo composicional	65
16.9 Lemêtre descreve sua lutheria	66
16.10 <i>L'image Sonore</i> (A imagem sonora), a fusão dos processos criativos	67
16.11 <i>L'évidence</i> (A evidência)	69
17. O ofício de compositor de música do teatro segundo Jean-Jacques Lemêtre	70
17.1 As obras produzidas por Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine	73
18. Considerações sobre a relação criativa de Lemêtre e Ariane Mnouchkine	73

3º MOVIMENTO

(Uma visão interna da relação: minha experiência com quatro encenadores diferentes)

19. Apresentação do 3º movimento	76
20. Sobre o meu processo pessoal de composição da música do teatro	77
20.1 A origem e as consequências da <i>escuta ampliada</i> das cenas	77
20.2 O registro dos ensaios em vídeo	78
20.3 Sobre a utilização regular de um roteiro de música	79
21. O SANTO PARTO. Teatro Satyros I, 2007. Texto: Lauro César Muniz.	
Encenadora: Bárbara Bruno. Atividade realizada: compositor/preparador musical	80
21.1 Sobre o espetáculo	80
21.2 Como a encenadora me transmitiu a sua <i>vision</i> (visão)	81
21.3 As conversas iniciais sobre a música do espetáculo	82
21.4 A etapa dos ensaios e o "escutar as cenas com os olhos"	83
21.5 O roteiro de música do espetáculo	85
21.6 Análise do processo composicional de algumas músicas do espetáculo	86
21.6.1 <i>Entrada do público</i>	86
21.6.2 Abertura: <i>Introito das beatas</i>	86
21.6.3 <i>Revelando uma imensa barriga</i> (faixa 01 do CD)	87
21.6.4 <i>Requiem para um sacerdote</i>	87
21.6.5 <i>Rondó de Ogum</i> (faixa 02 do CD)	91
21.6.7 <i>África bachiana</i> (faixa 03 do CD)	94
21.6.8 <i>O Pai Nosso em aramaico</i> (faixa 04 do CD)	96
21.7 Uma visão geral da relação criativa entre o compositor e a encenadora	97
21.8 A produção de um CD com as músicas compostas para o espetáculo	98
22 CATADORES. Teatro Cultura Inglesa Pinheiros, 2007. Texto: Claudia Maria de Vasconcelos.	
Encenador/ator: Jairo Mattos. Atividade realizada: compositor/intérprete ao vivo:homem banda	99
22.1 Sobre o espetáculo	99
22.2 Como o encenador/ator me transmitiu a sua <i>vision</i> (visão)	101
22.3 A pesquisa que realizei sobre a música do circo-teatro	101
22.4 A etapa dos ensaios	102
22.4.1 As leituras, e o elemento <i>tempo</i> como eixo entre a cena e a música	102
22.4.2 O convite para atuar como homem-banda	103
22.4.3 A construção da música juntamente com a construção da cena	104
22.4.4 A pesquisa dos timbres e instrumentos	105
22.4.5 A "partitura do espetáculo" elaborada pela encenador/ator	106
22.4.6 A interpretação do homem-banda: uma aura mística	106
22.5 Análise do processo composicional de algumas músicas do espetáculo	106
22.5.1 Entrada/saída do público: <i>Primeira</i> e <i>Enrico</i> (faixas 06 e 07 do CD)	107
22.5.2 A música dos desfiles de abertura e encerramento: <i>O tema do circo</i>	107
22.5.3 A música de acordar/dormir: <i>Valsa para Pessoa</i> (faixa 07 do CD)	108
22.5.4 <i>Música de trabalho</i>	111
22.5.5 <i>A trova da tripa seca</i>	113

22.5.6 A música final: <i>Valsa para Pessoa</i> (reprise)	114
22.6 Uma visão geral da relação criativa compositor/intérprete e encenador/ator	114
23. OS POSSESSOS. FUNARTE SP, 2008. Texto: Fiódor Dostoiévski.	
Encenador/adaptador: Antonio Abujamra. Atividade realizada: compositor/professor ..	116
23.1 Sobre o espetáculo	116
23.2 Como o encenador/adaptador me transmitiu a sua <i>vision</i> (visão)	117
23.3 A etapa dos ensaios	117
23.3.1 A pesquisa que realizei sobre a música e cultura russas	118
23.3.2 A escuta ampliada, a elaboração e os testes dos rascunhos nas cenas	119
23.3.3 O roteiro de música do espetáculo	121
23.4 Análise do processo composicional da peça coral <i>Olá</i> (faixa 08 do CD)	122
23.5 Ciclo Didático de canções e danças russas	124
23.6 Uma visão geral da relação criativa compositor e encenador/adaptador	129
24. AS FOLHAS DO CEDRO SESC Vila Mariana, 2010. Texto: Samir Yazbeck.	
Encenador/dramaturgo: Samir Yazbeck. Atividade realizada: compositor	130
24.1 Sobre o espetáculo	130
24.2 Como o encenador/dramaturgo me transmitiu a sua <i>vision</i> (visão)	132
24.3 A pesquisa que realizei sobre a música e a cultura libanesas	132
24.3.1 A utilização do <i>violão alterado</i>	133
24.3.2 Um elemento fundamental: a gravação de uma narração em árabe	133
24.4 A etapa dos ensaios	134
24.4.1 A pesquisa das sonoridades dos personagens	134
24.4.2 O roteiro de música do espetáculo	135
24.5 Análise do processo composicional de algumas músicas do espetáculo	136
24.5.1 <i>Abertura das folhas do cedro</i> (faixa 15 do CD)	136
24.5.2 A chegada da mãe (faixa 16 do CD)	136
24.5.3 A dança mística (faixa 17 do CD)	137
24.5.4 <i>O pai sempre em silêncio</i> (faixa 18 do CD)	138
24.6 Uma visão geral da relação criativa compositor e encenador/dramaturgo	139

4º MOVIMENTO

(considerações finais: a hipótese da *macro-harmonia* da música do teatro)

25. Considerações finais	141
25.1 A metáfora do caleidoscópio	141
25.2 Uma nova prática de composição musical que nasceu no palco do teatro	143
25.3 Uma análise comparativa da música dentro e fora do contexto teatral	145
25.4 A ponte entre o estudo da música e a prática como compositor no teatro	147
25.5 O conceito harmonia musical transposto para a realização teatral	149
26. A hipótese da macro-harmonia da música do teatro	153
Bibliografia	156
Índice de imagens e partituras	158
CD mp3 áudio - composições originais para teatro – Marcello Amalfi	159
Os textos originais que foram traduzidos neste trabalho	160

PRELÚDIO

(Introdução)

1. O começo como compositor de música para teatro

Minha primeira experiência como músico no universo teatral ocorreu no início da década de 1990. Na época, eu frequentava a residência do artista plástico Neneco Martins, na rua Treze de Maio, no bairro do Bixiga, em São Paulo. Foi lá que eu e boa parte dos jovens que viviam no bairro tivemos o primeiro contato com o fazer artístico. Além da própria casa-atelier, praticamente forrada de máscaras de *papier mâché* e pôsteres de trabalhos teatrais que Neneco havia participado, ele também disponibilizava seu rico acervo de livros de arte, ilustrações, teatro, revistas com histórias em quadrinhos importadas, discos de jazz, rock, pop, blues, black-music, soul, etc.. Por estar envolvido constantemente em montagens de espetáculos, Neneco também foi o responsável por levar muitos jovens do bairro ao teatro pela primeira vez.

Eu me interessei tanto por este universo que passei a trabalhar regularmente como ajudante de Neneco na confecção de objetos cenográficos, o que me possibilitou conhecer ainda muito jovem pessoas importantes ligadas ao teatro, como Naum Alves de Souza, Carlos Moreno, Júlia Lemertz, Edson Celulari, Raul Cortez, Peri Sales, Ulisses Cruz, José Celso Martinez, o dançarino Ismael Ivo, entre outros.

Durante um destes trabalhos, ao ser indagado se conhecia um músico que pudesse participar ativamente de um espetáculo, Neneco, sabendo que eu já estudava música havia alguns anos e participava de uma banda com outros garotos do bairro, indicou meu nome. Essa foi a primeira vez que participei de um espetáculo teatral, executando ao *violão solado*¹ a música *Smile*, um tema que Charlie Chaplin compôs para seu filme *Modern Times*, e a minha primeira composição de música do teatro – um minueto em dó maior.

A partir daquela experiência eu me envolvi irreversivelmente com a composição da música do teatro, tomando cada novo convite como uma oportunidade de aprendizado. No início, a relação com os encenadores era predominantemente uma prestação de serviços, onde eu compunha “no estilo de...”, como diria Jean-Jacques Lemêtre, tendo como parâmetros apenas as referências que os encenadores forneciam – usualmente gravações ou títulos de obras musicais específicas.

No entanto, algumas vezes as composições simplesmente não “encaixavam” nas cenas da forma como era esperada.

¹. Este termo eu aprendi durante as aulas com o violonista Paulinho Nogueira, a quem devo boa parte de minha formação. Ele é utilizado para identificar a prática de se executar ao instrumento a melodia e o acompanhamento de uma música de forma simultânea.

2. Da investigação pessoal ao projeto do mestrado

Conforme as experiências criativas se acumularam, pude perceber que eventuais incompatibilidades entre música e cena eram, na maioria das vezes, fruto de falhas na comunicação compositor/encenador. Se tornou patente o fato de que referências sonoras fornecidas pelos encenadores podiam promover uma intermediação, sem no entanto agenciarem por si só um diálogo criativo.

Essa constatação me levou à busca por um aprofundamento da relação com os encenadores e por fontes que pudessem fornecer mais coordenadas do local onde eles queriam que a música chegasse. Nessa procura de evidências eu passei a assistir aos ensaios, ler os textos, ver os desenhos de cenários e figurinos. Enfim, procurei ampliar as informações e referências à respeito de tudo que iria integrar a encenação onde a minha música seria associada.

Foi nessa época que comecei a anotar os mínimos detalhes das conversas com os encenadores, e posteriormente, passei a grava-las em fitas magnéticas K7. Quando surgiu a possibilidade de filmar os ensaios, os registros dos esboços das cenas se tornaram peças fundamentais para o meu processo de composição.

Ou seja, para aprimorar o diálogo com os encenadores e, conseqüentemente o processo de composição musical que eu desenvolvia com eles, adotei uma convivência com as montagens dentro de uma perspectiva global. Esta postura mudou não apenas a maneira que eu compreendia um espetáculo, mas também o meu entendimento do que é a música do teatro.

Juntamente a adoção dessa nova postura, eu permaneci frequentando cursos tradicionais de música, participando de corais, grupos musicais, etc... Entretanto, me chamava muito a atenção o fato de alguns aspectos da minha atividade como compositor de música do teatro dialogarem pouco com a prática composicional que eu mantinha paralelamente fora daquele universo. Convencido de que estas diferenças tinham ligação com possíveis diferenças na natureza da música que eu vinha compondo no universo teatral, iniciei uma pesquisa pessoal sobre o assunto.

Após alguns anos, a investigação pessoal sobre a música do teatro deu origem ao projeto com o qual ingressei no mestrado. Sua proposta inicial era realizar um estudo fundamentado na ideia de que toda música ao ser associada a um espetáculo passa a ser constituída não apenas por fenômenos de natureza sonora, mas também pelos demais elementos que integram a encenação, estabelecendo com eles uma relação indissociável.

3. O redirecionamento durante a pesquisa

Todavia, durante a realização da pesquisa dentro da Universidade o estudo da música do teatro deixou de ser o foco central, devido especialmente à de três fatores determinantes que se inter-relacionam profundamente.

O primeiro foi a aproximação com o compositor Jean-Jacques Lemêtre, que trabalha com a encenadora Ariane Mnouchkine há mais de trinta e cinco anos em uma das mais respeitadas companhias teatrais do mundo, a trupe francesa Théâtre Du Soleil. Tal aproximação teve início com a indicação da Professora Dr. Maria Lúcia Pupo para que eu realizasse a monitoria de um curso que ele ministrou no CAC da ECA/USP em 2011.

Devido sobretudo a generosidade do compositor, que enxergou em mim um “aprendiz compositor”, esta convivência se estendeu para além do esfera da universidade, incluindo jantares, passeios, e visitas exclusivas aos camarins do Théâtre Du Soleil e ao seu *bureau*² musical instalados no SESC Belenzinho por ocasião da temporada do espetáculo *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*. Em algumas ocasiões, a convivência contou ainda com a presença da pesquisadora Béatrice Picon-Valin (que também estava no Brasil à época, e igualmente ministrava cursos e palestras), o que me proporcionou participar de conversas a três extremamente edificantes, dada a grandeza dos interlocutores³.

Especificamente para minha pesquisa sobre a relação criativa entre o compositor e o encenador, Jean-Jacques Lemêtre concedeu uma longa entrevista exclusiva onde falou detalhadamente sobre seu processo composicional, seu trabalho com atores e especialmente sobre a relação criativa com a encenadora Ariane Mnouchkine. Esta entrevista, somada às muitas conversas informais e bate-papos que tivemos durante o período que eu o acompanhei no Brasil, revelou um material muito precioso, que se tornou fator fundamental para a redefinição do direcionamento do estudo em andamento.

O convívio com Lemêtre proporcionou também frutos para o meu desenvolvimento pessoal, como o convite para visitar a sede do Théâtre Du Soleil na França, a fim de acompanhar o seu trabalho *in loco* e explorar o seu galpão com mais de três mil instrumentos do mundo inteiro. Além disso, o compositor e eu temos mantido desde então contato regular

² *Bureau* é o termo que Jean-Jacques utiliza para se referir ao espaço que ele e seus instrumentos ocupam no palco durante a realização dos espetáculos.

³ Naturalmente, minha participação era essencialmente a de um ouvinte atento, buscando aproveitar ao máximo a oportunidade de ouvi-los dialogar, me reservando a fazer apenas curtas observações e responder o que me perguntavam.

através da troca de emails, textos, links de internet, vídeos, e principalmente, compartilhando arquivos com música composta para teatro, o que vem aumentando meu acervo pessoal sobre Jean-Jacques Lemêtre que neste momento conta, entre outras coisas, com as músicas compostas para diversos espetáculos do Théâtre Du Soleil, e ainda quarenta e cinco horas de registro em vídeo do seu trabalho com atores, material coletado durante a monitoria de diversos cursos que Lemêtre ministrou no Brasil (e não apenas na USP) entre 2011 e 2013.

Outro fator fundamental para os rumos da pesquisa foi a colocação da banca durante o exame de qualificação, cuja banca foi composta exclusivamente por professores da ECA-USP: Antonio Araújo⁴ (do depto. de Artes Cênicas), Gil Jardim (do depto. de Música), e meu orientador, José Batista Dal farra Martins. A percepção que os professores tiveram sobre a riqueza do material que eu dispunha a respeito da relação de Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine (o qual havia sido obtido diretamente com o músico, e que por esta razão permanecia livre de interpretações intermediárias) os levou a sugerir que um estudo sobre a relação criativa entre o compositor e o encenador era um tema privilegiado para o prosseguimento da pesquisa, especialmente em função da qualidade do material colhido até aquele momento.

Finalmente, o terceiro fator que levou ao redirecionamento da pesquisa, o qual também foi colocado pela banca durante o exame de qualificação, foi o valor da minha experiência profissional como compositor de música de teatro, que a banca julgou de grande relevância e me orientou para incluí-la na pesquisa e dedicar-lhe um capítulo específico. Não apenas porque eu já havia trabalhado com encenadores de destaque, mas também pela possibilidade da pesquisa poder contar com uma visão interna da relação objeto do estudo, fornecida diretamente por um de seus interlocutores.

Desta forma, o estudo centralizado na música do teatro cedeu lugar ao estudo da relação criativa entre o compositor e o encenador, que ficou organizado da seguinte maneira: Sua primeira parte foi dedicada ao estudo dos personagens que participam desta relação, a saber, o encenador e o compositor de música do teatro. A segunda parte foi dedicada ao estudo de um caso específico desta relação, o do compositor Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Mnouchkine. A terceira parte foi dedicada ao estudo da relação a partir da perspectiva de um de seus interlocutores, apresentando trabalhos que eu desenvolvi com alguns encenadores

⁴ Antonio Araújo foi meu professor na pós-graduação, e o responsável pelo estágio em docência que realizei com os alunos da graduação do CAC na ECA-USP por dois semestres. Além disso, foi um grande incentivador e colaborador de meu trabalho de pesquisa na universidade.

importantes. A quarta parte foi dedicada a verificação da hipótese da existência de uma macro-harmonia da música do teatro.

1º MOVIMENTO

(Os personagens da relação)

4. O surgimento do maestro no séc. XVII

O intercâmbio artístico entre compositores de música do teatro e encenadores apresentou os primeiros traços de sua configuração atual a partir do surgimento de uma figura chave no universo musical ocidental: o Maestro.

Antes disso, ou seja, até meados do século XVII, os grupos musicais não possuíam um integrante que tinha como função exclusiva a condução de suas execuções. Em geral havia o músico que, desde o cravo ou do primeiro violino (muitas vezes o próprio compositor da obra) fazia indicações sobre mudanças de andamento ou aspectos técnicos da execução em curso. Uma ausência condizente com o fato de aquelas práticas musicais estarem fortemente ligadas à perpetuação de tradições às quais os músicos em geral eram muito bem familiarizados. O que transforma este episódio do surgimento do maestro em um evento de nosso especial interesse é o fato de que ele representa a transformação do antigo “coordenador” destes grupos em uma espécie de “intérprete”, o qual passou a utilizar os coletivos como veículo de expressão, e não mais apenas seu próprio instrumento (nos exemplos citados, o cravo e o violino).

Desta maneira, a execução musical dos grupos deixou de ser um conjunto de execuções individuais, para tornar-se uma realização coletiva fortemente centralizada⁵ na figura que surgia. Tal mudança não causou uma ruptura substancial naquela prática de execução musical, mas representou uma revolução imediata do ponto de vista da origem das opções que esta prática previa uma vez que, com o passar do tempo, os maestros passaram a utilizar os coletivos para expressar anseios pessoais, e não mais para reafirmar práticas musicais ligadas a costumes dogmáticos. Ou seja, a sua liderança deixou de ter uma natureza exclusivamente “técnica”, adquirindo uma natureza “artística”.

4.1 Jean-Baptiste Lully

O salto inicial desta mudança foi dado por Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687), apontado como o primeiro a se destacar realizando a função de maestro. Ele colocava-se à frente de um grupo musical sem portar nenhum instrumento, e para orientar a sua execução batia um bastão

⁵ Uma centralização que é muito debatida desde então, servindo frequentemente como metáfora para outras discussões, como por exemplo, no filme Prova d'orchestra (Ensaio de Orquestra), de 1978, do cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) onde, em uma determinada passagem, os músicos revoltados substituem o maestro por um metrônomo gigantesco.

pesado fortemente no chão, possibilitando aos músicos acompanharem o andamento que ele desejava imprimir à peça.

Apesar de possuir origem italiana⁶, Lully se consagrou como um dos grandes mestres da música francesa, notadamente por seus trabalhos na corte do rei Luís XIV. Sua obra assumiu grande importância em toda Europa, e influenciou compositores como Henry Purcell, J. S. Bach, Jean-Philippe Rameau, Georg Friedrich Haendel.

Ele ingressou naquela corte no ano 1652 como bailarino, tornando-se posteriormente compositor e finalmente superintendente da música real. Chegou mesmo a ter autoridade sobre toda a música produzida na França, além de curiosamente obter do rei a incrível patente do gênero Ópera Francesa. Nas décadas de 1650 e 1660 escreveu, sobretudo, balés (nos quais Lully ocasionalmente dançava, e surpreendentemente, o próprio rei tomou parte algumas vezes).

4.1.1 Os trabalhos de Lully com Beauchamp e Molière

No ano 1664 Lully se aproximou efetivamente do universo teatral, ao começar a desenvolver trabalhos com Molière (1622 – 1673). Jean-Baptiste Poquelin, conhecido pelo nome Molière, foi um artista muito importante para o desenvolvimento do teatro francês, especialmente nas áreas da dramaturgia e da encenação. É o criador do gênero *Comédie-ballet* (Comédia-balé), uma conjunção de canto, balé e comédia. É ainda considerado um dos cofundadores da *Comédie-Française*.

Para estes trabalhos teatrais eles contaram com a participação de outro empregado da corte, o coreógrafo Pierre Beauchamp (1631 – 1705). Pertencente a uma família de dançarinos, Pierre Beauchamp havia ingressado na corte do rei Luís XIV em 1648. À ele é creditada a criação das cinco posições dos pés no balé clássico, assim como uma notação para coreografias de dança.

Juntos, Lully, Beauchamp e Molière foram responsáveis pela realização de muitos espetáculos teatrais, como *Les Fâcheux* (1661)⁷, *Le Mariage forcé* (1664), *La Princesse d'Élide* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Le Misanthrope* (1666), *George Dandin ou Le Mari*

⁶ Seu verdadeiro nome era *Giovanni Battista Lulli*. Ele nasceu em Florença, na Itália, e conheceu a França somente aos treze anos. Foi naturalizado francês no ano 1661.

⁷ De acordo com o que consta na partitura feita pelo copista e bibliotecário do rei, o compositor e musicista André Danican Philidor (Philidor l'Aîné) (1652-1730), apenas uma *courante* do espetáculo *Les Fâcheux* é de Lully, sendo as demais composições e a coreografia criações de Pierre Beauchamp.

confondu (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Bougeois gentilhomme* (1670), *Les Amants magnifiques* (1670) e *Psyché* (1671).

Posteriormente, Lully foi considerado o fundador do gênero musical Ópera Francesa (*Tragédie en musique* ou *Tragédie Lyrique*), que tem como marco inicial sua obra *Cadmus et Hermione* (1673).⁸

É preciso ponderar que, apesar de serem realizações conjuntas, as numerosas peças produzidas por Lully, Beauchamp e Molière seguiram os padrões de produção de seu tempo, e não foram pautadas pelo que poderíamos identificar como um “diálogo criativo”. Estavam inseridas em uma conjuntura onde as convenções e técnicas tradicionais tinham um peso muito grande dentro do processo de elaboração artística. Em termos práticos, isto significava que a música, o texto e mesmo a coreografia de um espetáculo seriam “melhores” na medida em que se aproximassem dos padrões da época – neste caso específico, os padrões ditados pelo gosto do Rei Luís XIV.

Sendo assim, a despeito de Molière se destacar entre seus contemporâneos e já esboçar características do que futuramente chamaríamos de *encenador*, devemos considerar o fato de que seus dois companheiros eram funcionários da corte, enquanto ele próprio era na época uma espécie de “protegido real”. Outros indícios claros sobre um direcionamento na produção daquelas peças são alguns de seus títulos e subtítulos, como por exemplo, “para o rei” e “para divertimento do rei”.

Há que se observar também que naquela sociedade havia a forte presença do chamado “artista especialista”. Desta forma, mesmo que surgisse algum espaço para a reflexão artística durante as realizações, é pouco provável que os envolvidos o utilizassem para desenvolver alguma atividade criativa conjunta, restringindo possíveis aprimoramentos ao campo de atuação pessoal de cada um deles.

5. O início da quebra do conceito mimético

É importante ressaltarmos que o momento histórico em que ocorre a produção conjunta de Lully, Beauchamp e Molière está inserido em um longo período no qual a arte dramática

⁸ O episódio do nascimento do maestro ou regente no universo musical encerra-se, lamentavelmente, com uma tragédia. No dia 08 de janeiro de 1687, enquanto regia um *Te Deum* para o Rei Luís XIV, Lully acidentalmente acertou fortemente o próprio pé com o bastão que utilizava para marcar o andamento da execução musical, causando um ferimento que posteriormente se transformou em uma gangrena. Uma vez que Lully recusara ter seu pé amputado, a gangrena se espalhou, causando seu óbito em 22 de março daquele ano. Apesar deste triste incidente, a batuta moderna surgiu para substituir definitivamente aquele pesado bastão apenas mais de um século depois, através das mãos do alemão Carl Maria von Weber (1786 – 1826).

ocidental, e não apenas a francesa, parecia inexoravelmente ligada a um conceito mimético surgido ainda em suas origens gregas.

Desde Platão, a questão da arte dramática é colocada tendo a mimese como referência. Mais que isso, é a concepção mimética da relação artística que justifica a condenação do teatro. Com efeito, para Platão o teatro é uma arte totalmente produzida sob o signo da imitação. Como tal, situa-se numa relação de terceiro grau com o real (com a essência das coisas): por conseguinte, é falsa, mentirosa, enganadora. Portanto, a mimese acha-se ao mesmo tempo na origem do drama e de sua condenação em Platão e, posteriormente, em todos os que rejeitam o teatro em nome da metafísica ou da moralidade, de Santo Agostinho a Rousseau. Reabilitada por Aristóteles, que na *Poética* coloca o teatro assim como as outras artes do discurso num funcionamento mimético positivo e criador, a mimese afirma-se como o determinante primordial da estética teatral. Considerando que o teatro e o pensamento do teatro não cessaram de se construir e posicionar até o século XX com relação à poética aristotélica, a arte dramática define-se amplamente como uma prática em sua totalidade regida por esta categoria. *Mímèsis* nos gregos, *imitatio* para os latinos, *mimese* clássica (Bela Natureza) no século XVII, ilusão mimética (Natureza Verdadeira) no século das Luzes, quaisquer que sejam a terminologia ou a evolução da noção, parece de fato que conceito mimético atravessa de ponta a ponta a tradição ocidental do teatro, antes de vir a ser questionado pela modernidade.⁹

O processo da quebra deste cânone teve início com os questionamentos e novas proposições artísticas que tomaram a Europa a partir do século XIX. Naquele período de importantes revoluções políticas e éticas alguns artistas da música e outros tantos do teatro, ainda que circunscritos em seus próprios universos e meios de produção, passaram a tentar estabelecer um dialogo mais profundo com as outras artes. Estas buscas internas representaram as primeiras iniciativas em direção a uma abertura que iria ocorrer adiante, de forma mais abrangente.

6. O compositor musical “emancipado”

O diálogo de abertura do universo musical com as demais artes não é uma invenção do século XVII. Tão pouco foi neste período que surgiu o compositor, uma figura que existe desde tempos imemoriais anteriores a criação dos instrumentos musicais, gozando sempre de liberdade para experimentar e se expressar em suas obras, mesmo nos momentos onde permaneceu fortemente ligado aos movimentos e formas musicais predominantes em sua contemporaneidade.

Entretanto, observamos que a partir da abertura ocasionada pelo surgimento do maestro, as experimentações realizadas pelos compositores colocaram estes como importantes

⁹ SARRAZAC, 2012, p.109

interlocutores do universo musical com as demais artes, um posicionamento decisivo para a abertura que ocorreu entre os universos musical e teatral à partir daquele período.

Não obstante a liberdade de que já gozava anteriormente ao surgimento do encenador, no período que sucede este evento o compositor musical alcançou um estágio tão avançado no seu processo de “emancipação” das obrigações estilísticas, formais e estéticas, que levou a composição musical e os seus sistemas e regras internas para muito próximo do seu limite.

Como resultado, se intensifica também o intercâmbio das composições musicais com outras formas de expressão artística, o que foi essencial para o desenvolvimento da música do teatro.

6.1 A composição musical e a literatura

6.1.1 Hector Berlioz e a música programática

Uma das produções artísticas que ocupa lugar de destaque dentre as incursões musicais emancipadoras que promoveram o diálogo da música com as outras artes é aquela produzida no século XIX pelo francês Louis Hector Berlioz (1803 – 1869).

Amante da literatura, este músico tem muitas de suas composições influenciadas diretamente por obras literárias, como *Romeo et Juliette* (baseada na peça homônima de Shakespeare), *A danação de Fausto* (baseada em *Fausto*, de Goethe), e *Les Troyens* (baseada em *Eneida*, de Virgílio), entre outras.

Ele é o compositor da *Sinfonia Fantástica* (1830), uma obra em cinco movimentos baseada em uma experiência amorosa do próprio autor, que ganhou em 1831 um roteiro o qual detalhava o que o protagonista imaginava sobre cada um dos seus movimentos. Esta peça foi classificada como *música programática*, termo que passou a identificar a composição que busca representar musicalmente uma cena, uma história, um conto, etc.

6.1.2 Franz Liszt e o poema sinfônico

Por sua vez, as obras de Berlioz influenciaram intensamente o compositor húngaro Franz Liszt (1811 – 1886), um pianista prodígio que elevou o virtuosismo naquele instrumento a patamares nunca alcançados. Liszt foi aluno de Carl Czerny (piano) e posteriormente de Antonio Salieri (composição).

Em 1847, interrompeu uma carreira de sucesso como concertista para dedicar-se à composição musical, promovendo um significativo diálogo entre música e literatura. Em 1848 iniciou a criação de sua série de *poemas sinfônicos* (longas peças instrumentais em apenas um movimento, baseadas em ideias literárias e que procuram realizar a narração de um texto através dos sons), elaborando um conjunto de treze obras, das quais nove posteriormente ganharam um “prefácio”.

6.2 A Ópera e o Drama em Richard Wagner

6.2.1 O início atuando no teatro, a música de Beethoven e a Ópera

Se as composições musicais de Berlioz e Liszt receberam influência direta do universo literário, a obra de Richard Wagner (1813 – 1883) estabeleceu um diálogo prolífico e profundo com as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas.

De fato, acreditamos que a paixão de Wagner pelas artes começou com o amor pelo teatro, desenvolvido ainda durante sua infância, antes mesmo do seu envolvimento com o universo musical. Um dado pouco destacado da vida deste famoso compositor e ensaísta alemão, e que adquire uma grande relevância em nossa perspectiva, é que ele teve seu primeiro contato com o fazer artístico através do teatro praticado pelo seu padrasto, Ludwig Geyer, que era ator, pintor e dramaturgo, tendo o infante Wagner participado de algumas de suas performances. Além disso, duas de suas irmãs mais velhas, Rosalie e Louise, eram atrizes.

Já aos nove anos de idade, com estudos musicais ainda irregulares, mas cultivando um grande fascínio por William Shakespeare e Johann Wolfgang von Goethe, Wagner escreveu a tragédia *Leubald und Adelaide*. Aos treze anos traduziu doze volumes de *A Odisseia* a partir do grego antigo.

O ano 1834 foi especialmente importante para Wagner. Movido pela paixão ao teatro e por outra nova e ainda mais arrebatadora paixão pela música (iniciada durante a adolescência, impulsionada pelo contato com a obra de Ludwig Von Beethoven) o jovem Wagner, que já compunha regularmente música de câmara e orquestral, se aproximou de uma linguagem artística considerada por muitos a conjunção perfeita entre música e teatro: a Ópera. Desta

forma, aos vinte e um anos de idade e com estudos musicais sólidos, escreveu sua primeira ópera completa ¹⁰, *Die Feen* (As Fadas).

6.2.2 *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte completa)

Wagner acreditava que em sua origem na Grécia Antiga a *Tragédia* reunia todas as expressões artísticas, e que com o passar do tempo elas haviam sido separadas. Essa crença o conduziu a um ideal o qual perseguiu por toda a vida: a busca pela criação da *Gesamtkunstwerk* (palavra normalmente traduzida como obra de arte total ou obra de arte completa), que seria uma “síntese de todas as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas”. Segundo ele:

“O verdadeiro objetivo da arte é universal, cada qual animado por um verdadeiro impulso artístico que procura alcançar, através do desenvolvimento completo de sua capacidade individual, não uma glorificação de uma capacidade individual, mas a glorificação na arte da humanidade em geral. A mais alta obra de arte coletiva é o drama, ele está presente em sua plenitude somente quando cada variedade artística, em sua plenitude, está presente nele. O verdadeiro drama pode ser concebido somente como resultado de um impulso coletivo de todas as formas de arte para se comunicar da maneira mais imediata com o público, cada forma artística individual pode se revelar como completamente inteligível a este público somente através de uma comunicação coletiva, juntamente com outras formas de arte. No drama, o objetivo de cada variedade artística individual é completamente alcançado somente pelo entendimento mútuo e a cooperação inteligível de todas as variedades artísticas”. ¹¹

Apesar desta meta ideal já existir desde o intento da primeira ópera escrita por Jacopo Peri e Rinuccini em Florença no final do renascimento, *Dafne* (1594), o alemão Richard Wagner certamente foi um dos compositores que mais se empenharam na busca pela sua concretização. Contudo, a “*criação de um mundo místico*” de suas óperas apresentou um grande problema: a distância entre o alto nível de desenvolvimento e modernidade alcançados pelos textos dramáticos e musicais frente às pinturas cenográficas utilizadas nas montagens em *Bayreuth*.

A despeito da supervisão intensiva do compositor sobre todos os detalhes das montagens de suas óperas, tal discrepância ocorria especificamente porque os realizadores daquelas pinturas - Hoffmann, Joukovski e Brückner – permaneciam ligados a uma produção de

¹⁰ Em 1832 Wagner havia iniciado a composição de uma ópera, *Die Hochzeit* (As Bodas), baseada numa lenda medieval. Porém, ele a destruiu após sua irmã Rosalie não gostar do libreto.

¹¹ WAGNER. In TREITLER, 1998, p. 1112, *apud* DUDEQUE, 2009, p.3.

cenários realistas, empregando somente as práticas de pintura acadêmica e romântica, nunca chegando a utilizar simbolismos.

Essa dicotomia perturbou muito um jovem suíço, a ponto de levá-lo futuramente a uma busca pela renovação da representação, o que o tornou uma figura de destaque na história do teatro ocidental. Seu nome é Adolphe Appia.

6.2.3 A intersecção música e teatro no legado de Wagner

Nesta concisa abordagem da obra de Richard Wagner gostaríamos de enfatizar um de seus aspectos que muito dialoga com nosso trabalho: a intersecção entre a música e o teatro, um elemento chave presente em muitas das contribuições deixadas pelo compositor.

Naturalmente, a primeira dessas contribuições que destacaremos é o conjunto de suas óperas, notadamente as da segunda e terceira fases. Não por acaso tratadas pelo compositor como *dramas musicais*, elas apresentam a intersecção música e teatro em todas as etapas de sua elaboração e montagem.

- Na motivação inicial encontraremos a busca pela “cooperação inteligível entre todas as artes”, a *Gesamtkunstwerk*, o que pressupõe, entre outras intersecções, a da música com teatro.
- Tal intersecção é marcante no processo composicional, que foi desenvolvido pelo autor durante a criação de sua primeira ópera e utilizado em todas as subsequentes. Este processo era dividido em três etapas distintas: 1ª Etapa: Wagner escrevia o *libreto* em prosa (no mundo operístico esta atividade, até então, era realizada exclusivamente por terceiros); 2ª Etapa: O próprio Wagner transformava o libreto em versos; 3ª Etapa: Wagner elaborava a partitura musical.
- Também é possível encontrarmos a intersecção música e teatro na realização das montagens das óperas. Assim como os demais compositores de sua época, Wagner participava ativamente desta etapa, chegando a sobrepor funções inerentes ao universo musical e funções do universo teatral, como diretor de cena, diretor de cenografia, de iluminação, desenhista dos figurinos, etc..

É interessante observarmos que o ponto de intersecção entre música e teatro no conjunto de óperas criadas por de Richard Wagner é personificado pelo próprio compositor, que centralizava não apenas todas as etapas de elaboração, mas também a execução de suas óperas. Esta centralização era muito condizente com a filosofia do período *romântico* da história da música no qual estaria inserida. Além disso, ela aproxima Wagner dos autores

clássicos como Ésquilo, que era igualmente o responsável direto pelo texto, direção do coro, figurinos, etc. de suas obras.

Através de um ponto de vista muito específico, esta centralização na figura de Richard Wagner apresenta alguns paralelos com a função que em breve se desenvolveria com o nome de *encenador* no universo teatral. De fato, ele chegou a prognosticar algo muito próximo de sua ideia central em seu ensaio *Über Das Dirigiren* (Sobre a Regência) de 1869, onde afirma que “o ato da regência seria mais que um mero mecanismo de sincronia da orquestra, se configurando como uma forma de reinterpretação do trabalho musical”.

Outra das contribuições que apresenta uma intersecção entre música e teatro é o livro *Opera and Drama* (1851). Nele, a ópera é proclamada como a forma que conglobera múltiplos fazeres, de filosóficos à artísticos. A relação da música escrita com a sua representação no palco é considerada indissociável e orgânica, o que automaticamente a coloca como um dos focos de discussão.

Indubitavelmente, devemos incluir neste grupo de contribuições que apresentam uma forte intersecção entre música e teatro o *Bayreuth Festspielhaus* (Teatro do Festival de Bayreuth). Inaugurado em 1876 na cidade de Bayreuth, ao norte do estado da Baviera, no sudeste da Alemanha, ele foi construído sob medida para as apresentações das óperas de Wagner, trazendo avanços importantes para a arquitetura do teatro moderno. Muitos destes implementos estão relacionados à plateia, que foi disposta em forma semicircular e com diferentes níveis, para possibilitar a todos os espectadores uma visão completa do palco. Além disso, pela primeira vez um teatro de ópera não possui camarotes (especialmente porque Wagner desejou não manter a audiência separada por castas sociais em camarotes diferenciados, como era tradição até então). O teatro recebeu ainda o aparato de iluminação mais moderno de sua época, e foi ali que, pela primeira vez, a audiência permaneceu estrategicamente no escuro durante a apresentação de um espetáculo. Também foi construído no *Bayreuth Festspielhaus* o primeiro *Mystischer Abgrund* (abismo místico), o fosso da orquestra. Ele é o local destinado à orquestra durante a execução das óperas, e tem como função torna-la invisível ao olhar de público. Situado abaixo do nível do palco, apresenta uma característica arquitetônica que privilegia a projeção do som nele produzido em direção à plateia. Sua criação foi motivada pela crença do compositor de que a movimentação do condutor e dos músicos distraía de forma indesejada a audiência, retirando assim o foco da encenação.

Outra contribuição wagneriana com a mesma característica é o desenvolvimento em suas obras de um recurso musical que apresenta uma mecânica que entendemos ser teatral, o

leitmotiv (motivo condutor). Este pode ser resumido em poucas palavras como: a utilização de elementos [temas musicais], que se repetem durante o espetáculo [a ópera] para caracterizar e/ou evocar personagens, lugares, ideias, objetos, passagens, etc... Tal recurso se configura um artifício tão poderoso que o compositor o adota definitivamente, passando a utiliza-lo em todas as suas óperas após *Der Fliegende Holländer* (O Holandês Voador). Uma utilização que não foi limitada ao campo musical, como afirma Bablet:

Wagner também inova na iluminação cênica. Não se contentando com uma iluminação que reproduzisse os fenômenos naturais, ele introduz um certo estilo de iluminação simbólica onde uma determinada atmosfera do drama é simbolizada por uma iluminação específica. Além disso, Wagner se utiliza da ideia do *leitmotiv* musical, onde uma determinada ideia musical acompanha um personagem durante a ópera inteira. Assim, transpondo esta ideia para a iluminação, determinados personagens são identificados com um certo tipo de iluminação.¹²

De fato, após o aprimoramento realizado por Wagner, a ideia do *leitmotiv* foi largamente difundida, subsequentemente sendo adotada igualmente por compositores e encenadores. Sua presença é marcante em óperas e montagens teatrais desde aquela época, despontando modernamente em trilhas sonoras de filmes, telenovelas, videogames e tantas outras formas de espetáculos e entretenimento.

Para ilustrar a relevância que essa herança alcançou, destacamos um grande utilizador da ideia do *leitmotiv* no teatro, o importante encenador russo Meyerhold (1874-1940), conforme observa Béatrice Picon-Vallin em seu artigo “A música no jogo do ator meyerholdiano” (1989). Ao analisar como se manifesta o jogo musical dentro dos espetáculos daquele encenador ela fez o seguinte destaque:

“Construção do jogo sobre o princípio do *leitmotiv*. Esta repetição de um fragmento de jogo, de uma atitude, em diferentes contextos, acompanhada ou não de música, jamais é como em música um simples repetição, mas aprofundamento do tema. Assim, na comédia de N. Erdman *O Mandato* (1925), o motivo pantomímico do medo compõe o *leitmotiv* do jogo do personagem do pequeno-burguês, Pavel Guliatchkin, interpretado por Eraste Garin. Depois da frase: “Silêncio! Sou um homem do Partido.”, com a qual ele acredita poder dominar toda forma de resistência no apartamento comunitário em que mora, Guliatchkin, que conseguiu amedrontar sobretudo a si mesmo, senta-se, busto inclinado, boca aberta, pupilas dilatadas, cabelos revoltos: temos aí uma exposição do medo, motor essencial desse personagem que navega entre duas épocas, entre duas classes. No segundo ato, o mesmo motivo é retomado, mas desta vez em surdina, e o tema é como que abafado por uma justificação exterior do medo. No meio do terceiro ato, é a culminação: Guliatchkin, em pé sobre a mesa, retoma a mesma pantomima agitando seu mandato misterioso e ameaçando enviar uma cópia dele ao camarada Stálin, aterrorizado por sua ideia. No final do espetáculo, desmascarado, com seu falso mandato, ele retoma

¹² BABLET, 1989, p. 60-63. *apud* DUDEQUE, 2009, p.6.

a mesma pantomima antes de desaparecer atrás de sua mãe em uma posição que é o equivalente de uma morte cênica”.¹³

Desta forma fica claro que o *leitmotiv* não é um recurso de uso estritamente musical, quer seja pela utilização transposta por Richard Wagner para o desenho de luz de suas montagens, quer seja pela sua utilização na construção do jogo teatral do encenador Meyerhold.

O fato é que a intersecção “Richard Wagner X Meyerhold” é uma amostra daquilo que a intersecção “universo musical X universo teatral” em breve se constituiu: uma grande via de dois sentidos.

7. O surgimento do encenador moderno no final do séc. XIX

Um acontecimento no universo teatral que intensificou o fluxo música-teatro foi a superação da prática “mimética” - chamada pelos franceses de *réalisme académique* (realismo acadêmico) - através do surgimento de um novo conceito: a *encenação*.

Apesar de ter surgido no final do século XIX, este conceito ainda é tão relevante para o estudo da arte teatral contemporânea que Patrice Pavis afirma logo no prefácio de seu livro *A encenação Contemporânea* (2010): “a encenação, na forma como a conhecemos, existe há mais de cem anos, e, contudo, é preciso lembrar incessantemente, que ela mudou a nossa maneira de conceber o teatro e, indo mais além, a nossa relação com a literatura e as artes plásticas”¹⁴.

O universo teatral pode ser entendido como um organismo vivo, que apresenta nos dias atuais uma multiplicidade de gêneros e formas sem precedentes. No entanto, apesar de cada uma de suas inúmeras vertentes possuir sua própria trajetória, estudiosos como Patrice Pavis e Bernard Dort (1929-1994) afirmam que todas têm sua origem atrelada ao processo de renovação iniciado no século XIX, quando a encenação deixou de ser apenas uma técnica e tornou-se uma arte em si. Ambos apontam também que na gênese daquele processo estavam presentes muitos fatores e inquietações que ainda movem encenadores atualmente. Destacam que o desgaste de convenções teatrais vigentes e a busca por autores que retratassem a realidade do mundo que lhes era contemporâneo são alguns dos motivos que alimentaram a insatisfação generalizada que abriu o caminho para as mudanças que se instalaram adiante.

¹³ PICON-VALLIN, 1989, p. 35-56.

¹⁴ PAVIS, 2010. p.XXIII.

7.1 A crítica de Émile Zola

O escritor e crítico francês Émile Zola (1840 – 1902) é apontado por Pavis como um dos primeiros reformadores do teatro. Ele reuniu no ano de 1881 suas críticas no importante livro *Le Naturalisme au Théâtre* (O Naturalismo ao teatro), de onde podemos obter um excelente panorama da situação vivida pela atividade teatral daquela época:

A crítica começou sendo feita tanto aos comediantes, escravos de convenções ridículas, no que se referia a “essas entradas e saídas solenes e grotescas, esses personagens que falam com o rosto sempre virado em direção ao público”. Os atores “representam para a sala”, “como sobre um pedestal [...] Se eles vivessem as peças ao invés de representá-las, as coisas mudariam?”. Porém “os intérpretes não vivem a peça; eles a declamam”; “eles procuram conquistar um sucesso pessoal, sem se preocupar o mínimo possível com o conjunto”. Não somente os atores não eram dirigidos em função do conjunto – como o desejaria a encenação, como também não estavam mais integrados a um “cenário exato [que] se impõe como o ambiente necessário da obra”.¹⁵

No entanto, em breve algo mudaria tal situação, movendo a representação teatral para muito além da mera adaptação de um texto literário no palco. Esta reviravolta (que possui relatos de incursões preliminares por toda a Europa desde a década de 1820) não foi ocasionada apenas por uma simples troca de funções, como bem observa Bernard Dort:

Não houve somente a criação de uma nova atividade técnica, a do encenador, por diferenciação das funções anteriores (cenógrafo, diretor, ator principal...). Houve também uma tomada de consciência do significado estético dessa nova atividade. Passagem da quantidade à qualidade. Um salto dialético.¹⁶

Quanto à datação deste salto, Patrice Pavis acrescenta:

Essas divergências na datação nada mais fazem do que confirmar a dificuldade de situar, no tempo, uma função nova, estrito senso, mas que é antiga, na medida em que sempre houve – e isso a partir dos gregos – uma pessoa encarregada de cuidar da organização material da representação. Ésquilo escreveu para as condições de representação da época, compôs a música, dirigiu o coro, cuidou dos figurinos. Na Idade Média, o “*maitre de jeu*” coordenava os elementos do drama litúrgico. O *capocomico* da *commedia dell'arte* decidia sobre a ordem das sequências e a conduta geral do espetáculo. Molière foi autor, ator e, como se vê pela forma certamente “romanceada” do *Improviso de Versalhes*, responsável pela interpretação, ou diretor de atores, como diríamos hoje.¹⁷

¹⁵ ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes*. (Trad.Bras.: *Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1982 *apud* PAVIS, 2010, p.9.

¹⁶ DORT, 2010. p.88

¹⁷ PAVIS, 2010, p.3.

7.2 André Antoine e a encenação naturalista

Finalmente, o salto dialético que deu origem ao chamado *encenador moderno* ocorreu na França no ano de 1887, sendo André Antoine (1858 – 1943) o primeiro representante dessa nova figura no universo teatral. Após ter recusado o seu pedido de montagem de uma peça de Émile Zola por sua antiga companhia amadora de teatro no *Archer Theater*, ele fundou em trinta de março daquele mesmo ano o seu próprio teatro, o *Théâtre-Libre*.

Localizado em *Montmartre*, o bairro boêmio de Paris frequentado por artistas e intelectuais, esse teatro contou para sua inauguração com a peça *Thérèse Raquin*, uma adaptação do próprio Émile Zola de seu romance homônimo de 1867, que é considerado o marco inicial do Naturalismo na literatura francesa.

Influenciado principalmente pelos escritos de Zola e pelas montagens do grupo alemão do Duque Jorge II de *Meiningen* (do qual acompanhava as atividades desde 1874), André Antoine desenvolveu ali a chamada *encenação naturalista*. Há que se destacar também a beleza dos cartazes e pôsteres de seus espetáculos, criados por artistas como Henri-Gabriel Ibels, Paul Signac e Henri de Toulouse-Lautrec ¹⁸.

André Antoine transformou o modo de organizar as realizações teatrais baseando as encenações em uma visão subjetiva de como deveria ser o espetáculo. Para isso, ele procurava reproduzir no palco do *Théâtre-Libre* o maior realismo possível, almejando passar ao espectador a sensação de assistir a um “trecho da vida”. Buscou, entre outros recursos, imprimir um gestual e modo de falar naturais em suas encenações. Tal era a preocupação com essa reprodução que em certa ocasião ele chegou a fazer uso de peças verdadeiras de carne de boi na montagem de um de seus espetáculos, *Les Bouchers* (Os Açougueiros), o que causou certo escândalo na sociedade francesa da época.

Ele foi o primeiro a colocar na encenação a chamada *quarta parede* (conceito surgido no século XVIII, nas teorias de Diderot), com a qual fechou a caixa teatral. Dessa maneira, o público observava uma ação que se desenvolvia independente da sua presença. Há relatos de que muitas das encenações de Antoine foram ensaiadas em palcos com quatro paredes montadas, e que somente depois do espetáculo estar pronto ele teria decidido qual parede removeria para entrar em cartaz. Abdicou também das tradicionais luzes de ribalta, adotando luzes elétricas (por serem mais realistas); e colocou a plateia do teatro no escuro durante a

¹⁸ Henri de Toulouse-Lautrec, assim como Antoine, também foi um revolucionário. Atuando predominantemente no design gráfico de cartazes e pôsteres, é aclamado como um dos pais da chamada *Art Nouveau*.

apresentação do espetáculo, repetindo o que fizera anteriormente o compositor alemão Richard Wagner.

7.3 Algumas similaridades nos surgimentos do encenador e do maestro

Ao observar o episódio de surgimento do encenador no universo teatral percebemos que ele apresenta algumas similaridades com o episódio do surgimento do maestro no universo musical. Ambos ocorreram através da transformação de um antigo “coordenador” de um grupo em uma espécie de “intérprete”, o qual passou a utilizar um coletivo como veículo de sua expressão, buscando romper com práticas e dogmas sedimentados. Como resultado direto, as realizações nesses dois universos deixaram de ser conjuntos de execuções individuais, para se tornarem realizações coletivas fortemente centralizadas na figura que surgia.

Estas semelhanças não são, em nosso entendimento, frutos do acaso. Ao analisarmos paralelamente os universos musical e teatral dos períodos que antecedem os aparecimentos verificaremos que a natureza da atuação dos responsáveis pelas realizações coletivas em ambos os casos era a mesma: uma função técnica organizacional, submetida a parâmetros e padrões estéticos pré-estabelecidos por tradições ligadas diretamente aos gostos e desejos de instituições religiosas, monarcas absolutistas ou classes aristocráticas dominantes. Assim, apesar de acontecerem em períodos distintos e assumirem proporções diferenciadas, o salto dialético ocorrido com o “coordenador” do universo musical no século XVII ilustrou antecipadamente alguns aspectos de um processo análogo que viria a ocorrer com o “coordenador” do universo teatral no final do XIX.

Apesar das semelhanças nos processos que levaram ao seu surgimento, as atividades exercidas pelo maestro e pelo encenador sempre apresentaram diferenças e similaridades consideráveis, que serviram como base para especulações teóricas e práticas, não somente devido ao permanente contato entre os universos da música e do teatro, mas especialmente em função das mecânicas de coordenação dos grupos de vozes/músicos e de atores, que são frequentemente comparadas. A respeito dessas comparações, observa Picon-Vallin:

No final dos anos 30, Meyerhold compara o papel do encenador ao do maestro de orquestra contemporâneo que "sabe que não são somente as notas que fazem a música, mas também as pausas quase imperceptíveis que estão entre as notas. No teatro, há o subtexto ou, se podemos falar assim, o inter-texto". De um maestro a um outro, "o fragmento temporal é o mesmo, mas a estrutura é outra: ele imprime um outro ritmo no metro. O ritmo é aquilo que domina o metro, aquilo que entra em conflito com ele. Há na arte (do bom maestro) uma liberdade rítmica no interior de

um fragmento métrico. A arte do maestro está no domínio dos espaços em branco que se encontram entre os ritmos. O encenador deve saber tudo isto”.¹⁹

7.4 Algumas diferenças acentuadas pelo advento do encenador

7.4.1 Na interpretação do texto musical e do texto teatral

Um diferença marcante entre as atividades artísticas do universo musical e do teatral que foi acentuada com o advento do encenador no final do séc. XIX, está ligada a interpretação dos textos. Naquele período, os textos dramatúrgicos, assim como os textos musicais, não possuíam indicações detalhadas para a sua execução. No entanto, esta mesma ausência que conferia grande liberdade ao encenador paradoxalmente tolhia a liberdade do músico executor e do maestro condutor.

Isso ocorria porque na interpretação do texto musical, os diálogos escritos para os instrumentos e/ou vozes estavam, por sua natureza, inseridos em uma série de eventos simultâneos, detalhadamente pré-estabelecidos dentro de uma realização coletiva metrificada, e submetidos de forma inexorável a um mesmo pulso temporal, coordenado pelo maestro e determinado pela prática musical vigente. A compreensão desse texto musical não se ancorava apenas na interpretação dos diversos eventos sonoros de maneira individual e isolada, mas também na percepção dos *afetos* e das *relações harmônicas* da chamada *melodia acompanhada*, decodificada à luz do ainda vigente *sistema tonal*, a partir de uma progressão estruturalmente coletiva realizada sobre uma cronologia musical unitária.

Já na interpretação do texto teatral, a liberdade recém adquirida pelo encenador permitia a ele especular livremente não apenas sobre os aspectos globais da execução do diálogos, (como o andamento da encenação, a dinâmica da encenação, etc.), mas também de forma independente sobre os aspectos e características individuais de cada personagem (como o andamento individual, a métrica individual, o caráter, etc.), o que era virtualmente impraticável na execução orquestral daquele período.

Para entender melhor esta inviabilidade, tomemos o seguinte exemplo: hipoteticamente, um maestro do final século XIX propõe para sua orquestra que durante toda a interpretação de um texto musical que prevê a execução conjunta de todos, parte dos integrantes obedeça a um andamento, e outra parte obedeça a um andamento diferente. A falta de sincronia ocasionada por esta intervenção será capaz de alterar o caráter e a função das notas escritas (de passagem,

¹⁹ PICON-VALLIN, 1989, p. 35-56.

apogiaturas, resoluções melódicas, etc.) e destituí-las de sua identidade musical, mesmo sem promover qualquer alteração no texto escrito. Isso faz com que, por exemplo, uma nota planejada para soar (fazer o papel) de uma terça maior de um acorde, ao ser deslocada temporalmente, venha a soar como uma sétima maior de outro acorde, produzindo um resultado totalmente diferente do planejado, tanto para si quanto para as demais notas executadas naquele mesmo instante. Ao inviabilizar as notas (os personagens) e as melodias (os diálogos) planejados originalmente pelo autor, o maestro estaria criando uma nova obra, contando uma nova história, e não mais interferindo na execução da obra a que se propôs executar inicialmente.

Ou seja, enquanto cada uma das palavras escritas em um texto dramatúrgico do final do século XIX podia potencialmente ser executada de maneira livre de acordo com o encenador, as notas no texto musical não ofereciam tamanha flexibilidade. Ao maestro, a despeito de ser a figura central da realização musical, era permitido promover uma interferência na execução do texto musical de maneira assaz limitada se comparada à interferência que era permitida ao encenador promover na realização de um texto teatral daquele mesmo período.

7.4.2 A importância da visualidade na realização musical e na teatral

Outra diferença entre o universo musical e o universo teatral que foi acentuada após o surgimento do encenador diz respeito ao grau de importância atribuído ao aspecto visual da realização artística.

De forma geral, no universo do teatro o aspecto visual ganhou uma nova ênfase, ampliando constantemente seus recursos expressivos com novas propostas, como a da utilização da iluminação por Adolphe Appia (1862-1928), a dos cenários por André Antoine (1858 – 1943), ou a das imagens e projeções de filmes por Erwin Piscator (1893-1966). Por outro lado, no universo da música de concerto o aspecto visual praticamente é deixado de lado, permanecendo limitado a um ritual padronizado com pouca ou nenhuma relação com a obra a ser executada, o qual constantemente segue um mesmo roteiro.

8. O surgimento do compositor de música do teatro no final do séc. XIX

O surgimento do encenador impôs mudanças significativas para todos ligados ao universo teatral. Para manterem-se atuantes, profissionais e amadores (atores, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, autores, etc.) precisaram submeter-se a profundos processos de reciclagem,

reavaliando técnicas e ampliando capacidades. Especialmente porque a partir daquele momento a atividade teatral passou a ser regida pelos anseios dos encenadores, e não mais pela reprodução de tradições conhecidas e já dominadas. Essa configuração impulsionou o surgimento de novos ofícios dentro da prática teatral.

Um desses ofícios é o dos *compositores de música do teatro*. Similarmente ao que ocorreu apenas algumas décadas antes, quando certos compositores buscaram ampliar o diálogo com outras artes trazendo para dentro do universo musical a narrativa literária (o que resultou na Música Programática em 1830, e nos Poemas Sinfônicos em 1848), com o florescimento da arte do encenador surgiram compositores que buscaram o diálogo com a mais nova forma de fazer teatro. Todavia, o processo de composição musical para aquele novo teatro apresentou muitas características próprias, e motivou nos compositores (incluindo naqueles que já atuavam no universo teatral) a necessidade de reinventarem a sua prática criativa.

8.1 As particularidades da composição musical no novo teatro do encenador

Sabemos que a música do teatro praticado pelos encenadores surgidos no final do século XIX não era, via de regra, o elemento central, e tão pouco o ponto de partida para a elaboração dos espetáculos. Sabemos também que compor música para aquele teatro decididamente não era o mesmo que compor óperas. Era um processo criativo que se distinguia igualmente da composição da chamada música de concerto, da música de câmara ou mesmo da música de baile, assim como de seus congêneres. Também não era o mesmo processo utilizado para compor música para rituais litúrgicos ou pagãos (apesar de se aproximarem em certos aspectos). Ou seja, as principais formas de composição musical do período não se aplicavam àquela nova maneira de fazer teatro.

Com esse cenário estabelecido, somos levados a aventar a possibilidade de que a falta de referências e parâmetros (algo natural, uma vez que o próprio ofício do encenador era incipiente na ocasião) não tenha deixado outra saída para o compositor que agora se aventurava naquele novo teatro, a não ser desenvolver sua prática criativa a partir da adaptação de habilidades e capacidades pré-adquiridas somadas ao conhecimento proveniente de sua vivência artística no universo ao qual ingressava.

Sendo procedente ou não esta hipótese, o fato é que independentemente da sua origem, a prática de composição musical que nasceu no universo teatral seguiu uma trajetória distinta, paralela às práticas de composição que ocorrem no universo musical.

Apesar da acentuada mudança que a chegada do teatro praticado pelos encenadores representou no final do século XIX, é provável que as primeiras tentativas de composição de sua música tenham apresentado pouca ou nenhuma novidade, tanto no que concerne ao processo de sua elaboração, quanto a sua forma final.

Entretanto, mesmo que tenha se instaurado um quadro como este, certamente ele não perdurou em razão da ampla liberdade para a criação da qual as interações artísticas entre encenadores e compositores gozava; e também em decorrência de um fenômeno que envolveu o público do teatro daquela época:

Sem dúvida aqui reside o ponto capital: desde a segunda metade do século XIX o teatro não mais possui um público homogêneo e claramente diferenciado segundo o gênero de espetáculos que lhe são oferecidos. Desde então não existe, entre espectadores e homens de teatro, um acordo fundamental e prévio sobre o estilo e o sentido destes espetáculos. O equilíbrio entre a plateia e o palco, entre as exigências da plateia e a ordem do palco, não é mais colocado como postulado. É necessário recriar a cada vez. Modificou-se a própria estrutura da procura do público. Produziu-se uma modificação de atitude frente ao teatro.²⁰

Essa necessidade de recriação e a nova estrutura de procura de público se afirmaram como tendências, e não permaneceram restritas à música ou ao teatro, tão pouco circunscritas a classes sociais. Influenciaram a produção artística globalmente, fazendo com que surgissem novas correntes, tendências, pensamentos e movimentos na literatura, na pintura, na música, etc.. Esses movimentos, por sua vez, integram o espiral de revezamento, concomitância, concorrência e superação que se estende até os dias atuais.

Acreditamos que a total liberdade para a elaboração dos espetáculos teatrais tenha permitido a encenadores e compositores transitarem por novos estilos e linguagens de acordo com as necessidades específicas de cada empreendimento, nutridos por uma grande efervescência cultural onde as novas tendências e movimentos artísticos perpassavam não apenas as artes musicais e teatrais, mas todas as formas de expressão artística, estabelecendo superfícies de contato direto e indireto em si.

Ou seja, o contexto cultural certamente assumiu grande importância já nas primeiras composições de música do teatro.

9. A efervescência cultural a partir do final do século XIX

²⁰ DORT, 2010, p. 94.

9.1 O *Théâtre d'Art* e a encenação simbolista

No universo teatral francês, a rápida e direta resposta ao teatro naturalista de André Antoine partiu do ator e encenador Aurélien Lugné-Poë (1869-1940), em conjunto com o jovem poeta e dramaturgo Paul Fort (1872 – 1960). Eles fundaram em Paris no ano 1891 o *Théâtre d'Art*, a primeira iniciativa francesa para desenvolver uma encenação simbolista. Diferentemente dos encenadores naturalistas, eles buscaram apresentar os textos dramáticos através de representações simples, com poucos objetos em cena, cenários não realistas e figurinos não datados.

No ano de 1892, com a saída de Paul Fort, esse grupo ficou sob o comando exclusivo de Lugné-Poë, e passou a chamar-se *Théâtre de l'Œuvre*. Ele foi responsável pela primeira encenação da peça simbolista *Pelléas et Mélisande* (1892), do poeta e ensaísta belga Mauricie Maeterlinck, que vivera em Paris na época. Consta que nesta encenação Lugné-Poë fez uso de pouca luz, com um véu cruzando o palco para dar um efeito de “sonho” e de “outro mundo”, o que muito a aproximou das montagens de óperas realizadas por Richard Wagner, além de coloca-lo em franca oposição ao naturalismo de André Antoine.

Especula-se que o encenador tenha sido inspirado pelo trabalho do *Les Nabis*, um famoso grupo de pintores parisienses de vanguarda da década de 1890, muito influenciado por Gauguin (1848-1903), e que intitulava suas obras com nomes sugestivos, como “uma superfície lisa coberta de cores organizadas”.

9.2 O ativismo artístico de Stéphane Mallarmé

De fato, a ideia de que as manifestações artísticas parisienses do final do século XIX não permaneciam fechadas em si é confirmada não apenas pela possível influência da pintura de vanguarda no trabalho do *Théâtre de l'Œuvre*, mas também pela constatação de que o mesmo ideal simbolista que figura no teatro de Lugné-Poë já existia como tendência artística há tempos não apenas na pintura, mas também na literatura francesas.

Assim, boa parte das intersecções mais importantes que perpassou a produção artística parisiense daquela época parece ter alguma relação com o ativismo do poeta e crítico literário francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), considerado por Paul Valéry o maior poeta daquele país. Responsável direto por uma importante renovação na poesia francesa, além de ser considerado um dos precursores da poesia concreta, Mallarmé é aclamado como “um grande estímulo” para a poesia simbolista francesa, e, posteriormente, para os artistas e compositores

impressionistas. Nas sessões de leitura e discussão sobre arte e literatura que promovia em sua casa em Paris reunia a elite intelectual da época, como André Gide e Oscar Wilde.

9.3 Claude Debussy e a inauguração da música moderna

As reuniões promovidas por Mallarmé eram frequentadas também por um compositor francês que em breve mudaria os rumos da música mundial: Claude Debussy (1862-1918). Ele começou seus estudos musicais precocemente, ingressando aos onze anos de idade em um conservatório. Aos vinte e dois anos ganhou o *Grande prêmio de Roma* de composição, e aos trinta e dois anos inaugurou a chamada *música moderna* com a melodia para flauta que abre sua obra *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*.

Com estreia em Paris no ano 1894, *Prélude* foi inspirada pelo poema *l'Après-Midi d'un Faune* (1876) de Mallarmé, publicado com ilustrações do pintor francês Édouard Manet (1832-1883). A mesma composição foi coreografada de forma revolucionária em 1912 pelo mesmo bailarino que inaugurou a *dança moderna*, o russo *Vaslav Nijinski*, que viajara para Paris em 1909.

Apesar de aquele período contar com composições musicalmente inovadoras (como a *Sinfonia Novo mundo* [1893] do checo Antonin Dvorák com estreia Nova York; e ainda a *Sinfonia Patética* [1893] do russo Tchaikovsky com estreia em São Petersburgo), foi a música de Debussy que rompeu definitivamente com uma tradição musical sedimentada há muito tempo.

Uma das principais características da música moderna, a aceção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior – menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo.²¹

Prélude trouxe inovações importantes para o universo da composição musical, não somente quanto à tonalidade diatônica, mas em outros aspectos importantes, como observa o crítico musical e libretista britânico Paul Griffiths (1947) em seu livro *A música moderna* (1986). Ele destaca especialmente o tema principal da flauta, cuja ideia (que hesita e se volta duas vezes sobre si mesma antes de se desenvolver, incerta) seria imprópria para uma

²¹ GRIFFITHS, 1998, p.7.

elaboração lógica à maneira ortodoxa. Destaca também a introdução de “oscilações de andamentos” e “ritmos irregulares” na composição, e o seu “colorido”, fruto de uma utilização sistemática da instrumentação como elemento de composição.

Uma analogia com os sonhos, ou, mais geralmente, com associações espontâneas de ideias, é mais reveladora que a habitual comparação da música de Debussy à pintura impressionista. É verdade que ele algumas vezes escolheu temas que também atraíram os impressionistas: “Reflets dans l'eau”, por exemplo, uma de suas *Images* para piano, tem um título que bem poderia ser aplicado a certas telas de Monet. Mas a música difere essencialmente da pintura por ser uma arte que se projeta no tempo. As técnicas formais e rítmicas de Debussy podem ter atenuado a sensação do decorrer temporal, mas o movimento tinha para ele extrema importância. Mais uma vez, ele não se preocupava apenas em pintar imagens sonoras: “Eu desejaria para a música”, escreveu, “uma liberdade que lhe é talvez mais inerente que a qualquer outra arte, não se limitando a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às misteriosas correspondências entre a Natureza e a Imaginação.” No caso de *Prélude*, há uma forte sugestão ambiental, de um bosque no preguiçoso calor da tarde, mas o interesse principal de Debussy reside nas “correspondências” (termo baudelairiano) entre este ambiente e os pensamentos do fauno na écloga de Stéphane Mallarmé em que se inspira a música, servindo-lhe de “prelúdio”. Segundo Debussy, a obra é uma sequência de “cenários sucessivos em que se projetam os desejos e sonhos do fauno”.²²

É interessante observar que nesta abordagem de *Prélude*, tanto no texto de Griffiths quanto nas falas do compositor por ele reproduzidas, há uma alusão a uma correspondência baudelairiana, mais profunda. Nas palavras do próprio Debussy, *Prélude* é “uma sequência de cenários onde se projetam desejos e sonhos”. Ainda de acordo com o crítico britânico, tal ideia percorreu também as técnicas de manipulação rítmica inovadoras e a importância dada ao movimento naquela obra.

9.3.1 A libertação do texto na música moderna e no teatro simbolista

Ao realizarmos uma análise paralela dos universos musical e teatral na época da composição de *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* tomando o ponto de vista do elemento texto, constataremos que a “libertação das notas” das cadências e “expectativas harmônicas” (suspensão, repouso, afastamento e conclusão) promovida pela escrita desta obra musical encontra um acontecimento análogo interessante: a libertação do texto dramático ocorrida no universo teatral, promovida pela nova escrita teatral *simbolista*.

Não por acaso, o texto original de Mallarmé onde Debussy apoiara sua composição “libertária” é justamente um marco do simbolismo na literatura francesa, movimento que

²² Idem, 1998, p.9.

influenciou fortemente não apenas a música e o teatro, mas também outras formas de expressão artística de seu tempo.

9.4 Adolphe Appia

9.4.1 O início com os estudos musicais

A influência simbolista esta presente também no trabalho de outro importante artista, o cenógrafo, teórico e escritor suíço Adolphe Appia (1862 – 1928). Ele desenvolveu desde muito jovem um grande apreço pelo teatro, que surgiu a partir de leituras sobre o assunto na vasta biblioteca de seu pai (o importante médico Louis Appia, cofundador do *Comité des Cinq*, futuro Comitê Internacional da Cruz Vermelha). Essa paixão sofreu uma forte oposição de sua família, que somente permitiu que Appia realizasse uma preparação artística estudando música no conservatório da célebre cidade de Leipzig na Alemanha (1882-1883), dando continuidade a estes estudos em Dresden (1896-1890).

Appia assistiu pela primeira vez a uma representação somente no ano 1878, em um teatro de ópera de Leipzig, após ter argumentando com sua família que aquela seria uma experiência muito importante para seus estudos musicais. A obra apresentada foi *Fausto*, de Charles Gounod (1818-1893), da qual Appia não gostou especificamente da forma como ela havia sido encenada.

9.4.2 O contato com a obra de Richard Wagner

Curiosamente, a iniciação musical de Adolphe Appia fez com que ele percorresse o caminho de sua formação artística no sentido inverso ao percorrido pelo compositor alemão Richard Wagner, cuja obra muito o influenciou desde a década de 1880, quando Appia assistiu as encenações das óperas wagnerianas no *Bayreuth Festspielhaus*, acontecimento que é um marco divisor de águas em sua vida.

Ele ficou extremamente incomodado ao perceber que a inovação da estrutura dramática presente nas óperas de Wagner e a força de sua música permaneciam paradoxalmente presas a um modelo de representação ultrapassado e insuficiente. Em seu texto *Introduction à mes notes personnelles* (Introdução às minhas anotações pessoais) de 1905, Appia discorreu sobre o assunto:

"O estudo da música veio precisar e purificar este gosto [pelo teatro], e as representações wagnerianas me levaram irresistivelmente em direção a uma ideia de reforma: não podendo aceitar a encenação à qual não se adaptavam, eu evoquei aquela que me parecia lhes convir. O período da criação deve preceder aquele da reflexão teórica; nesta ordem a integridade artística da minha visão cênica me parece garantida: Eu vi primeiro - dentro de mim, mas com uma nitidez perfeita – e então, e somente então (este é o ponto chave), eu refleti teoricamente sobre o valor e a adequação do que eu vi. Pelo trabalho abstrato cheguei à convicção de que os meus dons encontrariam sua aplicação natural na encenação, e qualquer outra especialização seria apenas uma expressão fragmentária de minha visão como artista”.ⁱ

As deficiências atribuídas por Appia às encenações das óperas de Richard Wagner, e o enorme fascínio que nutria pelos escritos teóricos do compositor sobre a *Gesamtkunstwerk* (os quais conheceu muito antes de ir a Bayreuth) se tornaram molas propulsoras para que Appia iniciasse uma busca de meios para promover um “urgente reforma no modelo de encenação vigente”.

9.4.3 Publicações, encenações, Dalcroze, *Word-tone drama*

Ainda durante o período em que era apenas um teórico (ou seja, enquanto ainda não tinha concretizado nenhum de seus projetos), ele passou a se dedicar à sua empreitada, desenvolvendo idéias que futuramente provocariam mudanças não apenas na arte da encenação operística, mas também na encenação teatral. Sobre o legado de Appia, Norton Dudeque escreveu:

Com a consciência da oposição entre o drama wagneriano e a falsidade dos telões de fundo pintados, Appia criticou as práticas teatrais de seu tempo. Condenou o espaço cênico italiano com sua oposição de dois mundos claramente distintos, o do espectador e o do mundo fictício. Esta distinção entre o mundo real e o imaginário levou Appia a propor a criação de um mundo cênico que desse a ilusão de ser um mundo real. Com a impossibilidade de imitar o mundo real no palco, Appia propõe a cópia deste universo através da criação de um mundo simbólico. Ele transforma a cenografia em um conjunto de signos que fornecem ao espectador toda a informação demandada para sua localização histórica, geográfica, social etc. [...] A busca por uma cenografia simbolista terminou com a incompatibilidade entre a cenografia e o ator, a realidade do ator e a ficção da cenografia, onde os elementos deixaram de ser submissos à presença humana. [...] Em suma, Appia refuta a separação entre a cenografia e o ator imposta pela ilusão criada pelo realismo e nega a concepção wagneriana de uma ação comum entre as artes, desta maneira se afastando da concepção original de *Gesamtkunstwerk*.²³

²³ DUDEQUE, 2009, p.9-10

Em 1895 Appia publicou *La Mise en scène du drame wagnérien* (A encenação do Drama Wagneriano). Em 1899 publicou *Die Musik und die Inszenierung* (A música e a encenação).

O primeiro trabalho prático de Appia aconteceu em vinte e cinco de março de 1903, em um teatro próximo a Paris. Ele encenou alguns trechos das obras *Manfred* (1852) de Schumann e *Carmen* (1875) de Bizet. Apesar de realizar uma curta temporada de apenas três apresentações, este trabalho alcançou grande repercussão, resultando em críticas positivas na França, Alemanha e até na Suíça.

Em 1906 Appia conheceu Émile Jacques-Dalcroze (1869-1950), cujo trabalho envolvendo música e movimentos (*Eurhythmics*) considerou “o caminho para a conjunção entre a música e o corpo do ator” que lhe faltava. A partir deste encontro, Appia elaborou entre 1909 e 1910 os estudos *Espaces Rythmiques* (espaços rítmicos).

Nos anos de 1912 e 1913 Appia e Dalcroze foram responsáveis pelas montagens consecutivas da ópera *Orpheo et Euridice* (1762) de Gluck no festival do Instituto Jacques-Dalcroze, próximo a Dresden, na Alemanha. Apesar da afinidade existente entre eles, ocorreram sérias discordâncias durante estes processos. Na primeira apresentação Appia, apoiando-se em suas ideias sobre um *Teatro total*, não estabeleceu uma divisão visível entre o espaço cênico dos atores (que eram os alunos do instituto Dalcroze) e o público, com a intenção de dar a este a sensação estar no mesmo local que aqueles. Nem mesmo a iluminação, cujos equipamentos estavam escondidos no teto sob um forro de linho, fazia tal separação. Apesar disso, no ano seguinte Dalcroze insistiu, contra a vontade de Appia, em “baixar a cortina” para ocultar uma mudança de cenário, o que Appia contestou ferozmente. Outra séria discordância ocorreu a respeito de qual roupa os atores usariam em cena. Dalcroze insistiu em figurinos teatrais tradicionais, porém foi a vontade de Appia (para quem eles deviam vestir seus uniformes regulares de aula) que prevaleceu neste ponto.

Em 1921, já com grande experiência prática, Appia publicou outro livro muito importante, o *L'œuvre d'art vivant* (A obra de arte viva), onde descreve conceitos e práticas teatrais, muitos dos quais presentes até os dias atuais na encenação contemporânea.

Durante a sua carreira Appia protagonizou grandes avanços da arte teatral. Propôs a criação de espaços tridimensionais de encenação, através da utilização de grandes cortinas sobrepostas (ou qualquer outro elemento que cumprisse esta função), os quais seriam utilizados pelos atores para adentrarem ou saírem da cena. Desenvolveu a criação de atmosferas místicas e espaços dinâmicos utilizando a predominância de linhas perpendiculares verticais e horizontais, diagonais e oblíquas, plataformas e escadas (as quais acreditava não apenas melhorarem a movimentação dos atores no palco, mas potencializarem

o uso da iluminação). Foi um dos pioneiros na arte da manipulação da luz elétrica²⁴ no teatro, estabelecendo a exploração de todas as nuances e possibilidades deste recurso, promovendo também o uso consciente de cores e atmosferas místicas, e introduzindo a utilização artística de sombras em cena para criar cenografias simbólicas.

Appia desenvolveu a filosofia de que a produção de cenários não devia ser vista como uma arte autônoma, mas estar submissa a proposta central do drama. Uma ideia ligada a um ideal de conjunção de música, luz e movimento através da interação perfeita entre os ritmos e atmosferas das músicas com o corpo do ator, com a ação e com o texto: o *word-tone drama*, que seria composto por dois tipos de elementos: os sons das vozes dos atores e dos instrumentos da orquestra; e os aspectos visuais da encenação.

9.5 Edward Henry Gordon Craig

Outro importante *simbolista* e opositor do naturalismo daquele período foi o ator, cenógrafo e encenador inglês Edward Henry Gordon Craig (1872-1966). Filho da renomada atriz Ellen Terry, ele passou boa parte de sua infância nos bastidores do *Lyceum Théâtre*, em Londres. Começou sua vida artística como ator, mas logo se interessou por cenografia. Ele defendeu a ideia de que o público iria ao teatro para “vê-lo” mais do que para “ouvi-lo”. Acreditava que os elementos de cena deveriam ir além da realidade, funcionando como símbolos para comunicarem-se de uma maneira mais profunda do que “apenas refletindo um mundo real”. Ficou famoso por sua utilização de telas móveis e neutras no palco. Explorava intensivamente o recém disponível recurso da luz elétrica, que afixava no teto do teatro.

9.5.1 A parceria com o compositor Martin Shaw

Edward Craig realizou seu primeiro grande trabalho em 1899, na companhia *Purcell Operatic Society*, fundada por ele em conjunto com o seu grande amigo, o compositor e regente Martin Shaw (1875-1958). Devido a dificuldades financeiras, esta companhia encerrou suas atividades em 1902.

Em 1903 ele se ligou a companhia *Imperial Théâtre*, que tinha sua mãe como atriz principal, para a encenação de *The Vikings* e *Much Ado About Nothing* de Shakespeare,

²⁴ É importante lembrarmos que este recurso se tornou disponível ao teatro somente a partir daquele período, devido ao recente invento da lâmpada elétrica por Thomas Edison em 1879.

espetáculos que contaram com músicas incidentais compostas por Shaw. Novamente não alcançou sucesso comercial.

O que acentua neste episódio nosso especial interesse é a presença de um encenador e um compositor de música de cena. Lamentavelmente, a pouca informação disponível sobre como se desenvolveu o diálogo criativo entre Craig e Shaw (uma ausência de informações característica de boa parte dos registros sobre as produções daquele período) inviabiliza maiores reflexões para além desta citação.

Em 1904 Craig viajou para a Alemanha, onde escreveu o ensaio *The Art of the Théâtre, first dialogue* (1905). Naquele mesmo período conheceu a dançarina americana Isadora Duncan (1877-1927), com que teve uma filha em 1906, que morreu ainda criança, em 1913, tragicamente afogada, vítima de um acidente de carro, o qual caiu no rio Sena, em Paris.

9.5.2 O artigo *O ator e a supermarionete*

Diferentemente de Adolphe Appia, para quem o ator era o elemento mais importante da encenação, Craig tinha o encenador como “o verdadeiro artista teatral”, e considerava os atores “não mais do que marionetes”, como ele mesmo afirma em seu artigo *O ator e a supermarionete*, publicado na revista *The Mask* em 1908:

Napoleão supostamente teria dito: “Na vida há muito de coisas indignas que as artes devem por bem omitir, muito de dúvida e hesitação, e tudo isso deveria desaparecer na representação de um herói. Devemos vê-lo como uma estátua na qual toda fraqueza e os tremores da carne não sejam mais perceptíveis.” E não só Napoleão, mas Ben Johnson, Lessing, Edmund Coleridge, Anatole France, Ruskin, Pater, e suponho todos os homens e mulheres inteligentes da Europa – não falemos da Ásia, pois mesmo aquele que é inculto na Ásia não consegue admitir a fotografia, ao mesmo tempo que compreende a arte como uma manifestação simples e clara – tem protestado contra essa *reprodução* da natureza e com ela a realidade fotográfica e frágil. Eles têm protestado contra tudo isto, e os diretores teatrais retrucam energicamente. Esperemos então que a verdade apareça no devido tempo. É uma conclusão razoável. Excluam a árvore real, excluam a realidade da expressão, excluam a realidade da ação, e se caminhará para a exclusão do ator. Isto é o que irá acontecer algum dia, e gosto de ver alguns diretores apoiando desde já esta ideia. Excluam o ator e excluirão os meios pelos quais esse aviltante realismo de palco é produzido e floresce. Não mais se terá a figura humana para nos confundir conectando a realidade e a arte. Não mais a figura viva, na qual as fraquezas e tremores da carne são tão perceptíveis. O ator deve sair e em seu lugar surgir a figura inanimada, a Supermarionete, podemos chamá-la assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor.²⁵

²⁵ CRAIG, Edward Gordon. *O ator e a supermarionete* (versão integral). Trad. Almir Ribeiro. São Paulo:Revista SALA PRETA do PPGAC ECA/USP. Edição nº 12, Volume 1. 2012. <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/422/411>

Em 1908 ele se tornou editor da primeira revista internacional de teatro, *The Mask* (1908-1928). Neste mesmo ano Isadora Duncan apresentou Craig a Constantin Stanislavski (1863-1938), fundador do *Teatro de Arte de Moscou*. Este o convidou para produzirem *Hamlet* de Shakespeare, projeto que foi concluído apenas três anos adiante.

Neste intervalo, Craig publicou o artigo *A note on Masks* (1910), onde descreve as vantagens da utilização de mascaras como um mecanismo para prender a atenção, a alma e a imaginação do público. Publica também *On the Art of the Théâtre* (1911), que é escrito na forma de um diálogo entre um frequentador de teatro e um encenador, e discorre sobre os problemas da encenação.

Em 1913 Craig se instalou em Florença, na Itália, onde criou a sua *Gordon Craig School for the Art of the Théâtre*, projeto que foi atrapalhado pela primeira guerra mundial. Publicou ainda os livros *The Théâtre Advancing* (1921), *Scene* (1923) e as biografias de Henry Irving (1930) e Ellen Terry (1931). Ele retornou para França em 1936, onde permaneceu até sua morte em 1966.

9.5.3 A celebrada montagem de *Hamlet* com Stanislavski

A montagem de *Hamlet* de Craig e Stanislavski teve sua estreia no *Teatro de Arte de Moscou* em dezembro de 1912²⁶. Considerada uma das maiores encenações do século XX, recebeu críticas favoráveis publicadas na França e em Londres, na Inglaterra.

Nela, não foram utilizadas pinturas, árvores, ou pilares. Toda a encenação contou apenas com uma série de painéis móveis, pintados de amarelo claro ou dourado, que foram manipulados durante todo o espetáculo, conforme descreveu Kaoru Osanai (1881-1928) em dezoito de setembro de 1913, em um texto com suas impressões sobre a montagem:

Eles podiam ser dobrados muitas vezes para a largura desejada, e, além disso, cada peça foi feita separável. Assim, as telas poderiam criar um corredor que podia virar diagonalmente, um muro que podia ficar em pé ou pilares que podiam permanecer separados uns dos outros. Isso significa que esta encenação consistia apenas de um grupo de linhas retas correndo paralelas ao palco e outro grupo de linhas retas cruzando o palco em um ângulo reto.ⁱⁱ

9.5.3.1 As (poucas) informações sobre a música do espetáculo

²⁶ Nos registros há uma variação nesta data (1911/1912) devido à adoção tardia do calendário gregoriano pela URSS, o que ocorreria apenas após a revolução, em 1918.

Apesar de Osanai ser um importante ator, dramaturgo e diretor teatral, e ter desempenhado um importante papel no desenvolvimento do *Teatro Japonês Moderno*, encontramos em seu detalhado relato de cerca de cinco páginas apenas duas menções que se referem à música de cena, e uma rápida informação sobre sua autoria. A primeira menção é extremamente vaga:

O aparecimento de Rosencrantz e Guildenstern, que entrou com medo, ombro a ombro e olhando atentamente para o outro, como se fossem marionetes sendo manipulados pelo rei, também foi realizado de forma eficaz. A entrada dos atores foi habilmente realizada. Acompanhados por música clássica, eles apareceram em uma fila, com um ar alegre sobre eles, alguns carregando pedaços de árvores ornamentais, alguns carregando caixas de peruca acima de suas cabeças, e alguns sustentando bagagens de figurinos sobre seus ombros.ⁱⁱⁱ

Esta menção carrega ainda uma dubiedade do ponto de vista musical. O termo *música clássica*, apesar de indicar a música produzida no ocidente durante o período clássico da história da música (1750-1820) seguindo seus padrões estilísticos, é frequentemente utilizado para designar qualquer música que não tenha um caráter “popular”, e que tenha sido produzida a partir do século IX.

A segunda menção à música do espetáculo é igualmente vaga:

Quando a cortina foi levantada, a rainha foi descoberta sentada no trono. Na frente do trono doze damas da corte permaneciam vestindo trajes similares que tinham padrões de xadrez. (Os figurinos também eram semelhantes aos dos dançarinos da ópera chamada *Acis e Galatea* que Craig havia projetado). Quatro das damas da corte permaneciam em uma fila de cada lado do trono a partir de fundo do palco para frente do palco. Duas outras permaneciam do lado de fora de cada fila, formando uma linha que se estendia em diagonal para fora. Cada uma delas segurava um livro de música em suas mãos e estava cantando uma canção. Então a louca Ophelia correu para dentro da cena, como se ela estivesse tentando fugir de alguma coisa, e se escondeu atrás das filas das damas como se estivesse temendo alguém.^{iv}

A única informação que Osanai fornece sobre a direção e composição musical aparece inserida na descrição que o autor faz do programa da peça, sendo o penúltimo nome listado, antecedendo apenas o “peruqueiro” do espetáculo.

De acordo com o programa, a encenação foi uma colaboração de Gordon Craig e [K. S.] Stanislavsky. Stanislavsky já é bem conhecido no Japão como um dos fundadores do Teatro de Arte, bem como um grande ator e *regisseur*. De Stanislavsky, o nome de [L. A.] Sulerzhitsky está no programa como *regisseur*. Sulerzhitsky juntou-se ao Teatro de Arte após a sua criação e nunca apareceu no palco como ator. Ele trabalha como um especialista na área de dirigir. Suas responsabilidades são semelhantes às do diretor de atuação, que é frequentemente empregado no Japão hoje em dia. Ele trabalha principalmente na caracterização dos

atores. Seu assistente era [V. L.] Mchedelov, o figurinista foi [K. N.] Sapunov, o diretor musical e compositor foi Il'ia Sats, e o peruqueiro foi [IA. I.] Gremislavsky. Com exceção dos atores, estes são os únicos nomes listados no programa.^v

9.5.3.2 O compositor, Ilya Sat

De fato, Ilya Sat (1875-1912) foi um importante compositor e regente russo, intimamente ligado às produções teatrais do TAM (Teatro de Arte de Moscou):

Compositor, maestro. Uma figura importante na música russa nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial I. Sua curta carreira foi dedicada ao teatro, e seu uso do que eram técnicas radicais em sua época refletia sua busca de novos efeitos dramáticos. Ele teria experimentado quartos de tom e música microtonal, incorporado o ruído ambiente na textura de suas partituras, e foi um dos primeiros a escrever para o "piano preparado", no qual hastes de metal e outros objetos estranhos eram colocados no seu interior para alterar o seu som. Nisto antecipou compositores europeus e norte-americanos de vanguarda por décadas. Seu maior sucesso foi a música incidental para a estréia mundial da peça de Maurice Maeterlinck "O Pássaro Azul", encenada pelo Teatro de Arte de Moscou, em 1908. Ilya Aleksandrovich Sats nasceu em Chernobyl, o filho de um advogado judeu. Ele estudou na Escola de Música de Kiev 1891-1897 e no Conservatório de Moscou 1897-1899. Entre seus professores está incluído Sergei Taneyev. Em 1900 ele foi preso por simpatias pró-revolucionárias e passou três anos em exílio na Sibéria, onde ele foi pioneiro na coleta de música folclórica judaica russa. Em o seu regresso a Moscou, ele mergulharia na cena cultural da cidade. De 1906 até sua morte, ele foi diretor musical do Teatro de Arte de Moscou, enquanto também trabalhava com os diretores Vsevolod Meyerhold e Vera Kommissarzhevskaya, e no famoso cabaré "O espelho rachado". Quando Meyerhold e o diretor do TAM Konstantin Stanislavski montaram versões rivais da peça de Leonid Andreyev "A Vida do Homem" em 1907, Sats forneceu a música para ambas. Ele também compôs outras 13 peças e escreveu três óperas paródia curtas e canções para cabaré. Sua última grande obra, o ballet "A Goatfooted" (1912), fez com que o público se revoltasse, e renderia a ele um convite para trabalhar com o diretor Max Reinhardt, em Berlim.^{vi}

10. Encenadores enxergando a musicalidade na realização teatral

Muitos compositores passaram a trabalhar com encenadores desde o final do século XIX. No entanto, o diálogo criativo entre eles não apresenta qualquer tipo de padronização ou sistematização em comum, adquirindo uma singularidade a cada parceria estabelecida, ou mesmo, a cada espetáculo elaborado.

Contudo, tal convivência contribuiu muito para que a música viesse a integrar o trabalho de certos encenadores de uma maneira muito significativa.

10.1 Meyerhold

Para o encenador Meyerhold (1874-1940), a arte teatral sempre manteve uma forte conexão com a música. Por esta razão, constantemente estava cercado de compositores, como nos explica Picon-Vallin:

De uma grande cultura musical, Meyerhold podia tanto ler uma partitura quanto substituir o maestro de seu teatro ou sentar-se ao piano. É rodeado, ele e seu teatro, de compositores, Gnessin, Prokofiev, Chostakovitch, que tornaram-se célebres, ou de grandes intérpretes, Oborin, Sofronitski. A colaboração com estes compositores foi benéfica para ambas as partes, seja para as pesquisas de Meyerhold relativas à música no teatro, seja para os próprios compositores a quem Meyerhold dava impulsos criadores (conf. as óperas *O amor das três laranjas* de Prokofiev, ou *O Nariz* de Chostakovitch) e sobre cujas obras ele refletia ativamente, pensando em montá-las. Meyerhold fez igualmente de V. Chabalin um muito interessante compositor de música teatral, através de um trabalho prolongado e rigoroso com ele (final dos anos 20 e anos 30), ao longo de sete espetáculos.²⁷

Tal ligação pautava a construção de seus espetáculos, e balizava o diálogo criativo que estabelecia com compositores de música do teatro:

A composição musical nas técnicas do encenador e do ator: Desde sempre, Meyerhold liga obstinadamente teatro e música, "a arte mais perfeita" como dirá em 1938 a seus estudantes do GITIS, como já dissera em 1914-1915 aos de seu Estúdio da rua Borodin, porque ela "encontra em si mesma a força de seu desenvolvimento". Meyerhold busca ligar o movimento e a música, mas também a palavra e a música. Sua longa colaboração com o compositor Gnessin, a elaboração conjunta do princípio de leitura musical o testemunham. Em uma experiência feita sobre os fragmentos da *Antígona* de Sófocles, Gnessin escreve para o coro e *Antígona* uma partitura com notas e pausas acima de cada verso, de maneira que, sustentados por um acompanhamento, os intérpretes tivessem as mesmas restrições e a mesma liberdade que os cantores. Associada a um trabalho plástico, esta técnica de interpretação, apresentada por Scriabin, produz nele um tal efeito que logo projeta utilizá-la em um mistério a ser representado sobre as margens do Ganges, no qual incluiria todos os membros do Estúdio meyerholdiano. O processo de "musicalização" toca todos os domínios do teatro. E logo de início o trabalho dramaturgico. A composição dos *scenarii* de encenação de Meyerhold, onde a música real tanto pode estar ausente quanto pode estar presente, segue as leis da forma-sonata, uma parte lenta intercalada entre duas partes rápidas. O melhor exemplo deste trabalho é *A Dama das camélias* cujos cinco atos são divididos em episódios, todos designados por um termo musical que lhes dá o colorido, o ritmo, a velocidade. Um exemplo: *1º ato, 2ª parte. Capriccioso Lento Scherzando Largo e maesto*. Meyerhold busca colocar na obra a representar uma dramaturgia musical com introdução, exposição do tema principal, aparição de temas secundários, desenvolvimento, repetição do tema principal, culminação, final, com mudanças de ritmos, *rallentandi* geradores de tensões (neste exemplo, *lento*, *rallentando*, *scherzando*, *culminação*). Reencontramos este processo ao nível do trabalho de encenação: "em música", diz Meyerhold a seus estudantes, "há uma acumulação de acordes de sétima que o compositor introduz conscientemente e que por muito tempo, muito tempo, não se resolvem na tônica (...). Há a alternância de momentos estáticos e de momentos dinâmicos, seguida de equilíbrios e desequilíbrios... Estou a

²⁷ PICON-VALLIN, 1989, p. 35-56.

ponto de dar a resolução de uma cena, mas, conscientemente, não a resolvo, ponho mesmo obstáculos a esta resolução e depois, no fim, a permito”.²⁸

10.2 Bertolt Brecht

Outro encenador que considerou a música como um importante elemento para encenação é o alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956). É interessante observar que ele dedicou um papel de destaque para a música em seus estudos sobre teatro. Desta maneira, podemos verificar através deles o ponto de vista do encenador sobre o trabalho com a música e o diálogo criativo com o compositor, algo que muito nos interessa.

A respeito da relevância da música em sua produção teatral, e o efeito que ela produzia em algumas cenas, o encenador Bertolt Brecht escreveu:

No que diz respeito à minha produção pessoal, as peças em que a música contribuiu para o teatro épico foram as seguintes: *Tambores da Noite*, *O Currículo do Baal*, *Associal*, *A vida de Eduardo II da Inglaterra*, *Mahagonny*, *A Ópera de Três vinténs*, *A mãe*, *Cabeças Redondas* e *Cabeças Pontudas*. Nas primeiras peças, a música foi empregada de forma assaz corrente; tratava-se de canções ou marchas, e quase nunca lhes faltava motivação naturalista. Mesmo assim, a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como quem diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um cunho artístico. A estreiteza, a atmosfera abafada, a viscosidade dos dramas impressionistas e a maníaca unilateralidade dos dramas expressionistas tornaram-se evidentes, muito simplesmente em virtude das alterações que a música introduziu no drama. Simultaneamente, a música veio possibilitar o que já há muito deixara de ser natural, um “teatro poético”.²⁹

Apesar de ter criado algumas músicas para suas encenações, o encenador desenvolvia regularmente diálogos criativos com compositores musicais, como por exemplo, Kurt Weill (1900-1950):

[...] fui eu mesmo o autor desta música. Cinco anos mais tarde, porém, quem escreveu a música para a *reprise*, em Berlim, da comédia *Os Homens São Homens*, no Teatro Municipal, foi Kurt Weill. A música passava agora a ter qualidade artística (valor próprio). A peça é de comicidade fácil e Weill incluiu nela um pequeno noturno (acompanhado com projeções de Caspar Neher) e, ainda, uma música marcial e uma canção cujas estrofes eram cantadas enquanto se procedia à mudança de cena, com o pano aberto. Mas já haviam sido formuladas as primeiras teorias sobre a separação dos elementos.³⁰

²⁸ Idem.

²⁹ BRECHT, 1978, P.183.

³⁰ Idem.

Especificamente com a colaboração de Weill na peça *A Ópera de Três Vinténs*, o encenador Bertolt Brecht acreditava ter alcançado o ápice de seu teatro épico. Ao escrever sobre a música composta para esta montagem ele fornece uma grande quantidade de detalhes, que englobam desde o posicionamento da orquestra no palco até o “valor político” que algumas composições carregavam:

A representação da *Ópera de Três Vinténs*, em 1928, foi a demonstração mais bem feita de teatro épico. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem á vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número, por exemplo: “A canção da insuficiência do esforço humano”, ou “A menina Polly Peachum confessa, numa pequena canção, aos pais atônitos, seu casamento com o ladrão Macheath”. Para executarem o número de canto, os atores mudavam de posição. Havia duetos, trios, solos e finais em coro. As peças musicais, com caráter de balada, eram meditativas e moralizadoras. A *Ópera de Três Vinténs* traçava um estreito paralelo entre a vida afetiva dos burgueses e dos salteadores. Estes revelavam, também pela música, que as suas sensações, sentimentos e preconceitos eram idênticos aos da média geral dos burgueses e dos frequentadores dos teatros. Um dos temas, por exemplo, era expresso pela argumentação de que apenas vive agradavelmente quem viver na prosperidade, mesmo que, por essa vida, tenha de renunciar a muitas coisas “superiores”. Num dueto amoroso, explicava-se que circunstâncias exteriores, como seja a condição social da moça ou a sua situação econômica, de forma alguma, deveriam influenciar o marido na escolha! Num trio exprimia-se pesar pelo fato de a insegurança que reina neste planeta não permitir ao homem ceder ao seu pendor natural para o bem e para um comportamento honesto. Na mais terna e íntima cantiga de amor da peça, descreve-se a afeição inalterável e perpétua entre um proxeneta e sua noiva. Não é sem emoção que os amantes celebram, em um canto, seu pequeno “ninho”, no bordel. A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar. Estas canções tiveram larga divulgação. [...] Este tipo de canção nasceu quando pedi a Weill que compusesse uma nova música para meia dúzia de canções já existentes, destinada à semana musical de Baden-Baden de 1927, em que seriam apresentadas óperas em um ato. A música que Weill escrevera até então era uma música bastante complicada, de caráter essencialmente psicológico; Weill, porém, ao admitir na composição textos de canções mais ou menos banais, rompeu corajosamente com um preconceito tenaz da grande maioria dos compositores sérios. O resultado de se ter usado música moderna para a parte cantada foi notável.

³¹

Além de Kurt Weill e Paul Dessau (1894-1979), Bertolt Brecht estabeleceu também um diálogo criativo com o compositor Hans Eisler (1898-1962), sobre o qual escreveu:

Eisler, por exemplo, cuidou, de forma exemplar, da associação dos acontecimentos, compondo uma música triunfante e ameaçadora para as cenas do Entrudo do *Galileu Galilei*, para o desfile das corporações, música que revela como a plebe deu às

³¹ Idem, p.184-185.

teorias astronômicas do sábio um novo teor revolucionário. Identicamente, no *Círculo de Giz Caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, aos descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão.³²

O encenador Bertolt Brecht descreve como a música composta por Eisler para suas encenações desempenhava funções importantes da seguinte maneira:

Em *A Mãe*, a música fora incluída mais deliberadamente em qualquer outra peça do teatro épico, para conferir ao espectador a atitude de observação crítica já anteriormente descrita. A música de Eisler não é, de forma alguma, o que possa chamar *fácil*. Como música, é bastante complexa, e não conheço outra que seja mais séria. Ela possibilitava de forma surpreendente, em certa medida, uma simplificação dos difíceis problemas políticos cujas solução é de interesse vital para o proletariado. Na pequena composição onde se contradiz a acusação de o comunismo ser o caminho para o caos, a música consegue, a bem dizer, através do seu “gesto” de amigável conselheira, fazer que se deem ouvidos à voz da razão.³³

De fato, em seus estudos sobre teatro Bertolt Brecht chega a abordar o trabalho de seu parceiro Hans Eisler fora do teatro, analisando até mesmo a reação do público durante os concertos da chamada “música de vanguarda” que ele realizava:

Hoje em dia, continua a escrever música de “vanguarda” destinada a salas de concerto. Mas basta um só olhar para os ouvintes desses concertos para verificarmos com é impossível utilizar para fins políticos e filosóficos uma música que produz tais efeitos. Vemos filas inteiras de pessoas, em característico estado de transe, completamente passivas, ensimesmadas, e, segundo todas as aparências, fortemente intoxicadas. Pelo seu olhar fixo e embasbacado, verificamos que estão voluntária e irremediavelmente abandonadas a uma agitação emocional sem controle. Ataques de transpiração comprovam o esgotamento que as possui devido a tais excessos. Um filme de gangsteres, mesmo dos piores, trata mais os seus expectadores como seres pensantes.³⁴

Esta percepção de Bertolt Brecht o fez prognosticar um novo rumo para aquela nova música que vinha sendo praticada fora do teatro:

Não é lícito ignorar que entre os compositores sérios de hoje em dia já se manifesta um movimento, em formação, contra esta função social depravante. As experiências que neste sentido têm sido feitas, no domínio da música, vão ganhando extensão

³² Idem, p.131-132.

³³ Idem, p.189 -190.

³⁴ Idem.

considerável. A nova música depende os maiores esforços não só no tratamento do material musical, mas também na conquista de novos consumidores.³⁵

11. Compositores enxergando a teatralidade na realização musical

11.1 A composição *dramático-musical* (ou *música teatral*, ou *teatro de música*)

Ao analisar o panorama da atividade musical dos anos cinquenta aos setenta, o britânico Paul Griffiths fez observações que confirmam a previsão do encenador Bertolt Brecht a respeito da música de vanguarda:

Nos anos 50, os compositores haviam concentrado seus esforços em três direções principais: extensão do serialismo, desenvolvimento dos meios eletrônicos e introdução do acaso. As prioridades eram a exploração dos materiais da música, a elaboração de uma “linguagem” musical, a sistemática e a filosofia da composição. Em vista destes interesses objetivos, era natural que os compositores se mostrassem pouco propensos a abordar gêneros bastardos como ópera e balé, nos quais os problemas puramente musicais necessariamente passam a segundo plano. Os que efetivamente compuseram para o teatro – Britten, Tippett e Hans Werner Henze (1926), por exemplo – não estavam entre os campeões da “vanguarda”. Na década seguinte, entretanto, inverteu-se a situação, a tal ponto, que por volta de 1970 raros eram os compositores de vanguarda que não introduziam elementos teatrais em sua música. Alguns podem ter visto na música de teatro a oportunidade de estabelecer com o público uma relação mais estreita que a existente nos anos 50, quando as declarações e ensaios teóricos de muitos compositores, senão mesmo suas obras, pareciam concebidos para desencorajar plateias.³⁶

Desta forma, dentro de um curto espaço de tempo eclodiu a chamada composição *dramático-musical* (conhecida também por *música teatral*, ou mesmo *teatro de música*). Fruto de certo esgotamento da exploração dos elementos sonoros por parte de alguns compositores, ela apresentou um abordagem diferente da relação música e teatro, a qual partiu do ponto de vista do universo musical.

Consequentemente, os experimentos deste *teatro de música* percorreram o percurso inverso do que havia sido verificado anteriormente no universo teatral: ao invés de tentar enxergar a musicalidade nos aspectos da realização teatral, eles buscaram enxergar a teatralidade nos aspectos da realização musical.

11.1.1 Luciano Berio

³⁵ Idem.

³⁶ GRIFFITHS, 1998, p.169.

Um dos músicos que primeiro ganhou destaque com este tipo de composição foi o italiano Luciano Berio (1925-2003). Apesar de estar associado a experiências de serialismo integral propostas por Pierre Boulez (1925) e Stockhausen (1928-2007) no início da década de 1950, ele cultivou também um apreço por composições vocais com técnicas não convencionais, o que fica claro no início da década de 1960, em duas de suas composições:

Em *Epifanie* ele recorre a diferentes estilos para musicar textos de Joyce, Proust, Brecht e outros escritores, ao passo que em *Circles* demonstra que o canto pode fundir-se com os sons instrumentais e imitá-los, produzindo equivalentes musicais para a música das palavras e a desintegração sintática da poesia de E. E. Cummings. *Circles* pode ser considerada a primeira obra teatral importante de Berio, pois o caráter circular de sua forma é posto em evidência pela movimentação da intérprete no palco. Ela abriu caminho para uma peça declaradamente dramática, *Passaggio* (1963), na qual – como na *Intolleranza* de Nono – o personagem central é acossado pelo coro, embora seja aqui uma mulher, e o tema, a degradação do indivíduo condicionado pela sociedade materialista. Seguiram-se um oratório cênico sobre a questão racial (*Traces*, 1964) e outra obra dramática de crítica ao capitalismo (*Laborintus II*, 1965), colagem de textos e música em torno de versos de Dante. Esta última é um exemplo da nova forma de composição dramático-musical surgida em meados da década de 60, frequentemente com o nome de “teatro de música”, e na qual música, texto e expressão cênica integram-se de uma forma prenunciada nas pequenas obras dramáticas de Stravinski e no *Pierrot Lunaire*.³⁷

11.1.2 Mauricio Kagel

A procura pela teatralidade da realização musical é uma característica marcante na relevante obra do compositor o argentino Mauricio Kagel (1931-2008), que teve especial cuidado com o aspecto da *performance* em suas criações:

A execução de suas obras requer técnicas insólitas, gritantes deformações de interpretação, o uso de instrumentos incomuns e assim por diante, sempre visando efeitos não só musicais, mas visuais e dramáticos. *Sur Scène* é uma tresloucada charada com fala, canto, mímica e música; *Pas de Cinq* limita-se a anotar movimentos de cinco atores num palco, sem qualquer outro som; *Match* é um jogo de tênis musical para violoncelistas, com um percussionista no papel de juiz; e em *Unter Strom* (Sob pressão) três solistas fazem música com aparelhos domésticos.³⁸

11.1.3 John Cage

Ao analisarmos o panorama das incursões *dramático-musicais*, identificaremos um compositor em especial que contribuiu muito para a ampliação da relação música e teatro ao ponto de tornar tênue a sua distinção, o norte americano John Cage (1912-1992):

³⁷ Idem, p.172-173.

³⁸ Idem, p.174.

O envolvimento de Cage com novas formas teatrais começou com os *Happenings* de que participou no verão de 1952, prosseguindo com uma série de obras “indeterminadas quanto à execução”. Em vez de compor com base no acaso, ele agora tentava deixar em suspenso o maior número possível de elementos, até o momento da execução. “Procuro manter minha curiosidade e minha consciência abertas ao que está acontecendo”, explicou, e “dispor do material musical de maneira a não ter a menor ideia do que poderá acontecer”. Os resultados dessa atitude aparecem na série de *Variations* (1958-1968): a anotação é extremamente enigmática, ou inexistente, consistindo as indicações de *Variations V* tão só de descrições de execuções anteriores. Uma destas compreendia dança, cinema, imagens de televisão, efeitos de iluminação e cenários ao mesmo tempo que sons, e estes espetáculos de “meios múltiplos” tornaram-se comuns no final dos anos 60 e início dos 70, sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha. Em *Musicircus* (1967), o próprio Cage limita-se a oferecer a artistas de diferentes campos e tradições a oportunidade de participar de um evento absolutamente desestruturado.³⁹

11.2 A composição dramático-musical e a visualidade da música na atualidade

A composição dramático-musical ilustra um redirecionamento de seus compositores para o aspecto visual da realização musical, e ganha importância ao dialogar com outras iniciativas neste sentido. Entretanto, é interessante observar que este conceito, que trata de uma composição conectada profundamente a elementos teatrais (sobretudo durante a sua execução para o público) pode, em nosso entendimento, ser igualmente estendido para o universo da chamada música pop. Especialmente porque ele atravessa um período onde a revalorização da teatralidade da execução musical, incentivada pela indústria do entretenimento, surgiu com muita força em todo o mundo, ou seja, a partir da década de 1950.

Não apoiamos nossa análise apenas na constatação do aumento da produção de álbuns inspirados em literatura (o que pode ser facilmente interpretado como uma transposição), tão pouco na constatação de que as apresentações musicais pop passaram a exibir cada vez mais elementos fortemente ligados a atividades teatrais como cenários, desenhos de luz, figurinos, coreografias e números de dança, além de empregarem profissionais como o diretor cênico e o roteirista.

Estamos considerando principalmente o processo criativo e de elaboração desta música pop que, tal qual a composição dramático-musical, trouxe uma revalorização da visualidade musical através da teatralidade de sua apresentação. Artistas como The Beatles (com a Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band), David Bowie (com Ziggy Stardust e, mais tarde com Thin White Duke) e Alice Cooper (cuja apresentações recebem o nome de “teatro de terror”)

³⁹ Idem, p.175.

passaram, em determinados momentos de suas carreiras, a incorporar nas apresentações personagens que são indissociáveis de sua produção musical no período.

Naturalmente, com esta colocação não estamos propondo uma equiparação absurda, como por exemplo, colocar em um mesmo lugar Mauricio Kagel e David Bowie. Enxergamos a distância entre os dois como clara e cristalina. Mas entendemos que há pontos onde suas práticas se tocam, especialmente em função da presença fundamental de elementos que estão para além dos fenômenos de natureza sonora nas composições musicais de ambos.

Se a revalorização da visualidade na performance musical ganhou grande fôlego na era da televisão, ele foi impulsionada ainda mais com a chegada do vídeo-clip, e posteriormente a dos vídeos na internet. Mesmo gravadas, a visualidade destas performances passou a ser um elemento importante para o sucesso ou fracasso das composições e dos artistas.

Por outro lado, devemos observar também que esta revalorização da visualidade da realização musical não está restrita à indústria da música pop. Atinge igualmente gêneros musicais essencialmente teatrais como a ópera, o teatro musical e seus congêneres. Se houve momentos onde apenas os predicados musicais de uma apresentação eram suficientes para determinar a qualidade e o sucesso de uma montagem, verificamos que atualmente o seu aspecto visual também é determinante neste sentido.

As mudanças decorrentes da revalorização da visualidade e da teatralidade vêm contribuindo para que as fronteiras entre a apresentação musical e a apresentação teatral se tornem cada vez mais tênues nos dias atuais. Consequentemente, verificamos um aumento no trânsito de artistas entre os dois universos. Não apenas cantores e atores, mas também cenógrafos, figurinistas, iluminadores, etc. têm feito uma ponte que encurta cada vez mais a distância entre a música e o teatro.

Naturalmente, compositores e encenadores também tomam parte neste fluxo, o que reflete diretamente na sua capacidade em dialogar dentro da linguagem do seu parceiro artístico durante a elaboração dos espetáculos teatrais.

12. A evolução da relação criativa entre o compositor e o encenador

Desde seu início, no final do século XIX, a configuração da relação compositor/encenador moderno vem passando por constantes adaptações, sofrendo influência direta das transformações que ocorrem no universo musical e, igualmente, no universo teatral.

A partir do início do século XX, quando testemunhamos uma profusão de estilos, padrões estéticos e filosofias artísticas, observamos que se torna cada vez mais difícil a identificação

de uma “escola” de encenação ou de composição musical que possa definir em linhas gerais a produção artística de seu tempo. Consequentemente, encenadores e compositores proeminentes são por vezes considerados “escolas” em si mesmos, como nos exemplos teatrais de Constantin Stanislavsky (1863 – 1938), Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 - 1940) e Bertolt Brecht (1898 – 1956), que são acompanhados paralelamente por exemplos musicais como Charles Ives (1874 – 1954), Jonh Cage (1912 – 1992) e Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007).

Este quadro se mantém até os dias atuais, quando as fronteiras entre as diferentes formas de expressão artística são deliberadamente colocadas à prova a cada nova realização. Como resultado, a relação entre compositor e encenador adquire cada vez mais uma pluralidade de formas e configurações, impulsionada pela multiplicidade de propostas que surge a partir de uma legião de compositores e encenadores cada vez maior.

Nesta dinâmica, observamos que o processo de elaboração do espetáculo teatral se torna cada vez mais singularizado, repleto de particularidades e especificidades. Isso faz com que a prática composicional da música também seja específica para cada espetáculo.

Paradoxalmente, a dinâmica interna de interação entre os elementos da música a ser composta e os demais elementos do espetáculo se torna cada vez mais universalizada. Não apenas porque a composição musical é perpassada pela cena (e vice-versa) durante a realização da encenação, mas também porque o processo de sua elaboração é igualmente perpassado.

Isso faz com que o diálogo criativo estabelecido entre o compositor e o encenador se torne uma peça chave para a elaboração teatral. Quanto melhor o seu desenvolvimento, maiores as chances de aproximação entre as composições musicais e a proposta de encenação, ou seja, maior a chance da coesão na estrutura do espetáculo.

Entendemos que a qualidade deste diálogo não está atrelada apenas à comunicação de parâmetros técnicos entre seus interlocutores, mas também à capacidade que eles tenham para compartilhar a visão que originará o espetáculo. Neste sentido, a longevidade das parcerias entre compositor e encenador passa a ser um fator que contribui diretamente para o processo de elaboração da música do teatro. Será nas relações duradouras que encontraremos o diálogo maturado durante a elaboração de muitos espetáculos, fundamentado na experiência conjunta de aprendizado. Aprendizado que certamente passa a ser o alicerce do diálogo criativo entre compositor e encenador.

2º MOVIMENTO

(Uma visão externa da relação: o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Mnouchkine, da trupe francesa *Théâtre Du Soleil*)

(*Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*). Jean-Jacques Lemêtre afinando um dos instrumentos em seu *Bureau* para a apresentação que aconteceria dali algumas horas – Sesc Belenzinho, outubro de 2011.

Acervo pessoal Marcello Amalfi)

*“No soleil, a ideia é de que não se vai a um espetáculo,
mas se vai ter uma experiência de vida”*

Beatrice Picon-Vallin⁴⁰

Para prosseguir com este estudo, abordaremos uma parceria que permanece produtiva há trinta e cinco anos, estabelecida entre o compositor Jean-Jacques Lemêtre e a encenadora Ariane Mnouchkine no Théâtre Du Soleil, um dos mais relevantes coletivos teatrais do século XX.

13. Sobre a trupe Théâtre Du Soleil

Fundada em 1964 pela encenadora Ariane Mnouchkine (na época, recém-formada no curso de teatro de Jacques Lecoq) em conjunto com Philippe Léotard, Jean-Claude Penchenat, Roberto Moscoso e Françoise Tournafond, a trupe Théâtre Du Soleil é considerada um dos mais importantes grupos teatrais do mundo. Sediada desde o fim de agosto de 1970 na *Cartoucherrie*, uma antiga fábrica de armas e pólvora localizada nos arredores de Paris, ela permanece em plenas atividades até os dias atuais. A respeito do teatro que pratica, Ariane Mnouchkine afirma:

Claro, os atores estão sempre no centro do teatro, independentemente do teatro. Mas se não há música, se não há luz, não é o teatro que eu amo, mesmo que os atores sejam muito bons, e se é todavia teatro. Muito rapidamente esta aliança se revela necessária, e a pergunta que se faz é: Como podemos realizar isso? Mistério^{vii}.

Apesar de dedicar especial atenção à música e à iluminação em seu trabalho, a encenadora alerta que apenas a presença destes elementos não soluciona por completo a encenação, afinal, não há uma fórmula pronta. Reconhece que o alicerce dos espetáculos é justamente o processo de sua elaboração, e adverte que este pode apresentar armadilhas:

⁴⁰ Frase proferida por Picon-Vallin dia dezessete de outubro de 2011 durante o curso que ministrou no Centro Cultural São Paulo, na cidade de São Paulo, intitulado *Théâtre Du Soleil e Utopia*. (origem: AMALFI, Marcello: anotação pessoal sobre o curso).

Uma vez que você começa a saber algo, o grave perigo - e é o mesmo na música, no desenho, vale para os dois - é a ilusão de facilidade. O teatro é difícil, e mesmo se não é o seu negócio, o público muitas vezes percebe, e vem dizer: "Que trabalho, mas que trabalho!" [...] Para mim, um verdadeiro teatro – Eu quero dizer em casa, os trabalhos – é primeiramente feito de encontros.^{viii}

De acordo com a encenadora, são os encontros que propiciam uma rica troca entre as pessoas, o seu diálogo criativo. Sobre o que representa um trabalho em parceria, ela disse:

Trabalhar com alguém não significa impor algo para o outro, é uma troca que é muito misteriosa, muito profunda, muito interior, o que gera algo como uma circulação sanguínea e onde o fato de alguém não estar "na moda" é uma fonte de sofrimento assustadora para todos. Isso não vem facilmente, há muito suor e trabalho. É necessário primeiro atravessar alguns rios, desertos e algumas montanhas juntos.^{ix}

14. Sobre Jean-Jacques Lemêtre

Antes de começar a trabalhar como compositor no *Théâtre Du Soleil* Jean-Jacques Lemêtre já possuía uma vasta experiência, tendo atuado como músico de jazz, compositor, professor e até como músico-terapeuta. Contava com uma sólida formação musical, além da rica herança de sua família Cigana, como ele mesmo descreve:

Eu fiz o conservatório de Paris, e ganhei todos os primeiros prêmios: de clarinete, de saxofone, de fagote, de história da música, de cultura humanista, de solfejo... e em seguida aulas de escrita. Música sempre foi minha vocação. Ela me vem do lado cigano na família. Mas é sobretudo o resultado de um erro. Quando nós chegamos da Romênia, meus pais se instalaram nas margens do Loire e minha mãe se enganou. Ela nos inscreveu em uma escola de música (risos). Claro que, na semana seguinte, nós fomos inscritos em uma escola normal, mas guardamos nossa inscrição na escola de música. Então eu continuei a música. Anteriormente, eu já havia passado pela Itália e tinha ganhado um prêmio (na Notre-Dame de Lorette). Então tudo me divertia muito aquela época. Minha formação é em clarinete, fagote e saxofone inicialmente, mas também em diversos instrumentos de sopro. Mas como eu fazia para mim a música tradicional, havia igualmente as percussões. Tocávamos também instrumentos um pouco exóticos naquela época, como as coisas árabes que encontrávamos nas lojas. Eram sobretudo instrumentos árabes, africanos, orientais.^x

15. A construção da relação compositor/encenadora no Théâtre Du Soleil

15.1 A primeira experiência criativa: o espetáculo *Mephisto* (1979)

Apesar de ter atravessado anteriormente alguns rios e montanhas com outros músicos, seria apenas através do diálogo criativo que viria a estabelecer com Jean-Jacques Lemêtre que

Ariane Mnouchkine e o Théâtre Du Soleil comemorariam o reencontro entre música e teatro. Nas palavras da encenadora:

Já havia trabalhado com músicos de quem gosto muito, a família Larsy, mas eles tinham deixado a França para morar em Israel. Estava procurando alguém novo. Uma amiga, Françoise Berge, me aconselhou um professor de música: "Você vai ver, ele é completamente maluco." Liguei para ele, marcamos um encontro no metro Étoile: "Como você é?" Ele respondeu "Magnífico! Grande! Com muito cabelo, muita barba! Esplêndido! Não tem como não ver!" E sabe o quê? Era verdade! "Você acha que poderia ensinar aos atores alguns instrumentos?", perguntei primeiro. "Por que não? Já estou cuidando de crianças mongoloides!" E, de fato, ele os ensinou. Compôs a música de *Mefisto*. Já era muito bom, mas eu ainda não suspeitava que acabava de encontrar alguém graças a quem poderia, a partir daquele momento, comemorar todos os dias o reencontro da música e do teatro. Faz 25 anos! Foi um dos grandes encontros artísticos e afetivos para o Soleil e para mim.⁴¹

Além de ser a primeira experiência criativa de Jean-Jacques Lemêtre com Ariane Mnouchkine, o espetáculo *Mephisto* do Théâtre Du Soleil foi também a primeira experiência teatral do compositor, que descreveu o episódio da seguinte maneira:

Eu comecei esse trabalho como professor de música, encarregado de ensinar os atores e as atrizes a tocar diferentes instrumentos a fim de constituir orquestras para a encenação do espetáculo *Mephisto*, sobre a ascensão do nazismo, entre 1925 e 1939. Foi nesse momento específico que nós nos encontramos, Ariane Mnouchkine e eu. Nessa época eu tocava free jazz em Amsterdam e Copenhague, para você ver como eu estava longe do teatro... eu nunca tinha posto os pés em um teatro, a não ser que fosse para fazer música, claro. E eu pude ter à minha disposição - esse é o luxo do Théâtre Du Soleil - quarenta atores durante sete meses, seis horas e meia por dia, todos os dias. Então eu lhes ensinei a tocar todos os instrumentos: piano, contrabaixo, trompete, trombeta, trombone, percussão, bateria, violino, diferentes tipos de saxofone e muitos outros. E cada um tocava um instrumento diferente. No fim das contas, era um verdadeiro trabalho de professor de música, de ensino da técnica musical, do manejo de um instrumento, do treinamento do ouvido, do canto, da afinação. E eu compus trinta e cinco peças musicais exatamente como se compunha na Alemanha daquela época: o cabaré berlinense, mas também o estilo de música clássica alemã daquele período (composições modernas dos anos 30). Não sei se você assistiu ao filme *O Anjo Azul*; é um filme sobre essa época e as grandes estrelas do cabaré, com músicas bem específicas que me serviram de modelo, como também as músicas da *Ópera dos três Vinténs*. Eu compunha "no estilo de". Foram minhas primeiras composições para a cena. Durante sete meses nós trabalhamos sobre essas composições e, no final desse período, Ariane fez uma reunião com toda a equipe e nós fizemos um concerto completo com todas as músicas. E ela então escolheu quais ela queria para esta ou aquela cena do espetáculo. Porque eu não participava dos ensaios da peça, eu era apenas o professor de música. Acabei me tornando também compositor, escrevendo "no estilo de". Só depois de ela ter escolhido os momentos em que tal ou tal música iria se encaixar é que eu comecei a trabalhar no interior de cada cena para fazer se integrar todo esse material. Em *Mephisto* havia dois palcos principais, um representando um cabaré revolucionário e o outro abrigando tudo o que estava relacionado à ascensão do nazismo. Por exemplo, a trajetória de um jovem alemão que vai se tornar um SS monstruoso, mas que no princípio é um adolescente adorável, e pouco a pouco adere às forças

⁴¹ MNOUCHKINE in PASCAUD, 2011, p. 196.

nazistas, com o uniforme, a braçadeira e a cruz suástica, tornando-se um verdadeiro fanático. Esse personagem tinha uma música específica que ele mesmo tocava. Ou um personagem alemão que percorre os restaurantes à procura de mulheres e cujo ideal é encontrar uma mulher negra (que ele considera o ápice da conquista para um alemão). Então eu escrevi também peças de blues para as cenas de cabaré; um blues à alemã! Para mim foi uma sorte poder começar a compor dessa maneira, parodiando um estilo, um período, porque eu tinha acabado de terminar os estudos de música, então eu sabia fazer isso muito bem. Mas eu tinha que pôr tudo isso em prática para o teatro, e isso ninguém tinha me ensinado.⁴²

Do ponto de vista da encenadora, aquela nova aliança provocou uma mudança substancial, principalmente no papel que a música passou a ocupar na edificação de suas produções. Posteriormente, Ariane Mnouchkine descreveu o impacto da chegada de Jean-Jacques Lemêtre na rotina criativa da trupe com as seguintes palavras:

Em *Mephisto*, eu provei a insatisfação quanto à escritura que eu me propus, e me forcei a não cair mais no realismo. Eu compreendi então que este espetáculo contemporâneo que sonhei, eu talvez nunca realize: sem dúvida porque eu não sou muito poetisa, também porque eu não conseguiria garantir a relação canto, música, palavra, de forma que eu provei a vontade sem encontrar a resposta. Em seguida, Jean-Jacques já estava presente, acompanhando o trabalho do ator, mas é depois, com Shakespeare, que ele irá ocupar um lugar específico. Desde então, os atores trabalharam como se tivessem dois pulmões para respirar, o texto e a música, que são sincronizados, mas não submetidos um ao outro. [...] Eu conecto o trabalho máscara com o trabalho da música. Entre os primeiros pedidos eu faço os atores, há aquele de encontrar uma pequena música interior que corresponda à máscara em seus vários estados. A máscara atrai a voz: quando o ator se deixa levar pela máscara, uma voz pode nascer. Mas eu vou admitir, quando a música teve lugar, eu não considerei que uma nova voz surgiria. No começo foi agradável ter tambores onde você tinha que ter tambores - foi lindo! - Mas nós não sabíamos muito bem o porquê. Ainda era rítmico. Então percebemos que não somente a máscara, mas a música também tornava totalmente impossível cair no realismo ou no psicológico. Então, nós não estávamos mais nos tabladados do teatro, estávamos em uma plataforma curva, no topo da terra.^{xi}

Em uma das muitas conversas que tivemos em 2011, Jean-Jacques Lemêtre me explicou que, do seu ponto de vista, aquela primeira experiência criativa com a encenadora foi muito interessante, porém, limitada. Não apenas porque o processo de elaboração musical havia ocorrido separadamente em seu estúdio, mas também pelo fato de terem ficado exclusivamente a cargo da encenadora a escolha das músicas compostas que fariam parte da encenação e a forma como esta participação se daria. Revelou também que outro fato o incomodara naquela primeira experiência: a partir do momento que o espetáculo entrou em cartaz, a sua conexão com ele ficou restrita a algumas informações que recebia através de ligações telefônicas de tempos em tempos.

⁴² LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

15.2 O novo convite da encenadora e o pedido do compositor

Quando o Théâtre Du Soleil iniciou o ciclo seguinte de montagens intitulado *Les Shakespeares* e Ariane Mnouchkine voltou a convidá-lo para trabalharem juntos, Jean-Jacques Lemêtre aceitou, no entanto, fazendo a ela uma proposta que mudaria definitivamente a forma através da qual eles estabeleceriam a relação compositor-encenadora: ele agora tinha interesse em executar a música ao vivo durante os ensaios e espetáculos.

Esta transformação radical colocou Jean-Jacques Lemêtre dentro da trupe, vinculando definitivamente o seu processo criativo ao da encenadora, e igualmente ao dos atores, da figurinista, da maquiadora, etc., enriquecendo a construção dos espetáculos, como descreve o compositor/intérprete:

Todo esse processo coletivo permite que, pouco a pouco, ao longo dos ensaios, tudo cresça ao mesmo tempo. A música se procura ao mesmo tempo em que os atores procuram, que a diretora procura, que o cenógrafo procura, que os figurinos e a maquiagem aparecem, e isso é formidável. Alimentamo-nos uns aos outros, ninguém trabalha sozinho no seu canto. É um trabalho de todos juntos.⁴³

O ingresso na trupe transformou imediatamente a forma de Jean-Jacques Lemêtre compor, especialmente por estar tão próximo do trabalho diário da encenadora, um fator considerado por ele como essencial. Em suas palavras:

Este é o meu trabalho de “estar junto”, que não é o do ator. A música está lá. E porque ela está lá, eu estou em todos os ensaios. Se você quiser saber qual é a diferença entre a minha maneira de trabalhar e a de tantos outros, eu lhe direi que estou lá desde o primeiro dia às nove horas da manhã. Isso parece estúpido, mas não há um músico no mundo que faz isso. Eles todos chegam na última semana. Enquanto eu acompanhei todo o processo, eu ouvi tudo, para tudo entender. Enfim, eu compreendi o enfoque de todo mundo. Eu sei que aquela personagem é o suor e o sangue de dez atores e atrizes que tentaram inventá-la, encontrá-la, noite e dia durante vinte quatro horas. Eu sei quem é aquele ou aquela que a fizeram, há seis meses, que foram os outros que procuraram.^{xii}

15.3 A adição do compositor/intérprete no palco

Foi apurado, logo no início da elaboração do ciclo de montagens intitulado *Les Shakespeares* que a nova mecânica compositor/encenadora demandaria uma adaptação no

⁴³ LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

espaço físico da trupe. Foi necessário criar um local fixo para o compositor/intérprete e seus instrumentos. Um lugar de onde ele pudesse interagir simultaneamente com a encenadora e com a cena:

E esse espaço tem algo a ver com o circo, o picadeiro, o anfiteatro: as orquestras ficavam sempre nestes lugares há muito tempo atrás. Uma espécie de tribuna deste tipo. Eu estava lá no meu departamento, e depois ele teve que se adaptar. E, simplesmente, ele me permite assistir, ver, porque para mim é como um rio que flui abaixo com pequenos barcos que tentam navegar. [...] Quando estou embaixo, eu não vejo as entradas e saídas, enquanto lá, tudo está claro. Ele me permite gerenciar o ritmo geral da peça: eu cruzo as músicas, eu fecho uma cena, começamos outra, etc. Aqui, eu tenho uma posição privilegiada para ser capaz de ver e ouvir tudo.^{xiii}

A inclusão de Jean-Jacques Lemêtre no espaço cênico do Théâtre Du Soleil durante os ensaios e espetáculos suscitou ainda outras questões. Em suas palavras:

Para mim, a questão é: o que fazer no espaço que eles me dão? Como colocar os instrumentos, pois todos os instrumentos são afinados e ressoam em simpatia? Como são instrumentos acústicos, tudo está afinado, tudo soa junto. Às vezes eu toco um instrumento, mas ele pega as ressonâncias das cordas de outro instrumento. Por isso, o enriquece e o amplifica: Eu sempre trabalhei assim. E então, o espaço da música está em correspondência com a cena. Se eu me encontrar em um lugar tão grande quanto o espaço onde os atores encenam, há uma contradição.^{xiv}

15.4 A interação do compositor com a encenadora e atores a partir do palco

A partir do ciclo de montagens das obras de Shakespeare, a colaboração entre Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine se consolidou. Com o estabelecimento de uma via interligando música e encenação desde o início dos ensaios, se tornou evidente nos espetáculos da trupe a forte integração entre os processos criativos do compositor e da encenadora, ultrapassando a ideia de uma simples sobreposição de linguagens.

A presença do compositor/intérprete no palco desde o primeiro dia dos ensaios até a última apresentação da temporada alterou profundamente toda a rotina do Théâtre Du Soleil. Não apenas o modo da execução musical de Lemêtre, como também a forma através da qual ele estabelecia o diálogo criativo com a encenadora durante os ensaios. Curiosamente, a maior via de comunicação que entre eles é os olhos e não os ouvidos, conforme explica Jean-Jacques:

A resposta vai ser bem curta. Porque nós simplesmente não nos falamos, não nos falamos nunca. Eu sou sempre o primeiro a saber qual será o tema do próximo trabalho que ela vai propor aos atores. Esse tema é sempre uma proposta democrática feita ao grupo. Ela sempre pergunta se o tema em questão interessa ao

grupo como matéria de trabalho. E eu sou sempre o primeiro a quem ela propõe o tema. A partir daí começamos o trabalho. E uma vez o trabalho começado, não nos falamos mais. Ela não interfere nunca no meu trabalho. E durante os ensaios, nós dois somos os únicos a se olhar constantemente. Eu olho muito pouco os atores, até porque, como estou sempre posicionado na lateral do palco, só posso vê-los de perfil. Me interessa muito mais, durante o processo, olhar nos olhos da diretora na plateia e examinar suas reações às propostas surgidas do palco. Eu não estou colado ao ator como um pleonismo do seu jogo, eu trabalho ao lado do ator como complementar, como uma proposta a mais. Não tenho que sublinhar, ilustrar o que o ator faz, minha conexão com ele é estar ao lado dele, na mesma história, mas contando outras coisas. Num dado momento a música é o céu, em outro o destino, em outro os deuses, em outro as estrelas, em outro a paixão interior, em outro o sofrimento, em outro o solo que vibra sob os pés porque um drama se prepara, enfim, imagens bastante precisas do que a música quer contar, para além das notas. Porque sem isso, há apenas notas. Se você toca essas notas, precisa saber a que imagem sonora elas correspondem. Sim, a imagem sonora transmitida. Por isso eu olho nos olhos da Ariane o tempo todo: para perceber a reação ao que a cena e os atores lhe enviam. Ela também me olha e isso me basta para saber se esse é um bom caminho ou não, o que se deve conservar e o que se deve jogar fora. O olhar serve para perceber tudo isso. Então não precisamos nos falar. Tenho carta branca total.⁴⁴

Com esta carta branca da encenadora, o compositor/intérprete passou a ter a necessidade de ver e ouvir tudo o que estivesse acontecendo durante os ensaios e espetáculos para alimentar seus processos de composição e execução musical. Essa necessidade surgiu especificamente porque os processos de Jean-Jacques Lemêtre possuem um caráter predominantemente improvisatório, conforme explica Ariane Mnouchkine:

A inclusão de Jean-Jacques Lemêtre no espaço cênico do Théâtre Du Soleil durante os ensaios e espetáculos suscitaria ainda outras questões. Ele improvisa conosco. Segundo o jeito como o ator anda, respira, observando suas costas, seu rosto, seu ritmo. A música vai se tecendo concretamente. Durante seis meses de ensaio, só deve haver três dias em que Jean-Jacques não está. De manhã ele compõe em casa e guarda os temas em reserva. E durante o ensaio ele os insere.⁴⁵

16. A elaboração dos espetáculos e alguns conceitos do Théâtre Du Soleil

16.1 A criação prévia de temas musicais para os ensaios

Um dado importante sobre a criação da música no Théâtre Du Soleil, que nos é revelado pela encenadora nesta sua colocação, é a existência de um procedimento no qual o compositor/intérprete, em separado do grupo, compõe temas musicais para serem propostos durante os ensaios. A composição destes temas é inspirada por múltiplos fatores ligados à encenação, como por exemplo, a *vision* (visão inicial) que a encenadora propôs para a

⁴⁴ LEMÊTRE in AMALFI, 2011

⁴⁵ MNOUCHKINE in PASCAUD, 2011.p.197.

montagem do espetáculo, as *visionetes*⁴⁶ dos atores, ou mesmo as experiências realizadas durante os ensaios.

Os temas trazem estudos do compositor que exploram elementos como ritmos musicais, linguagens, escalas, timbres, etc., e têm como finalidade o desenvolvimento de um vocabulário sonoro específico para aquele trabalho. Posteriormente, eles são testados de maneira prática nos ensaios, servindo de base para as improvisações musicais que o compositor realiza ao vivo.

Sobre a origem de toda a sua música, Lemêtre explica:

Eu tenho na cabeça todas essas músicas que eu pratiquei. Então, quando eu chego ao teatro, eu tenho essa soma de conhecimentos, o que faz com que eu possa criar a minha própria música. Mas como eu já achava um pouco chato todas estas músicas, me entediava um pouco trabalhar todas estas músicas, eu decidi pesquisar minha própria música. E minha própria música é feita do conjunto de todas estas músicas. É a música tonal, ou modal, ou politonal, ou polimodal. Mas muito pouco atonal, e nada de música concreta. Não é meu mundo com o teatro. Não funcionaria. Talvez com um tipo determinado de teatro funcionasse, mas com o Théâtre Du Soleil não funciona. [...] É por conhecimento que eu procuro isso, não é para copiar e fazer no teatro. É simplesmente porque eu acabo fazendo a minha música com esses conhecimentos. O que permite que eu escreva uma peça onde haja dois compassos onde você tenha impressão de que é um rock, nos dois compassos seguintes parecendo uma música de Java ou de Bali, e depois música chinesa, e depois música barroca, e depois música de hoje. Podemos encontrar todas essas coisas na minha música. Você pode encontrar uma música onde a melodia é de inspiração turca, a harmonia é como Brahms, por exemplo, e o ritmo por baixo é como a música indiana. Então tudo é assim, a partir dos meus conhecimentos, mais os sons dos instrumentos bizarros, estranhos – quando eu os construo eles têm outro som, é outro trabalho.⁴⁷

16.2 A Composição Musical Ativa

Outro dado relevante a respeito dessa música é que o compositor/intérprete Jean-Jacques Lemêtre jamais finaliza suas improvisações musicais ao ponto em que ele as chamaria “composições musicais fechadas”; nem mesmo quando o espetáculo está em temporada. Visto que sua música sempre é realizada ao vivo e de forma improvisada (uma improvisação controlada, como ele a identifica), tão somente são estabelecidos previamente o momento que iniciará a improvisação e qual será o seu material de base (temas iniciais, instrumentos, timbres, ritmos, etc.).

⁴⁶ Jean-Jacques Lemêtre utiliza constantemente o termo *visionetes* para fazer referências às “visões” do espetáculo que são muito pequenas, “pequeninininihas” como ele próprio explicaria durante um de seus cursos que monitorei no CAC – ECA, USP em 2013.

⁴⁷ LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

Eu passei a identificar a prática que combina “a composição musical” com uma “improvisação controlada à partir da observação de uma encenação em andamento” com o nome de *Composição Musical Ativa* porque é através dela que Jean-Jacques Lemêtre mantém o processo composicional pulsante desde as primeiras experimentações nos ensaios até o último dia de apresentação da última temporada. A *Composição Musical Ativa* permite que sua música permaneça viva, a única maneira de acompanhar o espetáculo teatral, uma vez que este também é vivo e pode apresentar pequenas variações a cada apresentação. Nas palavras de Lemêtre:

A parte da criação continua a existir. O início do tema, por exemplo, é o mesmo todas as noites. O ator o reconhece e sabe que eu estou lá, com ele, e que eu não o engano. Mas para a continuação, o trecho que se desenvolve adiante eu faço como eu sinto, de acordo com a relação que eu tenho com o ator aquela noite, de acordo com o público. Ele pode ser mais lento ou mais rápido. O fim do trecho também varia a cada noite. Não existe rotina. A rotina chega quando nos colocamos, por exemplo, mecanicamente em quatro tempos e que dizemos “sobre o terceiro tempo, eu farei bum!” Lá, ao final de quarenta vezes, nós vamos nos entediar e nos desconectar.^{xv}

16.3 A encenação como ponto de partida/chegada da composição

Ao buscarmos um panorama global do trabalho de Jean-Jacques Lemêtre no Théâtre Du Soleil verificamos que é a encenação (e tudo o mais que ela envolve, como os cenários, os figurinos, movimentações, textos, a direção e orientações da encenadora, a iluminação, etc.) que fornece ao compositor/intérprete todos os parâmetros para seu trabalho.

Além dos estímulos criados pela cena serem a base para a pesquisa musical prévia, eles são também o referencial para a escolha do material a ser utilizado nas improvisações e para a descoberta do momento em que tais improvisações deverão acontecer durante os exercícios nos ensaios. Mais adiante, são os estímulos criados pela cena que permanecem orientando a execução musical durante as temporadas.

Desta forma, a encenação é, ao mesmo tempo, o ponto de partida e o ponto de chegada para a produção musical no Théâtre Du Soleil.

Sobre esses jogos de estímulos entre o compositor e a encenação, Françoise Quillet escreveu em seu livro *L'Orient au Théâtre du Soleil* (O Oriente no Théâtre Du Soleil):

Durante as representações, Jean-Jacques Lemêtre permanece em relação direta com a cena, com a ação, com a emoção do ator, como o músico oriental que não deixa de seguir o ator e por vezes se diverte com ele em um jogo de pergunta e resposta: às vezes ele acelera o ritmo e o ator deve segui-lo, às vezes o ator provoca uma ação e é o músico que deve se adaptar. Diferentemente dos músicos ocidentais de ópera, por

exemplo, Jean-Jacques Lemêtre nunca repousa os olhos em uma partitura sobre uma esquivinha, agarrando-se a um regente. A partitura, o regente, são os atores.^{xvi}

16.4 A troca entre a música de Lemêtre e a encenação de Ariane

Acreditamos que o fato de possuir a encenação como base para os seus processos de elaboração e execução contribui decisivamente para que a música composta por Jean-Jacques Lemêtre venha a atuar naturalmente com os demais elementos integrados à realização teatral dirigida por Ariane Mnouchkine no Théâtre Du Soleil, chegando a estabelecer com eles uma inter-relação muito íntima.

Trata-se de uma espécie de simbiose teatral: um fluxo harmônico de compartilhamento de parâmetros e características entre os diversos elementos que compõem a realização teatral. Fluxo este que ocorre independentemente da natureza ou localização dos elementos nele envolvidos (música, luz, figurino, texto, movimentação, relações afetivas, realidades transpostas, etc.).

É através desse fluxo que a música composta por Jean-Jacques Lemêtre fornece para as cenas dirigidas por Ariane Mnouchkine parâmetros que estabelecem o seu caráter, a sua estrutura temporal, o seu andamento, etc.; e igualmente e no outro sentido, que as cenas fornecem à música parâmetros para o estabelecimento de sua massa sonora, de sua tessitura (baseada na variação de altura das notas das vozes dos atores em cena), dos seus momentos de entrada e saída, etc. Segundo o próprio Lemêtre: “Há um momento onde a música sai do ator antes mesmo de sair da minha cabeça. É o que o ator me dá, ou que o diretor pede ao ator, que me permite poder tocar essa música”⁴⁸.

16.5 Música, o *Tapis Volant* (tapete voador) e o afastamento do realismo

A inter-relação íntima entre os elementos da encenação atribui ao jogo teatral um alto índice de veracidade, ironicamente, por afastá-los do realismo. Nas palavras do compositor:

E então, quando nos apresentamos no exterior para um público que não entende a 6língua, há os espectadores que nos dizem “eu compreendo o que acontece, porque eu compreendo a língua da música”. Isso ainda é fantástico! Mas temos que reconhecer que há igualmente os espectadores que consideram a música de uma maneira superficial como a consideram a maior parte do tempo; quer dizer que eles se movimentam sobre a música. Eles não me farão acreditar que entendem o que é

⁴⁸ LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

dito no teatro quando os corpos se movimentam sobre a música. Eles se sentirão como se estivessem em uma casa noturna! Isso não funciona. A música não é um fundo sonoro. Ela não pode ser realista. Nós também devemos criar a magia. Quando ouço um ator entrar no palco e ouço o sussurro de seus passos, eu saio. Eu saio, porque eu acho que o ator não ouve sequer seus pés! O que é bonito é quando os atores evoluem sobre um tapete imaginário. E o tapete é a música. Então, nós já não ouvimos seus pés. E não há mais nenhuma referência ao realismo, nem visual, nem auditivo. Eles estão como em tapetes voadores.^{xvii}

Desta forma, fica claro que o afastamento do realismo nas cenas construídas por Ariane Mnouchkine pode ocorrer “sobre um tapete” confeccionado na medida de cada ator, como afirma o compositor: “Eu toco sobre o corpo da atriz ou ator, sobre seu ritmo. Isto é improvisação. O início do tema do ator - o leitmotiv de sua personagem - é sempre o mesmo, mas como no jazz, ele pode em seguida se modificar”^{xviii}.

Ao referir-se a este tapete como um *Leitmotiv* (recurso muito utilizado por Richard Wagner) que é gradativamente tecido através de uma improvisação jazzística com base na observação da encenação em andamento (a Composição Musical Ativa), Jean-Jacques Lemêtre nos revela um pouco da lógica de construção da música no Théâtre Du Soleil, e também a pluralidade de recursos que utiliza em suas composições. Uma conformação ampla, onde ele não estabelece fronteiras de gêneros ou linguagens.

Esta abertura de possibilidades, que se estende para além das questões práticas, englobando também a lutheria, se torna uma ferramenta de trabalho essencial na composição da música do teatro. Especialmente porque durante o processo de elaboração teatral no Théâtre Du Soleil verificamos que a encenadora por vezes solicita ao compositor/intérprete que a música adicione elementos às cenas, ou mesmo, que destaque aspectos de elementos que por ventura já estejam em ação.

Entretanto, é interessante observarmos que ela não limita seus pedidos a elementos de natureza musical, especialmente porque para ela os elementos nunca poderão ser realistas, devendo sempre passar por uma transposição para serem incluídos nas cenas do Théâtre Du Soleil.

Desta maneira, a pesquisa musical de Jean-Jacques Lemêtre nem sempre é pautada por parâmetros musicais tradicionais, como relata o compositor/intérprete:

E então você tem que saber o que representa a música. Às vezes ela está lá porque evoca um mundo interior, a paixão, o sentimento. Portanto, ela conduz o ator. Às vezes ela é a noite e as estrelas. Em outros momentos, ela é o vento, é o soprar, estes são os Deuses que passam. Ela deve transpor, porque tudo é mágico sobre o palco. Após isso, é o trabalho. E depois, há uma parte de mistério também, porque não controlamos tudo. Há ainda uma grande parte de mistério.^{xix}

16.6 *Mystère* (mistério)

Jean-Jacques Lemêtre menciona aqui o elemento *Mystère* (mistério), o qual ele e Ariane Mnouchkine utilizam frequentemente ao mencionarem um aspecto do trabalho que realizam juntos. Especificamente, o “imprevisto”, o que “não pode ser controlado”. De fato, durante todo o processo de criação no Théâtre Du Soleil o *Mystère* assume um importante papel, uma vez que é um dos elementos sobre os quais as cenas são construídas.

Ele está presente, por exemplo, na imprevisibilidade que existe na realização dos exercícios propostos pelos atores no início dos processos de elaboração dos espetáculos, assim como na música que Jean-Jacques executa sobre eles. Consequentemente, apesar de partirem de uma proposta pré-estabelecida em muitos aspectos, o resultado prático destes exercícios somente são conhecidos durante a sua realização. Questões como “Qual será a concretização do exercício no palco?”, “Como ele se relacionará com a proposta de Ariane Mnouchkine”, ou mesmo “Como Jean-Jacques tocará a sua música” são partes deste *Mystère* que permeia a criação do Théâtre Du Soleil.

O elemento *Mystère* se faz presente também na fase seguinte a das propostas dos atores, quando a encenadora passa a montar o espetáculo a partir de exercícios selecionados. Ele é marcante no diálogo criativo que ela estabelece com o compositor nesta fase, especialmente em situações como as que Jean-Jacques acaba de citar, quando Ariane pede que a música leve para a cena elementos que não são de natureza musical.

(*Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*). Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi. Uma visita particular ao Bureau de Lemêtre – Sesc Belenzinho, outubro de 2011. Acervo pessoal Marcello Amalfi)

16.7 As etapas de construção do espetáculo no Théâtre Du Soleil

Não é difícil entender porque Jean-Jacques Lemêtre afirma que a composição da música no Théâtre Du Soleil demanda um conhecimento para além dos sons e das figuras musicais. Afinal, ao abarcar elementos provenientes da encenação (iluminação, cenário, figurinos, etc.) dirigida por Ariane Mnouchkine sua música excede os padrões e formatos que pautam tradicionalmente a prática composicional musical. Isso transforma o processo de sua elaboração em algo muito específico, que desde o início exigiu por parte do compositor/intérprete uma adaptação na prática criativa, além da aquisição de um conhecimento aprofundado também a respeito da arte teatral.

Jean-Jacques Lemêtre nos conta que para concretizar este aprendizado foi essencial ter participado de todos os ensaios e apresentações da trupe que se seguiram após o espetáculo *Mephisto*. Hoje, com a grande experiência advinda da longa parceria artística com Ariane Mnouchkine, ele entende que o aprendizado permanece como um processo constante, renovado a cada espetáculo, especialmente porque não há um único processo de elaboração teatral que seja igual ao outro.

Ao ser questionado sobre como funciona a rotina da trupe durante a elaboração dos espetáculos, Jean-Jacques Lemêtre nos conta que há um ponto em que ela não apresenta variação: a primeira atividade do dia no Théâtre Du Soleil é sempre uma reunião política com todos os integrantes da trupe. Ela tem a função de iniciar as novas pessoas, franceses ou estrangeiros, na política: “O que não está dando certo no mundo? O que não está funcionando na França? O que, para nós, não está dando certo na Trupe?”. Neste momento também são tratadas as diferenças entre os integrantes. “Se você quiser se bater, é agora, mas o momento que nós entramos na sala é sagrado”, complementa.

16.7.1 A *Vision* (visão) que origina o espetáculo

De acordo com o compositor/intérprete, todos os processos de elaboração no Théâtre Du Soleil têm como ponto de partida a *Vision* da encenadora. Não como uma ideia determinante, mas uma imagem, uma visão do que ela propõe para o novo espetáculo. Jean-Jacques é sempre o primeiro integrante da trupe a quem ela apresenta tal visão, em uma conversa reservada que dura de três a quatro horas. Sobre este primeiro contato com a visão, ele relata que “Se eu não estou de acordo é um problema. Se isso não me faz sonhar, eu digo: não. Se não me faz sonhar, não me faz colocar várias questões.”. Somente após esta demorada

conversa a encenadora se reunirá com toda a companhia e colocará democraticamente a sua proposta.

Lemêtre lembra que esta etapa ocorre sempre após o período de recesso que segue o final de cada grande produção, de maneira que as pessoas limpem a cabeça para novas idéias. Ele complementa:

Então, temos que liberar a cabeça, sobretudo, porque para nós ela é a *locomotiva*. [...] Sempre há as pessoas a quem a proposição não quer dizer nada... e também há pessoas que, quando você anuncia um tema, elas funcionam sozinhas. É como se estivessem mergulhadas nele. Então estas pessoas precisam esvaziar a cabeça. Ademais, hoje há trinta e uma nacionalidades diferentes na trupe, então eles voltam aos seus países. Isso é para que se possa dar início a uma criação.⁴⁹

16.7.2 *L'Échange Triangulaire* (o Intercâmbio Triangular)

Em seguida à apresentação desta visão, já se torna possível identificarmos no Théâtre Du Soleil uma dinâmica que está na base de seus processos de elaboração teatral: a relação compositor-cena-encenador, denominado *L'Échange Triangulaire* (o Intercâmbio Triangular).

De fato, este conceito é colocado por Jean-Jacques Lemêtre como condição fundamental para o diálogo criativo no Théâtre Du Soleil, como ele explica em uma mensagem eletrônica enviada à mim em maio de 2013:

Uma das principais condições para a implementação de um projeto ou a criação de teatro é o verdadeiro *échange triangulaire* entre o palco (atores / atrizes), o/a encenador, e o compositor e a música. Eu digo compositor porque é o equivalente do encenador (não o músico) para fazer este trabalho e ter um imaginário comum: deve ser livre, cheio de coragem e generosidade. Esta triangulação deve ser um encontro real, um verdadeiro intercâmbio para deixar espaço para a improvisação, invenção, as propostas construtivas, sinceras e concretas, ao real desejo de se colocar "a serviço do teatro". As leis que se dão não são imutáveis, mas como a maioria das leis, "transgressíveis" (mas com sabedoria e uma boa medida). Por exemplo, o músico não deve dar o "tempo obrigatório" da música, não deve dar as algemas com as barras de compasso. Deve acompanhar a ação e os atores/atrizes que procuram a música dos corpos (o corpo é um teclado musical). A música está sempre em movimento: cada dia ou noite é diferente para cada ator, e ela deve acompanhá-los, e ser seu "tapete voador", ou seja, seu fundamental (musicalmente, claro).^{xx}

Nesta dinâmica coletiva o compositor/intérprete já havia identificado, em uma entrevista de 2004 à Picon-Vallin, o papel da encenadora com o de uma maestra:

A encenadora em cena para mim é um maestro. É ele que está por trás. O que não impede o ator, ou a mini orquestra que eu sou de fazermos as proposições. Às vezes

⁴⁹ Fonte: registro em vídeo realizado por Marcello Amalfi da conferência proferida por Jean-Jacques Lemêtre no B_arco, São Paulo – SP, em 04 de maio de 2013.

é a encenadora que propõe uma imagem, às vezes é a música que conduz. A proposta é sempre conduzida ao voo para todos. O ator se faz conduzir, se faz tomar, se tomar, mas não pelo nariz. Para ele, a música entra por outra coisa que não o ouvido, ele recebe, sobretudo, sobre seu corpo. Ele se abre a ela como eu me abro à imagem que ele me dá quando a cortina se abre.^{xxi}

Todavia, é natural que em certos momentos do intercâmbio triangular nem tudo funcione bem. Nestas situações, a encenadora fala ao compositor/intérprete algumas frases curtas e pontuais, como “Jean-Jacques, será que você pode fazer algo assim? Você poderia nos dar um campo de batalha? Você poderia nos dar o tribunal, no século XVI? Será que você poderia jogar a trupe no vento?”. Segundo o compositor/intérprete, estes são os únicos momentos que a encenadora o orienta de forma direta, sendo estas frases suficientes para ele com o seu processo composicional.

16.7.3 *Concoctage*

Em seguida a apresentação da *vision* há uma etapa que Jean-Jacques Lemêtre denomina *concoctage*⁵⁰: um período de duas a três semanas destinado à realização de improvisações e cenas-experimento a partir de visões que os atores tiverem sobre o tema.

Entendemos que durante esta etapa, apesar das poucas orientações verbais, a encenadora Ariane Mnouchkine permanece contribuindo diretamente com a composição da música através das orientações que fornece aos atores, como descreve Jean-Jacques Lemêtre:

É uma relação triangular. O diretor se nutre do que lhe dá a cena, eu me nutro do que me dão os atores e há uma conexão estreita entre nós. Por isso trabalhamos juntos há trinta e três anos, senão não estaríamos juntos há tanto tempo. Chega uma hora em que não precisamos mais nos falar porque sentimos as mesmas coisas. Ela fala aos atores e eu escuto e me alimento do que ela diz a eles. Outras vezes ela não sabe o que fazer e a música toma a dianteira. Aí ela diz aos atores "escutem a música!", e a cena retoma o ritmo. É sempre assim, uma circulação de estímulos de todos ao mesmo tempo, mesmo os figurinos, maquiagem, cenografia. É por isso que quando a imagem se constrói ela é tão forte. Porque não é o blablabla do pensamento de uma só pessoa. É o pensamento de um grupo que trabalha sobre uma mesma ideia.⁵¹

Nas palavras de Jean-Jacques Lemêtre, o processo de *concoctage* ocorre da seguinte maneira:

⁵⁰ O termo *Concoctage* tem origem no verbo francês *Concocter*, que significa combinar, construir, desenvolver, imaginar, inventar, preparar (culinária).

⁵¹ LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

Primeiro verificamos quais são as pessoas que durante a noite tiveram uma visão, um sonho. Em geral, eles tiveram é uma *visionette*, não uma visão, uma visão “muito pequeninha”. Então, um diz “eu tive uma pequena visão e eu preciso de cinco ou seis atores comigo”, outro que diz “eu preciso de três atores”, etc. Então todo o trabalho começa assim, “tudo começa ao mesmo tempo”. Sem *casting* – não tem papel, não tem o que distribuir. Tudo é aberto. Mesmo uma jovem atriz que acabou de chegar pode fazer um grande papel. Para nós, o critério para dar um papel é “a evidência de que é aquela a pessoa certa”. Se o melhor rei é uma atriz, basta. Se houver um papel que é uma mulher, mas quem faz melhor é um homem, não há problema: maquiagem, figurino... Tudo começa ao mesmo tempo. Do zero! Figurino, música, teatro, jogo, iluminação, cenografia, encenação. Tudo começa do zero. Nós procuramos tudo ao mesmo tempo. Todo mundo está no ensaio para propor, compor, para olhar, escutar. Então as pessoas se reúnem para discutir esta visão. Depois, maquiagem e figurino. Ninguém entra em cena sem maquiagem, sem figurino. O que quer dizer, sem estar transposto. Ou seja, não tem como entrar de qualquer maneira, com roupa esportiva, porque o palco é um lugar sagrado para os atores. [...] Então as pessoas se maquiam, se vestem, e depois vêm ver o músico, para me dizer três ou quatro palavras da sua improvisação. Por exemplo: é à noite, chove, nós vamos discutir, etc... E a quarta palavra é: “vamos ver o que acontece na cena”. Isso para mim é suficiente. É suficiente para eu inventar. Depois, a diretora pergunta se ele está pronto. Há a abertura da cortina com a música, e então começa a improvisação. Pode ocorrer de todo mundo olhar e escutar, ou então a diretora ela diz “next... outra... essa não funciona!”. Desta maneira, durante uma, duas ou três semanas tudo é permitido. Das coisas mais geniais às piores coisas. Tudo é permitido! Então, nesta etapa, tudo o que as pessoas têm a dizer, lá será permitido. Tudo fica claro.⁵²

16.8 Lemêtre descreve seu processo composicional

Na etapa da *concoctage* os processos do compositor e da encenadora são tão integrados que a elaboração das músicas caminha de mãos dadas com a elaboração das cenas, conforme revela Jean-Jacques Lemêtre ao descrever seu processo composicional:

No início, eu toco um tambor que serve simplesmente para dar o andamento sobre o qual os primeiros atores que vão entrar em cena tenham um apoio, porque ninguém no Théâtre Du Soleil entra em cena sem música, isso não existe lá. No início nada está claro porque tudo está aberto, existe apenas o palco nu: o diretor é virgem, o músico é virgem, os atores são virgens, a gente só tem a ideia geral do tema sobre o qual vamos trabalhar. Ninguém chega já com pressupostos estabelecidos. Tudo está aberto, inclusive todos os papéis, então todos podem propor o que quiserem, mesmo as coisas mais loucas. É uma sorte no Soleil que todos possam propor o que quiserem. Todos os delírios possíveis e imagináveis. E num dado momento, stop, a linha mestra torna-se precisa. E o meu trabalho durante esse tempo é o de procurar a relação dessa cena com a música: o que eu posso propor como compositor, qual é o lugar da música no teatro, para quem eu sirvo, o que é que eu quero contar, qual é a história que o palco vai me enviar e como eu posso ser o duplo, o “a mais”, o complementar dessa história. Por outro lado, como intérprete, preciso decidir se eu serei um melodista, um ritmista ou um harmonista. Tudo isso me permite definir a forma musical sobre a qual eu vou trabalhar, os instrumentos que vou utilizar, que timbre corresponde melhor a esse ou aquele personagem. Eu estou na sala de ensaio desde o primeiro ensaio, eu conheço cada personagem e todos os atores que

⁵² Fonte: registro em vídeo realizado por Marcello Amalfi da conferência proferida por Jean-Jacques Lemêtre no B_arco, São Paulo – SP, em 04 de maio de 2013.

passaram por esse personagem. Porque, por exemplo, se o personagem do rei foi trabalhado por quinze atores e atrizes, isso quer dizer que esse personagem foi alimentado por quinze pessoas. É claro que há um momento em que fica evidente que é aquele ator ou aquela atriz que vai fazer o papel. Mas eu, que estive lá todo o tempo, eu sei como esse personagem foi construído, eu sei de onde ele veio, conheço todas as suas facetas, seu lado masculino e seu lado feminino, seu lado terrível, seu lado doce, seu lado pobre, seu lado rico, seu lado sujo... Então, num dado momento, eu constato que a esse personagem corresponde esse tipo de timbre. Depois é preciso descobrir se o instrumento que reproduz esse timbre existe, se existiu algum dia ou se é preciso fabricá-lo. Então, ou eu pego o avião e vou buscar o instrumento ou o encomendo ou o fabrico ou mando fabricá-lo. Eu gozo de um luxo terrível: abertura total e ilimitada. O único comando que eu tenho é o de tentar não me enganar muito... Enfim, se eu preciso de tal instrumento especificamente, não preciso dar muitas explicações. É claro que não vou pedir o grande órgão da catedral de São Paulo!⁵³

16.9 Lemêtre descreve sua lutheria

A proposta que fez à encenadora Ariane Mnouchkine para participar ativamente dos ensaios e espetáculos do Théâtre Du Soleil à partir das montagens do *Cycle Shakespeare* esta diretamente relacionada ao fato de Jean-Jacques Lemêtre possuir um perfil diferente dos compositores tradicionais. Antes de seu ingresso no universo teatral, ele já abordava a música através de diferentes aspectos, realizando atividades muito variadas.

Dentre as atividades que levou para o seu trabalho na trupe, a lutheria (a construção de instrumentos) assumiu uma importância vital nas caracterizações de personagens e de outros elementos da encenação durante a *concoctage*, como ele explica:

O meu caso é complicado porque eu sou, ao mesmo tempo, luthier, compositor e intérprete. Isso já muda muito as relações. Então, quando eu penso como compositor, eu não preciso escrever nada porque sou eu mesmo que vou tocar. Mas o processo de criação é sempre o mesmo em todos os espetáculos. [...] Há também o trabalho de alimentação da música: eu tenho que escrever as partituras para os músicos, eu construo os instrumentos, sozinho ou com outros *luthiers* que vêm trabalhar comigo, escultores também que vêm fazer instrumentos para mim. Por exemplo, tal instrumento não tem o bom número de cordas, precisa de treze cordas, nas duas extremidades, precisa ter uma ressonância ao mesmo tempo oriental e ocidental, então tenho que pôr cordas simpáticas, também é preciso que esse instrumento possa ser acompanhado porque, num dado momento, vai entrar outro personagem que não vem do mesmo mundo, então o mesmo instrumento tem que representar, ao mesmo tempo, a África, a Austrália e a Europa do século XVIII. Ao mesmo tempo, também precisamos de baixos, que são a base, o tapete necessário sobre o qual eles poderão voar, sua fundamental, a fundamental do personagem como a fundamental de um acorde. [...] Como trabalhamos em acústico, e durante muito tempo, todo o espaço da música tem que estar afinado, inclusive os gongos que são a fundamental do espaço da música. O som é amplificado naturalmente porque o conjunto da orquestra está afinado. [...] Se você vem à minha oficina e toca qualquer um dos instrumentos, todos os outros ressoam ao mesmo tempo, porque estão todos afinados, é uma amplificação acústica. É por isso que eu reconstruo

⁵³ Idem.

instrumentos ocidentais, como a viola da gamba, colocando cordas simpáticas como as dos instrumentos orientais, a cítara por exemplo. Isso faz com que esse instrumento ressoe por si só, ele não é mais seco. A amplificação é natural, nenhum som é transformado ou equalizado eletricamente, tudo ressoa acusticamente.⁵⁴

16.10 *L’image Sonore* (A imagem sonora), a fusão dos processos criativos

Jean-Jacques Lemêtre afirma participar do intercâmbio compositor-cena-encenadora através da criação do que ele denomina *L’Image Sonore* (a imagem sonora). Em nosso entendimento, a *image sonore* é a concretização da relação simbiótica das composições e improvisações musicais com os demais elementos presentes na encenação, como o cenário, a iluminação, a emoção do personagem, etc.. É, em suma, a resultante da fusão entre os processos criativos do compositor e da encenadora.

Através da *image sonore* Jean-Jacques Lemêtre consegue atender a certas solicitações de Ariane Mnouchkine e levar para ao palco do Théâtre Du Soleil elementos que não são de natureza musical, afinal, é através de sua concretização que as composições musicais são capazes de assumir múltiplas configurações de sentido durante a realização da cena.

Naturalmente, tal capacidade não é uma exclusividade da música do teatro, e se deve principalmente a uma característica geral que toda música tem: a de não carregar em si um significado fixo, fechado, e por esta razão poder se transformar em portadora de qualquer significado ou qualidade que lhe seja atribuída. No entanto, entendemos que tal capacidade é extremamente potencializada quando a música está participando de uma encenação teatral.

Acreditamos que isso ocorra porque a concretização da *image sonore* promove uma necessária ampliação na constituição estrutural da música ao relaciona-la com elementos de natureza extramusical (como iluminação, fenômenos meteorológicos, divindades, cenário, por exemplo). Desta maneira, faz com que ela participe ativamente da cena, recebendo e enviando estímulos e parâmetros, o que irá transformá-la plenamente em música do teatro.

Entretanto, podem ocorrer solicitações da encenadora onde apenas a simbiose da música com outros elementos não consiga efetivar a transposição de um elemento para cena. Por exemplo, quando Ariane Mnouchkine solicita a Jean-Jacques Lemêtre criar uma música que coloque em cena “as estrelas”. Evidentemente, não há parâmetros musicais específicos que diretamente possam representar estrelas. Desta forma, a inclusão das estrelas na cena somente poderá ocorrer através da recriação (ou reinvenção) que o compositor/intérprete vier a fazer delas. Tais recriações são alcançadas também através da concretização das *images sonores*, e

⁵⁴ LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

são reforçadas em cena pela associação direta ou indireta que as composições venham estabelecer com outros elementos da encenação que sejam capazes de “colocar” estas estrelas em cena.

Tal entendimento encontra uma forte ressonância nas palavras do compositor/intérprete:

Eu funciono com as imagens sonoras. Eu uso as palavras que os atores compreendam. Eu não preciso me esconder atrás do vocabulário técnico de música. Por isso, eu tenho as imagens constituídas para cada ator que de alguma forma substitui o cenário, uma vez que no Théâtre Du Soleil a cena é nua. Estas imagens são também paralelas à luz, que elas desencadeiam muitas vezes. A música desempenha um papel centralizador: não sabemos muito bem quem dirige quem. É o ator que me conduz ou o contrário? Tudo isso acontece em um presente muito concreto. Nas tradições orientais, a música apoia o ator enquanto música. Com exceção da música pré-gravada parcialmente que acompanhou as danças do coro em *Atreides*, eu jamais apoio o ator como uma música de filme. Para mim, seria um pleonasmo. Eu narro alguma coisa ao mesmo tempo, eu completo suas visões. As imagens referem-se à multiplicidade de papéis que a música desempenha em diferentes momentos do espetáculo. Eu atuo como destino, Deus, os elementos: eu sou o ar, a água, o fogo... Eu atuo em cima e em baixo, eu sou a estrela que pisca e que observa o ator. Tudo isso é a paisagem. Eu também sou a música emocional do personagem, sua pequena música interior. Em certos momentos, esta música antecipa o destino do personagem. O espectador a recebe. Sem que ele percebesse novamente, ela o antecipa como uma mensageira... Eu conto um pouco da atmosfera que está em torno do personagem (que pode ser escrita como época ou área...). Eu digo aos músicos que estão comigo às vezes que a sua função é tocar tal imagem, tal tema. O alimento em um prato, estas são suas imagens. Eu nunca digo para tocarem *dó sol ré la* !^{xxii}

Sobre como ocorre esta fusão, ou seja, como as músicas relacionam-se tão profundamente com as cenas, Jean-Jacques Lemêtre explica:

O ator ou a atriz conduz seu personagem, com sua história, sua salada interior, seus fantasias, suas imagens, etc. Ele faz o seu caminho. Eu preciso descobrir tudo isso, e enriquecer a imagem proposta. Estou sempre paralelo, ao lado, de alguma forma, a aura em torno do personagem. Assim, quanto à situação, eu digo que não me importo. Se o personagem está encharcado, nu, na chuva, isso é problema dele. Eu não vou tocar encharcado, nu, na chuva com a música. Até porque isto seria idiota, e segundo porque eu não sei como tocar molhado, nu, na chuva. Eu não sei o que tocar. Eu jamais estou nos efeitos sonoros cinematográficos e eu nunca estou nesta relação. Então, eu não me importo Eu apenas vejo a situação, que muitas vezes precisa de uma mãozinha para ser mais compreensível, mais rica, mais florida. Mas eu não apoio a situação, nunca. Eu sou muito *destinal*⁵⁵ Eu conto o destino do personagem.^{xxiii}

⁵⁵ Durante uma de nossas conversas, Jean-Jacques Lemêtre me explicou que ao atribuir ao seu trabalho uma característica *destinal* ele se refere ao fato de suas composições terem sempre um destino (uma meta) clara, precisa. Caso contrário, explica, ele estaria simplesmente “fazendo uma ambiência, um clima”.

Simultaneamente ao relacionamento com a cena e o personagem, ao concretizar a *image sonore* Jean-Jacques Lemêtre estabelece ainda um relacionamento direto com o ator, como ele explica:

Eu estou à mercê dos atores. Eu os conduzi nas improvisações como um tapete voador, mas, em seguida, são eles que me conduzem: se eles saltam textos, quando invertem as frases ou as réplicas, eu devo estar pronto para recuperar. Eu tenho que estar assim, sempre alerta para improvisações. E, como a improvisação é uma forma de trabalhar para mim, não me incomoda, acho que é bastante normal. Isto é simultaneamente como a música clássica, em outro momento, é como o jazz, e em outro momento, é como o rock. Há momentos que é de todos os lugares, os momentos universais^{xxiv}.

16.11 *L'évidence* (A evidência)

É importante observamos que a configuração das relações sem hierarquias ou disputas de força que ocorre entre os membros da trupe durante a encenação (como no exemplo anterior, com o compositor/intérprete e os atores) é seguida também fora dela.

Em uma entrevista concedida à pesquisadora romena Stefana Pop-Curseu em 2011, Jean-Jacques Lemêtre explicou o reflexo desta configuração em sua relação com a encenadora Ariane Mnouchkine:

Não há equilíbrio de força, nenhuma relação de poder, de "eu sou melhor, eu sou mais forte," não há nenhuma crítica, tudo é no mais simples. A única relação que temos é a urgência do trabalho. Assim, podemos apenas nos olhar e fazer um aceno de cabeça... é suficiente. Não vale a pena dizer que "sim, você sabe, eu acho que, já que ela tem sapatos vermelhos, e eu pedi-lhe para dar três passos para a esquerda e...". O que é que é um teatro de nada... não existe pra gente. E, além disso, ela cria, em relação aos atores, um relacionamento de distância, porque o pensamento é enviar as imagens em tempo real para que os outros possam continuar a procurar, e você não vai fazer como alguns teatros onde o ator vai fazer alguma coisa e: "ah, não, eu não vejo isso assim, oh não, não, não, porque é assim que você viu isso, você, oh não... etc.". Não há o ego para defender, o narcisismo, etc.. Tudo é simplesmente sobre a pesquisa, e humildade, porque nós defendemos o teatro, a música, o espetáculo, nós defendemos o que estamos fazendo, que são os verdadeiros valores e não os egos, e não o problema do eu "acho que, eu gostaria de ..."^{xxv}

Do ponto de vista da encenadora, a ausência de uma hierarquia também é importante para o trabalho criativo. Desta forma, a ideia de algo como uma "última palavra" é contraposta por um conceito chave no Théâtre Du Soleil, que ela identifica como *evidence* (evidência), como explica:

Quando você diz "a última palavra", é como se houvesse um conflito permanente. Eu penso que de fato, se tem a última palavra, é um pouco prejudicial.

Normalmente, não há que ter a última palavra: deve haver uma evidência que ela não seja mais necessária. Dito isto, e eu insisto em relação à forma como isso pode ser interpretado por todas as jovens companhias, às vezes você precisa de uma última palavra e, neste caso, melhor que ela ao encenador. Caso contrário, serão envolvidas perdas de tempo imensuráveis e os fatores pessoais. Mas se tudo ocorrer durante a criação - não em uma relação de poder, não no narcisismo de cada um, mas na criação - não há a última palavra. [...] Mas a essência da evidência é que é precisamente comum. Às vezes, estamos muito satisfeitos com o que fizemos, e, em seguida, a evidência não é a mesma no dia seguinte, é um caso. Há também o caso em face às dificuldades, descobrimos uma solução que coloca quase todo mundo em acordo, e então eu digo “não”. Mas isso não chegará ao conflito na medida em que cada um está pronto, no momento em que é possível fazer melhor, para continuar. O mais grave seria um dia, quando eu disser: “Não, ainda não está lá”, os atores persistirem e se obstinarem. Eu acredito que seria o fim do Théâtre Du Soleil. Se eu me encontrar em frente a alguém que não estiver decidido a ir de ponta a ponta, eu vou... fabricar sapatos.^{xxvi}

17. O ofício de compositor de música do teatro segundo Jean-Jacques Lemêtre

Apesar da adoção do termo imagem sonora, fica claro que o elemento música no Théâtre Du Soleil não se refere àquela música que está “sobreposta” a uma realização teatral, ou àquela música que está sendo “realizada dentro de um teatro”. Tanto do ponto de vista de sua constituição estrutural ampliada quanto de seu processo de elaboração, as diferenças entre a música “do” teatro e as músicas “sobre” o teatro ou “no” teatro se revelam tão significativas que, de acordo com Jean-Jacques Lemêtre, dificultam imensamente para músicos externos a este *metier* trabalharem como compositores.

Se para alguns encenadores algo como o compartilhamento simbiótico entre os elementos de uma encenação pode não representar uma grande novidade, para a maior parte dos compositores musicais, a ideia de parâmetros teatrais como movimento de luz, tempo rítmico de um cenário, tempo cênico e distanciamento fazem parte da estrutura de sua música representa uma reviravolta completa em seu modo de enxergar o próprio trabalho. Por esta razão, Jean-Jacques Lemêtre afirma ser muito comum a maior parte dos compositores despreparados cometerem praticamente os mesmos erros:

O problema é que, se o músico faz um clima, uma atmosfera, uma ambiência, então você já está em um teatro de merda. De qualquer forma, um músico deveria proibir estas três coisas. Se você fizer uma ambiência, então eu tenho que ir para a ambiência. (J-J. Lemêtre então imita uma ambiência, é o vento soprando, pássaros cantando e, em seguida, continua). O que eu faço se eu der uma ambiência? Tudo e nada, não importa o que seja. Isto é uma tolice. Quando mais você está em uma decoração tola, você tem a impressão de estar em uma opereta, ou uma coisa hiper-moderna de filme de ficção científica... para nós, pelo menos, não há a decoração. O ator é aquele que dá a sua decoração. Shakespeare: então você está em uma taverna; então você tinha todos os caipiras que não se conhecem, começaram a trazer cadeiras, mesas, coloque o presunto... mas não, nos mostre você o presunto, nos mostre você a mesa, nos faça ver as cadeiras! Como os atores asiáticos. Você vê,

há um adereço no palco, mas é mínimo. Você viu como os atores japoneses do Kyogen bebem seu saquê. E você tem a impressão que há toda uma taberna em volta, as pessoas que bebem, etc. E a música tem um sentido em tudo isso. É por isso que eu tenho que me perguntar: o que eu estou fazendo aqui? A que eu sirvo, o que eu digo naquela ocasião?^{xxvii}

Aos olhos de Jean-Jacques Lemêtre, a questão da música meramente ilustrativa é fruto de outro erro grave que frequentemente é cometido ao buscarmos entender a música do teatro da mesma forma que entendemos a música do cinema. Estes são universos muito distintos, como explica o compositor/intérprete:

[...] E no teatro você pode fazer ouvir sons sem dar a ver a imagem. Por exemplo, você pode fazer o som de sinos de igreja, de um rebanho de vacas, de uma moto, do que você quiser, mesmo que não haja a imagem real da coisa. No cinema, isso já não é possível. Se você faz passar um carro, tem que mostrar o carro ou então uma rua movimentada. Senão vão te dizer: Por que você pôs o som de um carro se não se vê nenhum carro passando? Muda tudo. Não se trata da mesma poesia, da mesma magia. No teatro a gente admite que as coisas sejam muito mais abertas, a gente trabalha muito mais com o imaginário, o poético. E dissocia-se sempre a trilha sonora dos ruídos da trilha musical. Menos Godard! Godard tinha o melhor *bruiteur* (sonoplasta) do mundo, um homem que compunha uma verdadeira partitura de ruídos ainda mais complexa que a partitura musical: tudo estava muito bem afinado, solidário do conjunto. Outra grande diferença para mim são os andamentos. Podemos tocar muito mais lentamente no teatro por exemplo. Já no cinema não, porque no cinema você é dependente do ritmo da imagem, de um enquadramento imposto. Já no teatro você pode olhar para onde quiser, fazer seu próprio foco, seu próprio enquadramento e depois voltar quando quiser ao plano geral. Isso é impossível no cinema, você é dependente do pensamento e do ponto de vista do montador ou da montadora. Existem mil coisas diferentes nos dois contextos. No teatro a gente tem muito mais tempo. O público de teatro trabalha muito mais, enquanto que o público do cinema é mais passivo em relação à imagem. É por isso que muitas vezes é preciso dinamizá-lo, aumentar o ritmo para que ele se sinta menos passivo. Quantas vezes eu saí do cinema ouvindo espectadores dizer "mas como é lento esse filme, que tedioso". Por exemplo, quando você vê um grupo de camelos atravessando lentamente a imagem a partir da extrema esquerda do enquadramento, já fica preocupado pensando em como vai ser tedioso se tiver que assistir a toda a travessia em imagem fixa até a extrema direita. Já no teatro, isso não é um problema. No cinema você pensa: "não, eles não vão mostrar a travessia inteira dos camelos, uma hora ou outra vão cortar e mudar de plano". No teatro não há como "cortar".⁵⁶

Consequentemente, a atual produção de uma verdadeira música do teatro é muito pequena, como ele observou em outra ocasião:

Eu digo que não há música de teatro, e isso é completamente lógico, porque não há compositores de teatro. Não podemos pedir aos músicos, que não chegaram a ser compositores em outros domínios da música, para tornarem-se de uma hora para outra compositores, sob o pretexto que eles chegaram ao teatro. Isso não é verdadeiro. Eles são intérpretes, conhecedores de um certo estilo de música improvisada sobre os *Standards*. Mas um verdadeiro compositor é aquele que

⁵⁶ LEMÊTRE in AMALFI, 2011.

observa, que sabe transpor na sua arte o que ele vê. Eu tenho a sorte de ser compositor-intérprete. O problema é que frequentemente no teatro, as pessoas são intérpretes soberbos, mas não são compositores. Então, eles fazem a ambiência. Eles fazem a atmosfera. Eles fazem tudo o que querem, mas não há o pensamento, não há a base sólida do trabalho para o teatro.^{xxviii}

De fato, Jean-Jacques Lemêtre acredita que uma parcela da dificuldade de expansão da música do teatro advém da atuação de encenadores que não compreendem o processo de sua elaboração. Isso ocorre, por exemplo, quando não enxergam nos atores e atrizes os solistas da música do teatro.

Em suas palavras:

Assim como não deveria existir diretores que dizem: “você pode fazer uma coisa assim? (cantarola parte do tema da 9ª sinfonia de Beethoven)”. Vá comprar um Disco! Se o diretor os obriga a fazer isso, você tem que pegar a sinfonia de Beethoven sem os violinos, porque os violinos são os atores e as atrizes. O solista são os atores, não o violino! O que fazem todos os músicos do teatro que fazem a trilha sonora que é terminada, acabada: solo, contracanto, acompanhamento, ritmo, base, tudo... uma música completa. Nós colocamos o disco, nós escutamos, está ótimo! Isso não pode funcionar no teatro, porque o solista é o ator. E não existem dois atores que falam ao mesmo tempo. No teatro, eles falam um após o outro, não um sobre o outro, senão nós não compreendemos nada. Ou isso se chama “teatro musical”, não o teatro com a música. Então, se o diretor exigir, eu vou procurar uma versão sem violino. Vocês vão demorar um tempo para encontrar. Boa sorte... Você entende o que eu digo? Dois solistas ao mesmo tempo? É a razão porque os diretores passam o tempo todo falando “a música está muito forte!”. A música não está forte, a música está errada, não é a música certa, simplesmente. Se você comete um erro com a música ela vai entrar em conflito com a obra. Você não pode ter dois solistas que falam ao mesmo tempo. Impossível. O solo é o *tema*. Não é possível. Pegar a música pronta de alguém é complicado!⁵⁷

Outra parcela dessa dificuldade vem da exigência de um amor muito grande pelo ofício de compositor de música do teatro e por tudo que o cerca, como ele descreve:

Escuta... eu penso que para começar, somos muito poucos a fazer música de teatro. Porque na verdade, a primeira coisa que se precisa ser é apaixonado por teatro. Se você for apaixonado somente por música, não vai funcionar no teatro. É preciso ser apaixonado pelo teatro. É preciso ser apaixonado pelo texto, pelos atores. Apaixonado pelo que se vive em uma cena. As pessoas com quem se relaciona não são pessoas do seu mesmo *metier*, são pessoas de outras artes. Então é um vai e vem entre as artes. Porque tem o pintor, tem o figurinista, tem o ator, tem o dançarino, tem os palhaços, tem os músicos, tem o cenógrafo. Um conjunto de tudo isso, que faz com que haja uma relação constante entre as artes. É por isso que é magnífico. Por isso que é uma arte viva, e não uma arte cênica. E como é vivo, muda a cada momento. [...] E mais as minhas vontades, meus desejos, minhas paixões. O que eu tenho vontade de trazer a mais ao texto, e ao jogo do ator. Então não é uma coisa colada, é uma coisa a mais!⁵⁸

⁵⁷ Fonte: registro em vídeo realizado por Marcello Amalfi da conferência proferida por Jean-Jacques Lemêtre no B. arco, São Paulo – SP, em 04 de maio de 2013..

⁵⁸ Idem.

17.1. As obras produzidas por Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine

Desde o primeiro convite (*Mephisto*, 1979), até os dias atuais, Jean-Jacques Lemêtre compôs e executou a música para todos os espetáculos e filmes dirigidos por Ariane Mnouchkine, sendo estes:

- 1979-1980 : *Mephisto*
- 1981-1984 : *Cycle Shakespeare (Richard II; La Nuit des rois; Henry IV)*
- 1985-1987 : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*
- 1987-1988 : *L'Indiade ou l'Inde de leur rêve*
- 1990-1994 : *Cycle des Atrides d'Eschyle (L'Orestie d'Eschyle : Agamemnom, Les Choéphores, Les Euménides, Iphigénie à Aulis d'Euripide)*
- 1994 : *La Ville parjure ou le Réveil des Érynies*
- 1995 : *Le Tartuffe de Molière*
- 1997-1998 : *Et soudain... des nuits d'éveil*
- 1998 : *Tambours sur la digue*
- 2003 : *Le Dernier Caravansérail*
- 2006 : *Les Éphémères, création collective*
- 2010 : *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*⁵⁹

18. Considerações sobre a relação criativa de Lemêtre e Ariane Mnouchkine

A abordagem do diálogo criativo entre o compositor/intérprete e a encenadora do Théâtre Du Soleil nos permitiu desenvolver idéias e destacar alguns aspectos que consideramos preciosos para nosso trabalho, como por exemplo, a inter-relação profunda dos elementos em cena, a *composição ativa*, a cena que é a origem e o destino da composição musical, o *Mystère* (mistério), a *Vision* (a visão), o *echange triangulare* (intercâmbio triangular), a *concoctage*, a *image sonore* (imagem sonora), a *évidence* (evidência), a questão da hierarquia dentro do processo criativo e fora dele.

⁵⁹ Fonte: Site oficial do Théâtre Du Soleil. <http://www.Théâtre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-Théâtre-du-soleil/l-historique,163/chronologie-des-spectacles-et-des,439?lang=fr>

Estes descobrimentos nos permitiram identificar que é a encenação “viva” que mantém “vivo” o processo de elaboração da música, e alimenta o diálogo criativo entre o compositor/intérprete e a encenadora.

Nos permitiu também constatar que é a prática do *échange triangulaire* que permite a música de Jean-Jacques Lemêtre ser ao mesmo tempo a aura em torno do personagem (sua relação como a cena) e o tapete voador do ator (relação direta com ele), o qual é pilotado por muitas mãos (relação com a encenação).

Finalmente, deixou claro que no dia-a-dia da *cartoucherie* a disputa hierárquica cede lugar à urgência do trabalho, à evidência que se apresenta, e que o “estar a serviço do teatro” transforma-se em uma lei para todos os membros da trupe.

(Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi) *Momentos antes de nos apresentarmos no Teatro Paiol.*

Curitiba, 24/07/2012. Acervo pessoal Marcello Amalfi)

3º MOVIMENTO

(Uma visão interna da relação: minha
experiência com quatro encenadores diferentes)

19. Apresentação do 3º movimento

Com a finalidade de acrescentar ao nosso estudo o ponto de vista interno da relação criativa entre o compositor e o encenador, este movimento apresenta a análise de quatro processos de elaboração teatral nos quais tomei parte, trazendo o detalhamento dos fatos que permearam a composição da música em cada uma das ocasiões, e sobretudo, descrevendo como ocorreu a relação criativa estabelecida com os encenadores.

Adotamos nesta abordagem a ordem cronológica, do espetáculo mais antigo para o mais recente. São observados aspectos gerais pertinentes a todos os processos, assim como características específicas de cada um deles.

Foram selecionadas quatro montagens teatrais envolvendo encenadores que apresentam diferentes perfis, de acordo com a função que exerceram nas montagens. A escolha também levou em consideração a multiplicidade das atividades que realizei em cada uma das montagens (compositor/preparador musical, compositor/intérprete “homem-banda ao vivo”, compositor/professor, e compositor), o que, em certa medida, determinou o tom do diálogo com os encenadores. Os espetáculos selecionados são:

- O SANTO PARTO – Teatro Satyros I, 2007.
Texto: Lauro César Muniz.
Encenadora: Bárbara Bruno.
Atividade realizada: Compositor/preparador musical
- CATADORES - Teatro Cultura Inglesa Pinheiros, 2007.
Texto: Claudia Maria de Vasconcelos.
Encenador/ator: Jairo Mattos.
Atividade realizada: compositor/intérprete ao vivo (homem banda).
- OS POSSESSOS – FUNARTE SP, 2008.
Texto: Fiódor Dostoiévski.
Encenador/adaptador: Antonio Abujamra.
Atividade realizada: compositor/professor.
- AS FOLHAS DO CEDRO - SESC Vila Mariana, 2010.
Texto: Samir Yazbeck.
Encenador/dramaturgo: Samir Yazbeck.
Atividade realizada: compositor.

20. Sobre o meu processo pessoal de composição da música do teatro

No intuito de auxiliar a análise dos processos de elaboração teatral selecionados, faremos previamente algumas colocações à respeito de certos aspectos pontuais do meu processo pessoal de composição.

20.1 A origem e as consequências da escuta ampliada das cenas

A necessidade e o desenvolvimento de uma *escuta ampliada* das cenas ocorreu tão logo eu ingressei no ofício de compositor de música de teatro. Ela tornou clara no momento em que, ao “testar” uma de minhas composições em um ensaio teatral eu constatei que uma simples mudança em um pequeno movimento de um personagem (como o seu caminhar, por exemplo) podia influenciar a música composta ao ponto de surgir nela uma necessidade de mudança; e igualmente, que uma simples alteração no andamento de uma música podia influenciar o movimento de um personagem (como o seu caminhar, para mantermos a reciprocidade do exemplo) ao ponto de surgir nele uma necessidade de mudança.

Recentemente eu identifiquei que este surgimento de uma necessidade inegociável ao qual eu me referia já àquela época é o mesmo fato que Ariane Mnouckine identifica em seu trabalho no Théâtre Du Soleil como *L'Évidence* (a evidência), e também que ao me referir em minhas abordagens composicionais à mudanças relacionadas aos movimentos internos dos personagens (como de seu estado de espírito, por exemplo), eu me referia ao que Jean-Jacques Lemêtre identifica em seu trabalho como “a salada interna do personagem”.

De qualquer maneira, a perspectiva que considera que invariavelmente todos os elementos (ou seja, as composições musicais, os cenários, os textos, as movimentações, os figurinos, os desenhos das luzes, etc.) estão comunitariamente transpostos na encenação (e não sobrepostos nela) me levou a pressupor que eles deviam buscar alcançar uma espécie de “harmonia” de acordo com a sua “vibração coletiva”, a fim de chegar onde é esperado que cheguem.

Consequentemente, eu passei a tratar a realização do espetáculo teatral como uma verdadeira “polifonia cênica”, o que me permitiu passar a inserir nele dissonâncias e/ou consonâncias teatrais através de minhas composições musicais, inserções que passei a experimentar de forma consciente, e não mais acidental.

Depois da elaboração dessas conjecturas em meus primeiro trabalhos, a perspectiva que identifico como *a escuta ampliada das cenas* passou a nortear o meu processo pessoal de composição da música do teatro. Ela se tornou fundamental desde a etapa inicial de

elaboração dos rascunhos musicais (a qual está fundamentada também por pesquisas paralelas de timbre, de sonoridade, de dramaturgia sonora, pelos pedidos dos encenadores, etc.), mantendo sua presença também nos momentos onde os rascunhos são testados em cena, e igualmente durante a realização dos espetáculos.

Ou seja, a escuta ampliada das cenas permanece fundamentando todo o ciclo onde ocorre o meu diálogo criativo com os compositores com quem tenho trabalhado desde então.

20.2 O registro dos ensaios em vídeo

A partir da incorporação da escuta ampliada em meu processo pessoal de composição da música do teatro, tornou-se indispensável o acompanhamento *in loco* dos ensaios. Sempre que possível, tenho um instrumento à mão (geralmente um violão ou um piano elétrico) e procuro participar ativamente do processo de construção das cenas. Mais do que um simples observador, eu me vejo como um cientista que faz observações, realiza experimentos e analisa resultados.

Desta forma, eu venho há anos participando de ensaios teatrais através de uma dinâmica que hoje, após o contato com Jean-Jacques Lemêtre, identifico como *L'Échange triangulaire* (intercâmbio triangular), onde eu consigo dialogar simultaneamente com a cena e com o encenador.

Todavia, há espetáculos em que certas cenas são montadas em ensaios nos quais eu não estou presente. Quando isso ocorre eu invariavelmente registro posteriormente a execução das cenas montadas em um vídeo (com um *smartphone* ou uma câmera filmadora portátil) e utilizo a gravação como base para a composição da música. Nesses casos, o *L'Échange triangulaire* ocorre posteriormente, quando testamos a composição musical em cena.

Apesar do fato de que as possíveis adaptações nas composições gravadas que são testadas em cena precisarem de mais tempo para serem colocadas em prática (uma vez que é necessária uma nova sessão de gravação em separado e outra oportunidade para o posterior teste em cena), o registro em vídeo dos ensaios se tornou um recurso muito utilizado em meu processo pessoal de composição da música do teatro. Especialmente porque ele permite um acesso ilimitado (uma vez que eu posso assistir o vídeo quantas vezes achar necessário) aos elementos que interagirão com minha composição durante a realização da cena.

Atualmente, com o avanço dos programas modernos de gravação musical, eu importo o arquivo da filmagem para o mesmo programa que utilizo para a produção da composições.

Isso aproxima em muitos aspectos o meu processo de composição da música do teatro com o da música da televisão ou do cinema.

Todavia, persiste entre eles uma diferença fundamental: a *evidence* (evidência) de que a música do teatro está ou não interagindo com os demais elementos da encenação somente ficará clara na etapa seguinte, quando a música vier a ser testada em cena com o elenco realizando ao vivo o que serviu de referência para a composição da música.

Esta diferença entre a composição da música do cinema e televisão e a composição da música do teatro decorre da natureza do meio da realização (o palco, a tela da televisão, a tela do cinema), e também da singularidade que torna a realização teatral uma realização “viva”: o papel que a atuação do ser humano assume no processo e toda a imprevisibilidade que dele emana. Como diria Ariane Mnouchkine, do *Mystère* (mistério) que faz parte da arte teatral.

20.3 Sobre a utilização regular de um roteiro de música

A elaboração e utilização sistemática de um roteiro de música é um procedimento que desenvolvi ainda durante os primeiros trabalhos que realizei no teatro. Construído no decorrer da elaboração teatral, este roteiro tem a função de auxiliar o processo da composição musical, e igualmente, a posterior execução destas composições durante as apresentações do espetáculo.

Assim como os espetáculos aos quais estão ligados, os roteiros de música não apresentam uma padronização em sua forma, e tão pouco em seu conteúdo. Apesar disso, na maioria das vezes o roteiro de música é desenvolvido no formato de uma tabela, acompanhado por uma cópia do texto impresso e também por cópias das partituras das composições do espetáculo.

A presença ou não das partituras das composições nos roteiros de música está atrelada diretamente ao caráter de improviso que os processos de criação musical e gravação podem assumir em determinados processos teatrais. Não obstante todos os números que são executados ao vivo nos espetáculos receberem uma transcrição que é adicionada ao roteiro, as composições que são apresentadas através de gravações em CD muitas vezes permanecem apenas com a transcrição de seu tema principal e da sua condução harmônica.

Já as composições que são apresentadas tendo uma parte executada ao vivo sobreposta a outra parte previamente gravada em um CD (execuções que são identificadas por mim como *híbridas*), geralmente ganham apenas a transcrição do que é realizado ao vivo.

Há mais um detalhe específico sobre o roteiro de música de espetáculos que utilizam (integral ou parcialmente) composições previamente gravadas,: ele sempre é acrescido de uma cópia de back-up do CD para eventuais emergências durante a apresentação.

Apesar de algumas das tabelas de roteiros musicais conterem não somente os nomes das composições, mas também sua descrição, sua localização na cópia do texto, duração e o número das faixas do CD (nos casos onde esse está presente), eu sempre utilizo a cópia do texto para me guiar durante a elaboração e/ou realização do espetáculo. Realizo este procedimento em função de ser na cópia do texto que estão as informações detalhadas para a execução da composição (ao vivo ou através do CD), como o volume das composições, o local preciso da entrada e saída da cada composição (uma fala, um gesto, um movimento de luz, etc.), detalhes como a indicação de *fade-in/fade-out*, *crescendo/diminuendo*, interrupção/retomada, sobreposição de *CD's*, etc.. Por vezes a cópia do texto contém também anotações realizadas durante o processo de elaboração teatral, como observações sobre as orientações dos encenadores, rascunhos de idéias, etc..

21. O SANTO PARTO

21.1 Sobre o espetáculo

O primeiro espetáculo a ser abordado é **O Santo Parto**. Um texto de Lauro César Muniz, que contou com a direção de Bárbara Bruno e assistência de direção de Ivam Cabral. Ele estreou no Teatro Satyros I, em São Paulo, em fevereiro de 2007. Participaram do elenco os atores Marco Antônio Pâmio (Padre José), Walter Breda (Cardeal Dom Quirino), Raoni Carneiro, (Ogum/Elvis), Miriam Amadeu (Escrava), Vitor Morbin, Érika Ribeiro, João Paulo Ramos, (Coro/percussão). Nele eu desempenhei a função de diretor musical, tendo composto a sua música original e realizado a preparação vocal do elenco.

O espetáculo narra a história do personagem José, um jovem padre. Após celebrar uma missa ele adentra a sacristia de sua paróquia para retirar as vestes, revelando um ventre grávido. Durante seus delírios diante do fato o padre é visitado pelo Cardeal Dom Quirino (que fundara sua freguesia cerca de duzentos anos antes) e por Ogum, personagens que protagonizam um embate em torno da questão.

(O Santo Parto, 2007. Flyer do espetáculo. Arte: Laerte Késsimos. Acervo pessoal Marcello Amalfi).

A indicação de meu nome para a realização da composição musical do espetáculo partiu do diretor assistente, Ivam Cabral, com quem eu já havia trabalhado anteriormente em sua companhia, Os Satyros. O Santo Parto foi o primeiro de uma série de espetáculos que eu e Barbara Bruno realizamos juntos, predominantemente montagens teatrais dos textos de Lauro César Muniz (A Pomba, 19 cm, Este ovo é um galo, etc.), que passou a ser um grande incentivador de meu trabalho como compositor.

21.2 Como a encenadora me transmitiu a sua *vision* (visão)

Na primeira vez em que me reuni com a encenadora tivemos uma longa e detalhada conversa. Durante algumas horas ela me introduziu ao texto e à *vision* (visão, como diria Ariane Mnouchkine) que havia concebido como ponto de partida para a encenação.

Sempre acreditei que o primeiro contato com uma obra é o que mais alimenta o meu imaginário. Naturalmente, há detalhes que somente percebemos com o passar do tempo, com a rotina dos ensaios e debates. Entretanto, estou certo de que as idéias para a elaboração das *images sonores* (imagens sonoras) que se formaram em minha cabeça a partir da conversa

inicial com Bárbara Bruno estabeleceram uma espécie de fundação para a construção musical que estava por vir.

A encenadora iniciou a conversa introduzindo uma ideia geral da peça, a sua contextualização com a sociedade naquele momento (quando debates envolvendo questões sobre fé e religião - o tema do texto - ganhavam destaque na mídia em geral), e finalmente o porquê de sua montagem.

Na sequência, ela passou a descrever o espetáculo cena a cena. Embora não estivesse lendo o texto naquele momento, o conhecimento e o fascínio que demonstrava pelas propostas da montagem que se aproximava me impressionaram. O fato de não contar àquela altura com projetos ou desenhos finalizados não a impediu de fornecer uma ideia clara a respeito de muitos dos elementos da encenação, como o cenário, o figurino, a iluminação, as coreografias, etc. Durante sua exposição, cada nova entrada de um personagem em cena era acompanhada de uma descrição detalhada sobre ele, sobre a relação que estabeleceria com os demais, sobre seu papel na trama, etc..

21.3 As conversas iniciais sobre a música do espetáculo

Em um determinado momento da primeira reunião com a encenadora eu perguntei à ela se já podia me fornecer referências para a composição da música do espetáculo. Ela disse que identificara previamente apenas algumas cenas onde gostaria de experimentar algo, porém, nada havia sido estabelecido até então, exceto os momentos onde o texto trazia orientações e letras de canções que deveriam ser executadas pelo elenco, que ela gostaria que eu compusesse.

É importante observar que mesmo não tendo recebido orientações diretas para a composição da música, muitas informações neste sentido puderam ser obtidas durante aquela primeira conversa, notadamente porque eu garimpava tais informações das referências para a construção da encenação contidas na descrição da *vision* que a encenadora realizava.

Dessa forma, eu pude identificar, por exemplo, que havia alguns pontos levantados pela encenadora que despertavam nela um interesse especial. Um desses pontos era a força do caráter dos personagens, absolutamente convictos de suas posições e crenças (o padre era convicto quanto a sua fé apesar de estar grávido, o cardeal era convicto quanto aos dogmas e crenças da Igreja Católica apesar de seu envolvimento amoroso com uma escrava, etc.). Consequentemente, as relações estabelecidas entre eles eram muito claras, sem meias palavras ou intenções obscuras.

Essa força (que refletiu em todos os elementos da montagem, como o cenário, o figurino, etc.), determinou a criação de universos muito bem delineados em torno dos personagens, o que foi um dado importante durante a elaboração da sonoridade de cada um deles, contribuindo para que as músicas se tornassem “tecidos sonoros” com cores e estampas distintas, capazes de criar contrastes muito claros ao “vestir” cada um dos personagens em cena.

Ainda durante a primeira reunião foi discutida a forma de execução da música no espetáculo: ao vivo ou gravada? Era um desejo comum que toda a música viesse a ser executada ao vivo pelo elenco. No entanto, após debatermos longamente a questão percebemos que teríamos um tempo insuficiente para a preparação musical nesse sentido, especialmente pelo teor de complexidade de execução da música que pretendíamos realizar no espetáculo. Cogitamos a ideia da inclusão de um pequeno grupo de músicos para tocarem parte da música do espetáculo, mas esta hipótese também foi descartada.

Após algumas possibilidades terem sido levantadas e abandonadas, concluímos que a melhor opção era trabalharmos em certos momentos com música gravada e em outros com uma execução ao vivo sobre uma base gravada (durante a montagem, esta escolha possibilitou sobreposições muito interessantes, como no caso do “Réquiem do Cardeal”, “Rondó de Ogum” e “África Bachiana”).

Ao final da primeira reunião com a encenadora eu contava com um conhecimento razoável sobre a proposta de encenação do espetáculo, e também com uma série de referências para a composição da música. Um material suficiente para que eu iniciasse imediatamente as pesquisas sonoras, e me preparasse para a próxima etapa do trabalho: a realização dos ensaios de cenas.

21.4 A etapa dos ensaios e o “escutar as cenas com os olhos”

Minha experiência como compositor de música do teatro já havia demonstrado que para conseguir captar a música a partir de uma cena é necessário ampliar o espectro de escuta para além do universo sonoro, procurando “escutar com os olhos” ao mesmo tempo em que se escuta com os ouvidos. Desta forma, para observar os ensaios de O Santo Parto eu empreguei mais uma vez a perspectiva que vinha adotando em meus trabalhos no teatro havia alguns anos, segundo a qual os elementos da encenação jamais deviam ser entendidos como independentes e concomitantes, mas sim como integrantes de uma realização conjunta onde

permanecem interligados uns aos outros de forma profunda e indissociável, afetando-se mutuamente durante o decorrer da ação teatral.

(O Santo Parto – foto de ensaio, janeiro de 2007. Teatro Satyros I. Acervo pessoal Marcello Amalfi)

Através dessa perspectiva eu “escutei também com os olhos” o processo de construção das cenas de O Santo Parto realizado pela encenadora, o qual instituiu o terreno comum onde foi possível acompanhar a linha evolutiva de todos os elementos e, ao mesmo tempo, o florescer de suas inter-relações indissociáveis.

Este acompanhamento permitiu, por exemplo, decifrar simultaneamente a tonalidade das vozes (do padre, do cardeal, etc.) e aspectos rítmicos de elementos das cenas os quais, apesar de não possuírem uma natureza sonora (como o andamento geral da cena, os movimentos de luz, etc.), possuíam uma natureza musical e estavam diretamente interligados aos personagens.

21.5 O roteiro de música do espetáculo

Roteiro da Trilha Sonora Original

O SANTO PARTO

De Lauro César Muniz – direção Bárbara Bruno
Estréia 04 de junho de 2007 – Espaço dos Satyros I

TRACK	NOME /DESCRIÇÃO	PG.
1.	Entrada do público	
2.	MÚSICA – Abertura: Intróito das Beatas	02
3.	Efeito sonoro – forte ventania	02
4.	Efeito sonoro – sino (nove badaladas)	03
5.	Efeito sonoro – relâmpago e trovão	04
6.	MÚSICA – Revelando uma imensa barriga	04
7.	MÚSICA – Quadro do Cardeal falando	06
8.	MÚSICA – Réquiem	13
9.	MÚSICA – Rondó de Ogum	14
10.	Efeito sonoro – telefone	21
11.	Efeito sonoro – sino (nove badaladas)	22
12.	MÚSICA – África Bachiana	25
13.	MÚSICA – Fever	29
14.	MÚSICA – Metal físico	31
15.	MÚSICA – Apocalipse cap.14 vers. 2 e 3	32
16.	MÚSICA – Duelo Cardeal X Padre	
17.	Efeito sonoro – telefone	35
18.	MÚSICA – Metal do nascimento	
19.	MÚSICA – trabalho de parto	
20.	Efeito sonoro - Choro de bebê	43
21.	MÚSICA –pai nosso em aramaico	47
22.	MÚSICA – três reis magos	49
23.	Efeito sonoro - Choro de bebê	
24.	MÚSICA final – síntese de todos os temas	56
25.	Agradecimento – Afribach (reprise)	

(O Santo Parto, 2007. Roteiro de música. Acervo Pessoal Marcello Amalfi)

21.6 Análise do processo composicional de algumas músicas do espetáculo

Realizadas estas primeiras observações e reflexões, partiremos agora para a análise específica do processo individual de composição de algumas das músicas de O Santo Parto e o correspondente diálogo criativo com a encenadora, seguindo a ordem cronológica de sua execução no espetáculo.

21.6.1 *Entrada do público*

Acredito que ao adentrar o local onde se realizará a encenação o público já está assistindo ao espetáculo. Por esta razão, dedico uma atenção especial à composição da música para esse momento. Essa composição tem a função de “trazer” o público para o universo do espetáculo que está prestes a acontecer, “colocando-o” no jogo teatral.

Em O Santo Parto eu sugeri a encenadora “colocarmos” o público que adentrava a sala de espetáculos na “sacristia da igreja do Padre José” durante os momentos finais da celebração da missa”. Ou seja, pouco antes dele entrar em cena. Minha intenção foi agregar o público à encenação desde o primeiro instante, caracterizando o som que eles escutavam enquanto aguardavam o início do espetáculo como o som de uma “encenação já em curso” ocorrendo atrás da porta da sacristia.

Com a intenção de criar tal *image sonore* (imagem sonora) eu compus a música *Entrada do Público*, uma peça para órgão de tubos em andamento lento, que apresenta uma delicada melodia sobre uma cadência harmônica simples em tonalidade menor. Para transmitir a ideia de que esta música acontecia no local da “encenação já em curso” (na nave central da igreja) eu estipulei o volume de sua execução como baixo, e também acrescentei à gravação um efeito *reverb*, que recriava artificialmente a distância e o ambiente acústico de uma igreja.

21.6.2 *Abertura: Introito das beatas*

Essa música foi composta para estabelecer a conexão entre o momento de entrada e espera do público e o momento de entrada do elenco no palco mantendo a mesma ideia de “uma encenação já em curso”. Uma espécie de segundo movimento da primeira composição, ela propõe a imagem sonora do encerramento da missa, quando os fiéis de saída entoam um canto, e o padre entra na sacristia (neste caso, o ator entrando no palco para iniciar a encenação).

Os primeiros sons que ouvimos nessa música são três toques do sino da igreja, que fazem o papel do terceiro sinal do teatro. Em seguida o mesmo órgão da música anterior, agora com um volume maior e com o mesmo efeito *reverb*, principia um acompanhamento para o canto dos fiéis que deixavam a missa. Esta parte do canto dos fiéis é sobreposta ao vivo pelo elenco, à partir da coxia.

21.6.3 Revelando uma imensa barriga (faixa 01 do CD)

Essa música desempenhou um papel importante na cena onde o padre retira as vestes e revela ao público o ventre grávido. Considerado um momento chave pela encenadora, a sua composição demandou muitas conversas preliminares, assim como pesquisas sobre uma sonoridade ideal.

Uma vez que seria introduzido no espetáculo um elemento “fantástico” extremamente impactante (o ventre grávido do padre), a orientação que recebi foi para que utilizasse na composição musical algo que pudesse dialogar com a cena neste aspecto. Isso fez com que eu voltasse minhas pesquisas para timbres e sons sintetizados eletronicamente.

21.6.4 Requiem para um sacerdote

De acordo com a orientação da encenadora, esta música deveria caracterizar o Cardeal Dom Quirino e tudo o que ele representa – a face conservadora da Igreja Católica. Ela me explicou que ele era o clérigo que fundara a paróquia de Padre José há duzentos anos, e que no espetáculo seria o fiel defensor da tradição e dos dogmas seculares Católicos. Dessa forma, eu selecionei o elemento “tradição” para ser o eixo condutor do processo composicional de sua música.

Durante as pesquisas, eu me aprofundei na tradição da música católica brasileira da época. Por tratar-se do período de transição entre o Brasil Colônia e o Brasil Império eu adotei como modelo seu maior expoente, o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). José Maurício alcançou um êxito tão grande que, apesar de mulato com ascendência escrava (o que era mal visto pela aristocracia naquela época), conquistou apreço do Rei Dom João VI com sua música litúrgica.

De acordo com a encenadora, a música do cardeal Dom Quirino deveria ser imponente, soturna, e refletir o peso da opressão que ele praticara durante sua vida. Tais subsídios,

somados a pesquisa histórica realizada e ao momento dramático onde a música seria incluída me levaram a compor um *Requiem*.

Para a letra da composição eu utilizei um texto original da liturgia católica em latim. Sua execução no espetáculo contou com uma base instrumental gravada (contendo madeiras, o *contínuo* executado por um cravo, reforços de cordas e um coro masculino), que deu suporte à melodia que foi cantada ao vivo pelo ator Walter Breda, e para a dobra do coro masculino que foi realizado pelo restante do elenco.

O SANTO PARTO - Lauro César Muniz

Direção: Bárbara Bruno

REQUIEM PARA UM SACERDOTE

Maestro Marcello Amalfi
(JUNHO 2007)

Adagio solene

p Em C/E Em F#m7(b9) B7/A

Baritono

Contra tenor

Tenor

Baixo

mf

Bar. 7

CTen. 7

Ten. 7

Bx. 7

Re - qui - em ae - ter - nam do - na eis. Do - mi - ne E - (e)t lux per-

REQUIEM PARA UM SACERDOTE

Maestro Marcello Amalfi

página 2

14 B Em C/E Em

Bar. pe - tua lu - ceat e - (e)-(e)is. fi - de - li - um Deus om - nium Con - di - tor

CTen.

Ten.

Bx.

20 F#m7(b5) B Em E7/G# Am *f*

Bar. et Re - demp - tor a - ni - mo fa - mu - li tu - a - ru - (u) - um. re - mi - ssi o - nem cu - (u)nc-

CTen. Re - mi - ssi o - - -

Ten. Re - mi - ssi o - - -

Bx. Re - mi - ssi o - - -

26 B Em E7/G# Am B

Bar. to - rum pec - ca - to - (o) - rum. Ut in - dul - gen - ti - am quam sem - per op - ta - ve - (e) -

CTen. nem pec - ca - to - rum Ut in - dul - gen - - - tiam op - ta - ve - (e) -

Ten. nem pec - ca - to - rum Ut in - dul - gen - - - tiam op - ta - ve - (e) -

Bx. nem pec - ca - to - rum Ut in - dul - gen - - - tiam op - ta - ve - (e) -

O SANTO PARTO - Lauro César Muniz

Direção: Bárbara Bruno

REQUIEM PARA UM SACERDOTE

Maestro Marcello Amalfi

página 3

32 *Em*

Bar. runt, piis

CTen. runt. piis

Ten. runt. piis

Bx. runt. piis

33 *mf* *A m/E* *rall.*

Bar. *mf* sup - pli - ca - tio - ni - bus con - se - quan - tor: Qui vi - vis.

CTen. *mf* sup - pli - ca - tio - ni - bus con - se - quan - tor: Qui vi - vis.

Ten. *mf* sup - pli - ca - tio - ni - bus con - se - quan - tor: Qui vi - vis.

Bx. *mf* sup - pli - ca - tio - ni - bus con - se - quan - tor: Qui vi - vis.

35 *p* *a tempo* *C/E* *B7* *Em* *pp*

Bar. *p* *a tempo* qui - em ae - ter - - - - nam. *pp*

CTen. *p* *a tempo* qui - em ae te - - - (e) - (e)r - nam. *pp*

Ten. *p* *a tempo* qui - em ae te - - - (e) - (e)r - nam. *pp*

Bx. *p* *a tempo* Re - qui - em ae te - - - (e) - (e)r - nam.

O SANTO PARTO - Lauro César Muniz Direção: Bárbara Bruno

21.6.5 Rondó de Ogum (faixa 02 do CD)

De acordo com a encenadora, além de ser a apresentação do personagem Ogum, esta música também deveria representar uma espécie de porta para que pudesse ser inserido no espetáculo um universo antagônico ao do Cardeal Dom Quirino: o das religiões afro-brasileiras.

Curiosamente, o nome Rondó havia sido adotado porque ao ser rascunhada a música era de fato um rondó (tinha um tema principal intercalado entre os demais). Porém, com as orientações da encenadora durante os ensaios a forma rondó foi abandonada, permanecendo a composição com três momentos distintos, que eu organizei da seguinte maneira:

- Evocação (coro).
- Chegada (solo).
- Saudação (coro).

A clareza com que a encenadora explicara a sua proposta para a cena facilitou a pesquisa de timbres e sonoridades. Eu direcionei seu foco para a música popular brasileira, especialmente para composições que tratavam de temas ligados a religiões afro-brasileiras, notadamente de artistas como Baden Powell, Clara Nunes, e também algumas parcerias entre Vinícius de Moraes e Toquinho. Essas músicas contribuíram não apenas para a escolha da instrumentação a ser utilizada (violões e percussão – destacadamente atabaques e palmas), mas também com a construção harmônica e melódica da composição.

Contudo, a escolha da configuração do arranjado foi influenciada por uma obra em especial, a “Suíte dos Pescadores”, de Dorival Caymmi (1914-2008). Apesar de abordar um tema diferente, a maneira através da qual ela narra a história dos pescadores muito contribuiu para que eu encontrasse uma forma para contar a história de Ogum nesta composição.

Sua realização no espetáculo contou com uma base gravada com violões, contrabaixo, coro e percussão. Sobre essa base o elenco realizou ao vivo as partes corais, o solo (Raoni Carneiro) e os atabaques. A partir desta composição a encenadora construiu toda a cena, que também ganhou uma coreografia de Paulo Goulart Filho.

O SANTO PARTO - Lauro César Muniz

Direção: Bárbara Bruno

RONDÓ DE OGUM

Maestro Marcello Amalfi
(JUNHO 2007)

Po-vo de Um - ban - da vem ver os ir-mãos teus. De - fu-ma e-sses fi-lhos nas ho-ras de Deus.

Po-vo de Um - ban - da vem ver os ir-mãos teus. De - fu-ma e-sses fi-lhos nas ho-ras de Deus. O-

- gum é pai de tú, é Pai de tú é Rei Con - gá! OlhaO gum, ____ Se-rei - a! E-le dá, e-le dá e-le dá... O-

- gum é pai de tú, é Pai de tú é Rei Con - gá! OlhaO gum, ____ Se-rei - a! E-le dá, e-le dá e-le dá...

O-gum ar - ri - ou, O-gum ar - ri - o, Quem quer O-gum a mim, cho - rou!

O-gum ar - ri - ou, O-gum ar - ri - o, Quem quer O-gum a mim, cho - rou! Ó

Jor-ge, Ó Jor-ge Vem de a - ru - an - da; Vem sal-var no-ssos fi-lhos. São Jor-ge ven-ceu de - man-da. O-

O SANTO PARTO - Lauro César Muniz

Direção: Bárbara Bruno

RONDÓ DE OGUM
maestro Marcello Amalfi

página 2

57 Dm Am Dm Am E7 Am

- gum, O - gum, O - gum meu Pai, foi o se-nhor mesmo quem di-sse: Filho deUm ban-da não Cai Em

65 C F C F C G C

seu ca-va-lo bran-co E-le vem mon-ta-do, Cal-ça-do de bo-tas E-le vem ar-ma-do. Em

73 C F C F C G C

seu ca-va-lo bran-co E-le vem mon-ta-do, Cal-ça-do de bo-tas E-le vem ar-ma-do. Ó

81 C F C F C G C

Vin-deÓ vin-de, meu Sal-va-dor! Ó vin-de, vin-de São Jor-ge no-ssopro-te-tor! Ó

89 C F C F C G C

Vin-deÓ vin-de, meu Sal-va-dor! Ó vin-de, vin-de São Jor-ge no-ssopro-te-tor! Ó

97 F C G C F C G C

vin-de, vin-de São Jor-ge no-ssopro-te-tor! Ó vin-de, vin-de São Jor-ge no-ssopro-te-tor!

21.6.7 *África bachiana* (faixa 03 do CD)

De acordo com a encenadora, a cena onde seria inserida esta música era extremamente importante para o espetáculo: a revelação do envolvimento amoroso do Cardeal Dom Quirino com uma escrava. Bárbara Bruno me pediu que a composição representasse musicalmente a história. Eu dividi esta composição da seguinte maneira:

- A chegada da escrava.
- O envolvimento dos dois.
- A escrava dominando o cardeal.

O seu processo de composição foi um dos mais ricos dentre as músicas desse espetáculo. Além de longas conversas com a encenadora, que proveram ótimas referências sobre a cena, o momento do espetáculo onde ela ocorreria, etc., eu me reuni também com o ator que interpretava o cardeal (Walter Breda), e com a atriz que interpretava a escrava (Mirian Amadeu), que me forneceram importantes detalhes sobre seus personagens e, principalmente, o que poderia representar o envolvimento do cardeal com a escrava a partir do ponto de vista de cada um.

As pesquisas de timbres e formas para a caracterização dos personagens já contava com o conceito de sonoridade do cardeal, o qual havia sido trabalhado anteriormente, por ocasião da composição da música Réquiem. Para desenvolver o conceito da sonoridade da escrava realizei uma pesquisa específica sobre a música africana, em busca principalmente da musicalidade dos idiomas daquele continente.

Um disco em particular assumiu relevância neste processo: *Missa Luba* (1958). Composta no Congo por moradores das regiões de Kasai e Katanga e por Guido Haazen (1921-2004), um padre franciscano belga que prestava serviços naquele país. Essa obra foi registrada pelo grupo *Les Troubadours du Roi Baudoin* (grupo composto por congoleses) com arranjos do próprio Haazen. A edição brasileira do LP traz uma versão da missa latina baseada em canções tradicionais do Congo Belga e outras músicas populares daquele país.

Apesar de as características musicais da *Missa Luba* (ou seja, as cadências harmônicas, intervalos, escalas, divisões rítmicas) terem sido rapidamente assimiladas, a minha falta de conhecimento sobre aquele idioma africano que eles utilizavam representou uma barreira à ser transposta, fazendo com que eu encontrasse dificuldade para escrever uma letra de música para o elenco cantar na mesma língua dos cantores do disco.

A saída inusitada que encontrei foi tomar a contra capa do LP da *Missa Luba* e transcrever os nomes das faixas do lado B, organizando-as como palavras em um verso (na ordem 1,5,2 e 3), texto sobre o qual eu finalmente compus a melodia.

O SANTO PARTO - Lauro César Muniz

Direção: Bárbara Bruno

AFRIBACH

Maestro Marcello Amalfi
(junho 2007)

C F C C G C

DIB-WE___ DIAM - BU-LA KA-BAN-DA SE YA___ WA___ MA-MAN-DA-LAM-BA

C F C C G C

3 LU-TU - KU___ YA BE-NA KA-NYO-KA E - BU___ BWA - LE___ KE-MAY - A

C G/B Am G

5 BA - LU - BA KA-TEN-DE DAI - NA KI - LI - O KA-MU-LY AM BI

F C G C

7 SEY - A WA MA-MAN-DA-LAM - BA BA-LU-BÁ Ê BA-LU-BÁ

Uma vez solucionada a questão da sonoridade da escrava, eu encontrei facilidade em contar musicalmente a história proposta. Eu procurei estabelecer musicalmente um diálogo entre o cardeal (a música barroca) e a escrava (a música africana), o que resultou em uma sobreposição e alternância de estilos, cadências e melodias bem interessante.

Sua execução no espetáculo contou com uma base gravada (uma orquestra barroca com o contínuo executado por um cravo, madeiras e cordas - a sonoridade do cardeal), sobreposta por uma parte executada ao vivo pelo elenco (coro em idioma africano - a sonoridade da escrava).

A cena recebeu ainda uma coreografia de Paulo Goulart Filho, além da sobreposição de alguns diálogos esparsos.

21.6.8 O Pai Nosso em aramaico (faixa 04 do CD)

Esta é uma música cujo processo de elaboração foi diferenciado. Ele partiu de uma pesquisa que o ator Marco Antonio Pâmio (Padre José) realizou para aprender a falar a oração em seu idioma original, cuja sonoridade característica atribuiu à composição uma peculiaridade singular.

Peculiar foi também seu processo de criação, que ocorreu juntamente com sua gravação, frase por frase, da seguinte maneira:

- O ator, da cabine de gravação, dizia uma das frases em Aramaico;
- Eu, da técnica, escutava atentamente, para em seguida a repetir, acrescida de uma melodia;
- Finalmente, o ator a escutava a frase com a melodia e tentava reproduzi-la, para que pudesse ser gravada;

É importante observar que todas as melodias eram por mim improvisadas, propondo algo próximo do que eu imaginava que havia sido o original da oração no momento em que ela nascera, e como seria sua interpretação pelo padre no espetáculo. Ou seja, eu procurei realizar nesta composição uma transposição, e não uma recriação histórica.

Nesses improvisos melódicos eu parti sempre da mesma nota (como uma nota pedal) e utilizei um modo menor que eu buscava alterar, acrescentando intervalos que não existem na música ocidental, mas que são característicos da música do oriente, como o quarto de tom e o oitavo de tom.

O resultado final foi uma música executada *a capella* por uma única voz, que criou no palco uma *image sonore* que é a transposição para a cena do que eu imaginei ter sido o momento em que aquela oração foi criada através de um “sopro divino”. Na gravação eu acrescentei ainda um efeito *reverb*, para reforçar tal ideia com a ambiência sonora de uma grande caverna, o local onde imaginei que o “um sopro divino” tenha sido recebido originalmente.

21.7 Uma visão geral da relação criativa entre o compositor e a encenadora

Em uma análise geral foi possível observar que o diálogo criativo com a encenadora Barbara Bruno não se pautou diretamente em questões de cunho musical, apesar de ter resultado na composição de muitas músicas para o espetáculo e na produção de um CD. Contudo, é importante destacar que as questões musicais estiveram permeando toda a relação criativa que estabelecemos, porque elas estavam naturalmente inserida dentro do contexto da encenação que a encenadora propunha, e também em sua maneira de conduzir o processo de construção teatral.

Tal musicalidade fez com que eu buscasse desenvolver um ponte entre o trabalho teatral de Barbara Bruno e o trabalho composicional que eu estava realizando. Surgiu daí a necessidade de desenvolvermos um vocabulário específico para nos comunicarmos. Algo que transitou entre o idioma da encenação que ela falava e o da música que eu conhecia.

Naturalmente, a utilização de música gravada e música *híbrida* (aquela executada parte ao vivo e parte gravada) em detrimento à música ao vivo no espetáculo *O Santo Parto* não era a melhor alternativa para os processos de construção das cenas e da composição das músicas do espetáculo, conforme tínhamos previsto na primeira reunião eu e a encenadora. Notadamente, porque esta utilização acabou transferindo boa parte da responsabilidade de promover a “colagem” entre as composições e as cenas (termo utilizado por Jean-Jacques Lemêtre para se referir a esta relação) para os atores, para a iluminação, para o texto, etc. Isso fez com que os parâmetros que podiam ser controlados na execução das músicas gravadas (entradas, alterações de dinâmica durante a execução, etc.) assumissem uma importância ainda maior na realização do espetáculo.

Contudo, o trabalho com a encenadora Barbara Bruno durante a elaboração do espetáculo *O Santo Parto* transcorreu tão bem, que posteriormente voltamos a trabalhar juntos em diversas montagens de textos de Lauro César Muniz, o que tornou nosso diálogo mais ágil a cada nova experiência criativa.

21.8 A produção de um CD com as músicas compostas para o espetáculo

Mais um dado interessante sobre a montagem: o conjunto das músicas compostas para O Santo Parto chegou a agradar de maneira tão viva a encenadora, Bárbara Bruno, e o autor do texto, Lauro César Muniz que, poucos dias antes da estreia eles decidiram editá-lo em forma de CD (no qual os atores acrescentaram as partes eram executadas ao vivo no espetáculo), para que pudesse ser encartado ao programa da peça.

(O Santo Parto, 2007. Detalhe do CD e do programa. Acervo pessoal Marcello Amalfi).

22. CATADORES

22.1 Sobre o espetáculo

O próximo espetáculo a ser abordado é **CATADORES**. Um texto de Claudia Maria de Vasconcellos e direção de Jairo Mattos, que também atuou na peça. Catadores estreou no Teatro Cultura Inglesa, em São Paulo, dia 16 de março de 2007. O desenho de luz foi criado por Ary Nago, com operação técnica de Cristiano Andrade. A pintura artística dos painéis que compunham o cenário foi realizada por Aloysio Sales de Souza. O figurino foi realizado por Vânia Gnaspin. A produção do espetáculo foi de Mario Sergio Loschiavo. Além de Jairo Mattos, o elenco contou com o ator Paulo Gorgulho e com a minha participação especial.

Em Catadores eu desempenhei a função de compositor/intérprete, tendo realizado a preparação vocal do elenco (Paulo Gorgulho) e composto a música do espetáculo. Além disso, eu interpretei o personagem homem-banda, o qual interagiu com os demais em cena apenas através da música que realizava ao vivo.

O espetáculo narra a história de dois amigos inseparáveis, que na juventude haviam sido colegas de trabalho em um circo, e na velhice se tornaram uma dupla de catadores de papel. Um dia, cansado da rotina diária, um deles resolve que “não quer mais ser velho”. A partir daí, as situações vividas pelos personagens passam a dar suporte para uma discussão sobre juventude, velhice, inveja, transformações e, sobretudo, a morte e a amizade.

O convite para participar do espetáculo partiu do encenador/ator, Jairo Mattos. Ele conhecera meu trabalho em 1999, na ocasião da reabertura do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em São Paulo, quando eu participei de alguns espetáculos da companhia Parlapatões, Patifes e Paspalhões, da qual Jairo havia sido integrante no passado. Neles desempenhei as funções de músico de palco e assistente do Maestro Abel Rocha, responsável pela direção musical⁶⁰. Em 2002, Jairo Mattos me assistiu novamente executando ao vivo a música composta para um espetáculo, desta vez na mostra da companhia teatral Cemitério de Automóveis, de Mario Bortolotto⁶¹.

⁶⁰ Na época eu era assistente pessoal do Maestro Abel Rocha e cantor em seu coral, o *Collegium Musicum*. Em alguns dos espetáculos do grupo Parlapatões com a sua direção eu participei como músico de palco e assistente, realizando ensaios musicais com o elenco. Além disso, compus e executei ao vivo a canção do espetáculo “Um chops, dois pastel e uma porção de bobagens”(2000), com texto de Mario Viana e direção de Hugo Possolo.

⁶¹ Essa mostra ocorreu no Centro Cultural São Paulo, e o espetáculo chamava-se F*** You Baby, de Bortolotto, com quem eu continuei trabalhando por um longo período. Juntos criamos o trio Saco de Ratos e a Banda Tempo

(Catadores, 2007. Flyer do espetáculo. Arte: Aline Abovsky. Acervo pessoal Marcello Amalfi).

Instável. Fizemos também a trilha sonora do filme “Nossa vida Não Cabe num Opala”, de Reinaldo Pinheiro, com a qual ganhamos o prêmio de “Melhor trilha sonora de longa metragem nacional” no ano 2009.

22.2 Como o encenador/ator me transmitiu a sua *vision* (visão)

Na primeira reunião que tivemos sobre o espetáculo *Catadores* o encenador/ator revelou que vinha estudando o texto havia três anos, e que com a sua montagem desejava prestar uma homenagem ao circo-teatro brasileiro do início do século XX.

Este desejo foi o eixo fundamental que orientou a construção do espetáculo desde a *vision* que, de acordo com a descrição do encenador, continha de antemão elementos como uma lona pintada à mão para ser o plano de fundo do cenário e outra para a reprodução de um picadeiro sobre o palco, luzes na ribalta e um mobiliário restrito para o cenário (a um par de latões de lixo).

Todavia, entendo que foi a opção por caracterizar como palhaços os personagens (possivelmente a primeira das opções que ele tenha feito) a mais importante para toda a montagem. Ela não foi apenas a base de apoio para a concepção dos figurinos e objetos de cena; mas sobretudo, definiu o horizonte a ser seguido no trabalho corporal, vocal e musical do espetáculo.

Desta forma, desde o início dessa reunião eu me coloquei dentro do processo de composição das músicas, realizando uma escuta atenta de todas as informações que o encenador fornecia sobre o texto e também dos detalhes iniciais sobre sua proposta cênica.

22.3 A pesquisa que realizei sobre a música do circo-teatro

Após a reunião eu iniciei imediatamente uma pesquisa sobre o tema circo-teatro, buscando principalmente detalhes sobre a produção de sua música. Apesar da dificuldade para encontrar material sobre o assunto, e de uma aparente falta de padronização nas companhias circenses (estrangeiras e nacionais) que atuaram no Brasil no final do século XIX e no início do século XX, a pesquisa revelou informações que muito contribuíram para o trabalho de composição da música do espetáculo.

Revelou, por exemplo, que a função da música era acompanhar números específicos e, em alguns casos, realizar a transição entre as atrações do circo. Mostrou também que muitos circos possuíam suas próprias bandas musicais, e que boa parte era integrada por artistas que acumulavam à sua função principal no circo atividades como instrumentistas. Tais bandas eram compostas por violinos, instrumentos de percussão (em especial tambores, pratos e bumbos) e instrumentos de sopro (sobretudo cornetas e tubas). Encontrei relatos sobre a presença de instrumentos classificados simplesmente como exóticos por serem ainda pouco

conhecidos no Brasil (que eram trazidos pelos artistas vindos da Europa), e também sobre a presença de instrumentos criados nos circos a partir de objetos inusitados, como latas, serrotes, etc.. Muitos desses conjuntos valer-se-iam não apenas da formação instrumental, mas também do repertório das bandas militares marciais, extremamente populares na época, como referência principal. Assim, os ritmos mais frequentes nos circos eram os ritmos brasileiros em voga, como lundu e maxixe. Também era comum cantores de modinhas se apresentarem executando o próprio acompanhamento. De fato, alguns palhaços cantores se tornaram muito famosos naquele período em função de seus dotes musicais.

De uma forma ou de outra, todas as informações provenientes da pesquisa sobre o circo-teatro, incluindo aquelas que não tinham relação direta com o universo musical, auxiliaram imensamente o diálogo criativo com o encenador/ator. Especialmente porque em sua concepção cênica, fundamentada na homenagem ao circo-teatro, ele adotou diversos elementos daquela linguagem, muitos dos quais eu conheci tão somente em função da pesquisa realizada.

22.4 A etapa dos ensaios

O passo seguinte no processo de elaboração de *Catadores* foi marcado pelo início de uma série de encontros para a realização das leituras do texto do espetáculo “em mesa”, que reuniram apenas eu, Jairo Mattos e Paulo Gorgulho. Foi nesse encontros que o encenador/ator começou a introduzir as primeiras propostas e idéias para a realização das cenas, as quais eu anotei detalhadamente em minha cópia do texto.

Posteriormente, ao realizar uma análise pormenorizada do texto e das anotações que tomava nestes encontros, eu procurei identificar as características mais marcantes da encenação até aquele momento. Percebi que elas aproximavam nosso “embrião de espetáculo” de algumas montagens que eu havia assistido da peça *Esperando Godot* (1948, publicada em 1952), do autor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), destacadamente a utilização dramática da espera, da grande pausa e do silêncio.

22.4.1 As leituras, e o elemento *tempo* como eixo entre a cena e a música

Ao figurarem em *Catadores*, tais características revelaram uma forte polarização da peça na questão da passagem do elemento *tempo*. Não apenas em função do seu viés histórico e/ou cronológico, mas também quanto ao seu papel modificador nas cenas, e ainda como portador

de signos e metáforas. Por esta razão, eu passei a acreditar que o elemento *tempo* podia conferir uma unidade à montagem teatral que se iniciava, e se tornar eixo comum entre o texto, as propostas e ideias do encenador/ator, e a música que seria composta.

Dentre as muitas formas disponíveis para a navegação neste eixo, eu selecionei a qualidade de sua *repetição* como chave para a composição da música. Através dessa chave eu fui capaz de reforçar a questão da passagem do *tempo* internamente em cada uma das composições através da repetição dos curtos temas nas músicas; e igualmente em seu aspecto global dentro da encenação através da utilização de uma mesma composição nas diversas repetições de um mesmo momento vivido pelos personagens (em *Catadores*, isso ficou claro com a repetição de uma mesma composição para impor aos personagens a hora de trabalharem, dormirem, acordarem, etc.).

22.4.2 O convite para atuar como homem-banda

Ainda durante a etapa de leituras do texto ocorreu uma mudança contundente no processo de elaboração de *Catadores*, a qual afetou a natureza do diálogo que eu realizava com o encenador/ator: Jairo Mattos me convidou para também atuar com ele e Paulo Gorgulho em cena durante a realização dos espetáculos. Em suas palavras:

A autora sugere um contra regra que faça pequenas intervenções em algumas cenas. No trabalho de mesa comecei a pedir algumas participações para o Amalfi, que estava compondo a trilha simultaneamente. Queria instrumentos infantis. Casualmente o filho do Paulão tinha alguns como guitarra, bateria, sininho, etc., que depois, gentilmente, nos cedeu para a montagem. Estão lá até hoje. Deu tão certo que o Amalfi acabou virando o Homem-banda, um terceiro personagem, tão importante quanto o Um e o Dois.⁶²

Curiosamente, o papel que eu desempenhei na montagem não existia originalmente no texto de Claudia Maria de Vasconcellos. No entanto, ao adicionar um músico para interpretar o terceiro personagem, o encenador/ator conseguiu não apenas viabilizar outra solução para as intervenções previstas, como também a execução ao vivo da música do espetáculo, uma forte característica do circo-teatro que estava sendo homenageado.

Jairo Mattos me explicou que durante o espetáculo este terceiro personagem, apesar de ocupar o palco, permaneceria invisível para os outros dois. A despeito de três passagens do

⁶² Trecho de uma entrevista concedida por Jairo Mattos em vinte e cinco de abril de 2012 ao *parlapablog*, o blog do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões, por ocasião da realização de uma temporada do espetáculo *Catadores* no teatro daquela companhia. Fonte: <http://parlapatoes.com.br/blog/?p=1024>

espetáculo demandarem sua interação física e direta (o desfile de abertura, o momento da canção *A trova da tripa seca* e a manipulação do objeto de cena), o novo personagem utilizaria exclusivamente a música para comunicar-se com os demais personagens durante todo o espetáculo.

O encenador/ator caracterizou o novo personagem como a interessante figura do homem-banda, o qual utilizava instrumentos com pequenas proporções, para acompanhar a desproporção típica de objetos utilizados pelos palhaços.

(Catadores, 2007. VEJA Recomenda. Marcello Amalfi, Paulo Gorgulho e Jairo Mattos em cena.

Revista Veja, ed. Abril. Maio de 2007)

22.4.3 A construção da música juntamente com a construção da cena

A etapa seguinte na montagem de *Catadores* foi marcada pela realização dos ensaios das cenas, que ocorreram na casa de Paulo Gorgulho. Participamos apenas eu, Jairo e Paulo, com exceção de eventuais visitas do produtor, Mario Sergio Loschiavo, da figurinista, Vania Gnaspini, e dos filhos de Paulo.

Nesta etapa o diálogo criativo com o encenador/ator se intensificou, obedecendo um padrão já conhecido por mim: a escuta ampla das cenas alimenta a elaboração de rascunhos

musicais (que é fundamentada também nas pesquisas paralelas de timbre, de sonoridade, de dramaturgia sonora, nos pedidos do encenador, etc.), os quais após serem testados em cena podem se tornar músicas do espetáculo. Uma dinâmica que hoje, após o contato com Jean-Jacques Lemêtre, eu identifico como *échange triangulaire* (intercâmbio triangular), pois estava fundamentada na relação estabelecida simultaneamente entre a música composta, a cena e o encenador.

22.4.4 A pesquisa dos timbres e instrumentos

Foi nesta etapa da montagem de *Catadores* que começamos a pesquisar os instrumentos que seriam utilizados em cena pelo homem-banda. Apesar da busca por instrumentos pequenos, não foram utilizados brinquedos ou réplicas cenográficas, mas tão somente instrumentos de verdade, capazes de produzir a partir de sua execução em cena toda a música do espetáculo, sem necessitar do auxílio de um sistema de som de teatro. Alguns dos instrumentos foram testados em seu tamanho original e posteriormente substituídos por versões menores, como no caso do trompete, substituído por um *pocket trumpet*, e o violão, substituído por uma guitarra infantil⁶³. A configuração que foi para os palcos é a seguinte:

- Uma minibateria, especialmente adaptada para ser pendurada nas costas do personagem. Era composta por um minibumbo, uma minicaixa e um minichimbal. Para ser tocada, ela possuía um sistema de cordas fixadas nos calcanhares do homem-banda.
- Um miniacordeom de oito baixos, que ficava pendurado ao peito.
- Uma guitarra infantil, que ficava pendurada no ombro direito, e permanecia ligada a um miniamplicador que ficava pendurado na cintura.
- Um *pocket trumpet* (com o ocasional uso da surdina⁶⁴ na mão esquerda).
- Um sino de mão, que ficava repousado sobre uma mesinha.

Este conjunto de instrumentos se revelou uma ótima opção de timbres e capacidade sonora para o espetáculo *Catadores*. Ao permanecerem pendurados no homem-banda, eles permitiram a movimentação do personagem, ao mesmo tempo em que foram capazes de prover uma sonoridade interessante à encenação, a qual não sobrepujava as vozes dos atores.

⁶³ Essa guitarra infantil foi cedida por Guilherme, filho de Paulo. Ela foi utilizada em todas as apresentações do espetáculo. Da casa de Paulo saía também o sino de mão utilizado pelo homem-banda.

⁶⁴ Equipamento utilizado para modificar o timbre ou produzir efeitos especiais nos trompetes através da obstrução da campânula.

A produção sonora deste conjunto de instrumento se mostrou muito adequada às vozes dos personagens em cena, que por orientação do encenador/ator, procuravam reproduzir o modo de falar dos palhaços do circo-teatro, utilizando exatamente o limite da voz cantada e da voz falada (ideia que Jean-Jacques Lemêtre utiliza para se referir a este tipo de projeção vocal no Théâtre Du Soleil).

22.4.5 A “partitura do espetáculo” elaborada pela encenador/ator

Um dado que assumiu papel fundamental no diálogo criativo que eu estabeleci com o encenador/ator Jairo Matos foi o fato de ele criar uma “partitura do espetáculo”, com marcações teatrais dos mínimos detalhes (como por exemplo, a alternância de lados para onde o personagem olharia durante as falas de um diálogo, a precisão na realização de certos movimentos, etc.), e não apenas das gags circenses. Elas foram meticulosamente ensaiadas, ao ponto de não ser possível identifica-las em cena durante a temporada, estando completamente incorporadas pelos atores.

Uma vez que as orientações e discussões sobre a composição da música não utilizavam termos ou parâmetros musicais, foi justamente a riqueza de detalhes destas marcações a via de acesso que alimentou grande parte das incursões musicais que eu propus para o espetáculo.

22.4.6 A interpretação do homem-banda: uma aura mística

Outro dado interessante é referente a atuação no espetáculo como homem banda. Em meu entendimento, o fato dele se fazer presente tão somente através da música lhe atribuía uma aura mística. Algo como as musas, que cantavam o presente, o passado e o futuro. Tal ideia fomentou a minha interpretação do personagem, que era desta maneira a própria interpretação da música do espetáculo.

Esta aura mística também abriu uma gama de possibilidades, que iria desde imaginá-lo como um simples observador até considera-lo o próprio destino. Ele podia ser também o protetor dos catadores, seu titereiro, a vida, a morte, a amizade, um músico do circo onde todos eles haviam trabalhado. Podia ser até mesmo um dos catadores, imaginando o futuro ou relembrando o passado ao lado do amigo.

22.5 Análise do processo composicional de algumas músicas do espetáculo

Realizadas estas primeiras observações e reflexões, partiremos agora para a análise específica do processo individual de composição de algumas das músicas de *Catadores* e o correspondente diálogo criativo com o encenador/ator, seguindo a ordem cronológica de sua execução no espetáculo.

22.5.1 Entrada/saída do público: *Primeira* e *Enrico* (faixas 06 e 07 do CD)

As primeiras músicas do espetáculo *Catadores*, que são executadas no momento da entrada do público e posteriormente repetidas no momento de sua saída, foram as últimas músicas adotadas pelo encenador/ator para a montagem. Curiosamente, *Primeira* e *Enrico* foram as primeiras músicas compostas no pequeno acordeom, logo durante os primeiros cinco minutos em que tive contato com este instrumento, e são também as únicas músicas do espetáculo que não têm sua execução realizada ao vivo.

Embora tivesse composto e gravado *Primeira* e *Enrico* ainda no início do processo de elaboração de *Catadores*, somente as apresentei a Jairo Mattos poucos dias antes da estreia do espetáculo, por ocasião da escolha da música a ser adotada para os momentos da entrada e da saída do público. Apesar da proposta do espetáculo ser baseado em uma homenagem ao circo-teatro, o encenador/ator não possuía intenção de utilizar músicas circenses nesses momentos, o que permitiu que ele adotasse *Primeira* e *Enrico*, os dois tangos que compus nitidamente inspirado pela obra de Astor Piazzolla, para marcar os momentos de entrada e saída do público durante todas as temporadas em que *Catadores* permaneceu em cartaz.

22.5.2 A música dos desfiles de abertura e encerramento: *O tema do circo*

Durante a etapa de ensaios das cenas o encenador/ator decidiu criar para a abertura e para o encerramento do espetáculo um desfile com todos os seus personagens, o que no caso de *Catadores* significou os dois palhaços e o homem-banda. Sendo assim, me solicitou uma composição musical que pudesse ser utilizada como base para estes desfiles. Embora não tenha fornecido referências musicais diretas, durante seu pedido ele descreveu detalhadamente as marcações cênicas para aqueles momentos, provendo desta maneira as informações que formaram o alicerce do processo de criação da música.

A partir da ideia de um desfile de circo do qual eu participaria, a primeira conclusão a que cheguei foi que devia contar apenas com uma instrumentação musical que pudesse ser

utilizada naquela situação, e que ela deveria transpor para a cena o esplendor das bandas de circo do final do século XIX e início do século XX.

Primeiramente adotei o *pocket trumpet* para executar a melodia, devido a sua potência sonora e ao seu timbre característico. Em seguida, adotei a bateria para estabelecer o ritmo marcado da marcha do desfile. Somente após fazer estas opções trabalhei os outros parâmetros da composição musical. Ou seja, a composição *O tema do circo* nasceu a partir da escolha inicial de sua instrumentação.

Em razão desta composição buscar promover uma transposição para a cena de uma música de circo do final do século XIX e início do século XX, o seu aspecto rítmico teve como referencial os ritmos musicais que as bandas executavam naquela época, conforme a pesquisa sobre circo-teatro já havia revelado. Já a melodia da composição teve um antigo rascunho como ponto de partida. Escrita em modo maior sobre um compasso binário, o rascunho possui originalmente dois temas, no entanto, apenas o primeiro tema (que dura oito compassos) foi utilizado em *Catadores*.

22.5.3 A música de acordar/dormir: *Valsa para Pessoa* (faixa 07 do CD)

Jairo Mattos solicitou também uma composição musical para acompanhar uma certa sequência especial de eventos marcados, a qual iria ocorrer diversas vezes durante o espetáculo. A repetição desta sequência seria utilizada pelo encenador/ator com o intuito de reforçar a passagem do tempo na trajetória dos personagens, e envolvia não apenas a movimentação dos personagens e a música, mas também o movimento de luz do espetáculo. Desta forma, optamos em utilizar uma mesma composição em todas elas, a fim de tornar o seu aspecto temporal ainda mais contundente.

Uma vez que os momentos do espetáculo onde a sequência iria ser repetida já estavam predefinidos, eu iniciei o processo de composição da música com uma análise minuciosa dos eventos marcados que a integravam, que identifiquei da seguinte maneira:

- O anoitecer (indicando o fim da jornada de trabalho).
- O “ir deitar-se e dormir” durante o transcorrer da noite.
- O amanhecer (O acordar, “levantar-se” e o início da jornada de trabalho).

A análise desses eventos marcados, aliada à uma análise do texto, revelou um aspecto melancólico da sequência, o qual foi reforçado quando, em cena, ela ganhou os movimentos de luz que indicavam o fim do dia e o fim da noite.

A parte da inicial da sequência (o anoitecer) foi pontuada por uma forte e repentina intervenção sonora no bumbo, e era acompanhada por uma mudança também brusca que ocorria na luz do espetáculo.

Na parte seguinte da sequência (O “ir deitar-se e dormir” durante o transcorrer da noite) foi utilizada uma valsa instrumental, extraída de uma opereta que eu havia composto em 1999, inspirada pelo livro “Quadras ao gosto popular” do poeta português Fernando Pessoa.

Essa música passou a integrar o espetáculo após ser utilizada provisoriamente em um dos ensaios cênicos “apenas enquanto a música do espetáculo ainda não estivesse composta”. Porém, ela dialogou tão bem com a cena e com o espetáculo que, por solicitação do encenador/ator, foi adotada permanentemente.

Curiosamente, seu tema principal foi desenvolvido a partir de uma relação que estabeleci entre as letras que representam as notas musicais (A – Lá, B – Sí, C – Dó, D – Ré, E – Mi, F – Fá, G – Sol), e as letras do nome Fernando Pessoa:

- **F** (Fá); **e** (Mi); **r** (sem nota correspondente); **n** (sem nota correspondente); **a** (lá); **n** (sem nota correspondente); **do** (adotei a própria nota dó); **P** (sem nota correspondente); **e** (mi); **s** (sem nota correspondente); **s** (sem nota correspondente); **o** (sem nota correspondente) **a** (lá).

Naturalmente, a relação entre o nome Fernando Pessoa e as notas musicais serviu apenas como impulso inicial para a composição, e não como uma regra. Desta forma, eu parti daquele primeiro fragmento melódico e acrescentei uma nota “Sí” como sensível da quarta nota, que com a devida licença poética não considerei D (ré), mas sim Do (Dó). Além disso, a nota de apoio final da primeira parte da melodia, a nota lá que deriva da última letra do nome, foi antecedida na composição por outras notas de passagem que foram acrescentadas à melodia estritamente por uma questão de gosto musical. A forma adotada na *Valsa Para Pessoa* foi a binária simples A-B. Durante a parte A o centro tonal é Lá Menor; na parte B passa a ser o homônimo Lá Maior. A *Coda* retorna para Lá Menor, encerrando com uma “Picardia”. A condução harmônica procura seguir a simplicidade formal característica das quadras. Todavia, é importante observar que em *Catadores* foi utilizada apenas a melodia do primeiro tema da *Valsa para Pessoa*, a qual era executada *a capella* em um *pocket trumpet* com surdina, exceto na última cena do espetáculo, quando era executada em uma guitarra infantil.

O final da sequência de movimentos desenhada pelo encenador/ator, o amanhecer (O acordar, “levantar-se” e o início da jornada de trabalho), foi pontuada por um sino de mão, que acordava os personagens e determinava o início de mais uma jornada de trabalho.

Marcello Amalfi

~ 110 ~

22.5.4 Música de trabalho

O encenador/ator solicitou que eu compusesse uma música para os momentos em que os personagens iriam trabalhar catando papéis, quando seriam apresentadas diferentes gags tradicionais de palhaços como, por exemplo, a contagem maluca (1, 2, 5, 14, 54, 531, 1.000, 5.000, etc.), ou a sequência de ruídos (assovio, sujeira no dente, soluço). Uma vez que estes momentos pré-definidos eram muito numerosos, e procurando manter a ideia da utilização de uma mesma composição para as diversas repetições de uma ação, eu compus uma música curta e simples, que pudesse ser rapidamente assimilada pela audiência sem tirar o foco da ação que os personagens desenvolviam no palco.

Eu iniciei essa composição com a escolha do instrumento que iria realiza-la em cena: o acordeom, escolhido sobretudo porque permitiria a execução da melodia e do acompanhamento simultaneamente. Ele também se revelou como a melhor opção dentre a instrumentação disponível do homem-banda por ter uma massa sonora extremamente adaptável para as diferentes situações em que a música iria ser executada, como por exemplo, quando estivesse conduzindo uma ação, ou mesmo sobreposta a diálogos dos personagens. Ademais, seu característico timbre iria contribuir muito para a composição, remetendo sua sonoridade às pequenas valsas europeias, o que atribuiria certo lirismo à ação de catar papéis desenvolvida pelos personagens.

O próximo passo foi criar a melodia de uma “valsa europeia”. Uma vez que eu participava integralmente de todos os ensaios, normalmente aproveitava os momentos em que Jairo e Paulo trabalhavam detalhes de suas ações nas cenas para ficar pensando nas composições que ainda precisava realizar. Em uma dessas ocasiões eu escrevi a palavra *trabalho* no verso da minha cópia do texto e despendi algum tempo simplesmente olhando para ela, pensando o que aquela palavra podia me indicar para compor a sua música. Em um determinado momento eu tive a ideia de investigar qual seria o resultado de uma composição serial baseada em uma sequência de números extraídos daquela palavra. Para verificar o resultado eu procedi da seguinte maneira:

- a) Igualei as letras da palavra trabalho a números. O resultado alcançado foi:

T=20; R=18; A=1; B=2; A=1; L=12; H=8; O=15

- b) Uma vez que optei em utilizar na composição uma série diatônica e não cromática, reduzi os números das letras até seu valor mínimo após os valores múltiplos de sete:

T=6; R=4; A=1; B=2; A=1; L=5; H=1; O=1

- c) Igualei as notas musicais da escala maior natural a números:

DÓ=1; RÉ=2; MÍ=3; FÁ=4; SOL=5; LA=6; SI=7

- d) Relacionei a sequência numérica oriunda da palavras trabalho aos números das notas, o que resultou a seguinte sequência melódica:

LÁ-FA-DO-RÉ-DO-SOL-DO-DO

- e) A partir dela, compus a divisão rítmica:

- f) Quando fui realizar a harmonização da melodia percebi que ao considerar apenas o campo harmônico da escala que dera origem a melodia (dó maior) eu teria sempre uma melodia que seria concluída no segundo compasso, independentemente da condução harmônica que fizesse. Isso somente deixaria de ocorrer se eu que considerasse algumas notas como dissonâncias de alguns acordes, o que fugia da proposta inicial da composição em termos de sonoridade e de mobilidade melódica.

Entretanto, em uma segunda análise pude perceber que as três primeiras notas da melodia formavam um acorde de Fá maior na segunda inversão, enquanto que as notas do segundo compasso poderiam pertencer ao acorde de Dó maior. Desta maneira, o que fiz foi mudar meu ponto de vista e olhar aquela melodia com se ela estivesse construída sobre a escala de Fá maior, e não sobre Dó. Neste novo ponto de vista, ela se tornou uma melodia simples que “gera um movimento, porém, não o conclui”, sobre uma cadência igualmente simples, I-V:

Apesar da aparente complexidade deste processo, o resultado foi uma melodia curta, de extrema simplicidade e singeleza. Testada naquele mesmo ensaio, imediatamente se revelou muito adequada, sendo prontamente adotada para o espetáculo pelo encenador/ator.

22.5.5 A trova da tripa seca

Essa é uma canção está prevista no texto, que além do seu título sugestivo traz a sua letra completa. Ela é o número que um dos personagens realiza para relembrar a época em que cantava no circo.

A orientação do encenador/ator para a composição se fundamentou mais uma vez na descrição das marcações da cena que ele pretendia realizar: um número de canto do palhaço interpretado por Paulo Gorgulho. Nela seria utilizada uma iluminação especial, no intuito de ilustrar um número circense, além disso iria contar como o homem-banda executando o acompanhamento ao vivo enquanto desfilava no fundo do palco.

A partir dessas referencias eu compus uma canção com duas seções distintas:

- Seção A:

Uma introdução, que eu busquei caracterizar como uma música trovadoresca, com uma melodia diatônica executada em modo menor sobre a seguinte cadência:

V7 – Im – V7 – Im – V7 – Im – IVm – V7 – Im

- Seção B:

Uma música de palhaço, em estilo muito próximo de uma marchinha carnavalesca, com uma melodia alegre executada em uma tonalidade maior homônima a tonalidade da primeira seção, sobre a seguinte cadência:

I – IV – I – I7 – IV – IVm – I – VI7 – IIIm – V7 – I

Esta canção inclui ainda uma interrupção, com uma breve retomada da seção A, que serve para preparar seu final vibrante no modo maior da seção B.

O encenador/ator me explicou que a iluminação especial e o acompanhamento musical em cena eram fruto das lembranças do personagem que cantava, e não seriam vistas pelo outro palhaço, que neste momento se esconderia atrás de um dos latões de lixo do cenário.

Esta passagem é uma das que mais se destacam no espetáculo, tendo sido aplaudida em cena aberta em muitas ocasiões.

22.5.6 A música final: *Valsa para Pessoa* (reprise)

A cena final possuía na visão do encenador/ator uma importância muito grande dentro do projeto de encenação, razão que o levou a coreografa-la de forma extremamente detalhada, envolvendo não apenas a música, mas os atores e a de luz do espetáculo em um verdadeiro balé.

Em razão de esta cena final ter como base um evento que àquela altura já teria ocorrido diversas vezes no espetáculo (a sequência de movimentos marcados), eu optei em utilizar como ponto de partida a mesma composição (*Valsa Para Pessoa*), buscando acrescentar mudanças advindas das propostas de Jairo Mattos para a cena.

Além de iniciar de uma maneira diferente do que fizera até então, a música passou a ser repetida algumas vezes, para tornar-se mais longa, e assim permitir que o encenador/ator pudesse entrecorta-la com pequenos diálogos. Além disso, ela foi executada na guitarra infantil solada⁶⁵, e não mais no *pocket trumpet* com surdina.

Desta forma, sua melodia finalmente foi apresentada com o acompanhamento, o que lhe garantiu um ganho muito grande em termos de expressividade. Além disso, ela ganhou um novo timbre (o da guitarra), ao qual foi acrescentado um pouco do efeito distorção do próprio amplificador acoplado ao corpo do homem-banda, em quantidade suficiente para criar a sensação sonora de um rádio antigo ou de um gramofone.

22.6 Uma visão geral da relação criativa compositor/intérprete e encenador/ator

No processo de montagem teatral do espetáculo *Catadores* se tornou evidente à partir da etapa dos ensaios das cenas o quanto o convite para atuar no palco como compositor/intérprete afetou o diálogo criativo com o encenador/ator. Após essa mudança, a minha participação não podia mais ser descrita como a de um compositor, ou mesmo como a de um músico intérprete adicionado à encenação. Ela era justamente a soma dessas duas funções: um compositor/intérprete em cena.

⁶⁵ Termo frequentemente utilizado por um professor muito importante que tive, o violonista Paulinho Nogueira (1929 – 2003), para referir-se à prática de executar simultaneamente ao violão a melodia e acompanhamento de uma música.

É importante observar, no entanto, que ao utilizar o termo compositor/intérprete estou me referindo a uma prática em que eu interpreto em primeiro lugar as cenas do espetáculo, extraindo delas referências para compor e/ou executar as músicas durante a encenação.

De fato, ao atuar no palco com os atores eu procurei sempre acompanhar com a execução musical as variações de andamento, volume, etc. que por ventura ocorressem na encenação. Através da escuta ampliada das cenas que se desenrolavam, assim como da interpretação de gestos e troca de olhares em cena com o encenador/ator Jairo Mattos e com Paulo Gorgulho, eu consegui fazer com que a execução da música permanecesse mais “colada à cena”, participando ativamente (e não passivamente) de sua realização.

Ao mesmo tempo, ser o compositor da música do espetáculo e atuar ao vivo nele me permitiu ir além da execução das composições. Eu cheguei ao ponto de promover em cena aberta e de forma improvisada, mudanças profundas na música de Catadores, como por exemplo, alterações em seus temas e/ou formas (o que ocorreu mais vezes com a música da cena final, cuja partitura de execução na guitarra infantil precisava estar sincronizada com as partituras de luz, do texto e da ação dos atores).

Essa possibilidade de manipulação da música em tempo real manteve o processo composicional vivo e pulsante, assim como o diálogo criativo com o encenador/ator Jairo Mattos. Isso nos permitiu aprimorar os aspectos musicais do espetáculo durante todas as temporadas que realizamos, fazendo com que o andamento ideal, o volume ideal, etc. se tornassem uma realidade cada vez mais próxima.

Em uma análise geral, é possível observar que assim como ocorrera no diálogo criativo com a encenadora Bárbara Bruno, desde o início, o diálogo estabelecido com o encenador/ator Jairo Mattos não se pautou em questões de cunho musical, apesar de envolver diretamente a composição das músicas.

Contudo, nesta montagem as referências musicais estavam inseridas dentro do contexto das marcações das cenas que o encenador/ator propunha, as quais se confirmaram como o ponto de partida da construção das cenas durante todo o processo.

Desta maneira, também nesta montagem surgiu a necessidade de desenvolvimento de um vocabulário específico para a comunicação com o encenador/ator. Porém, no espetáculo Catadores ele transitou entre o idioma das marcações de cena que ele destacava e o da música que eu conhecia.

23. OS POSSESSOS

23.1 Sobre o espetáculo

O próximo espetáculo a ser abordado é **OS POSSESSOS**. Baseado em um romance de Fiodor Dostoiévsky (Os Demônios) com direção de Antonio Abujamra, que também foi responsável pela adaptação e pela dramaturgia, inspirado pela versão de Albert Camus. Contou com assistência de direção de Miguel Hernandez e Ramiro Silveira. Ele estreou na FUNARTE - Sala Guiomar Novaes, em São Paulo, dia 04 de julho de 2008. Nele eu desempenhei a função de diretor musical, tendo composto a sua música original, ministrado aulas e realizado a preparação vocal do elenco.

(Os Possessos, 2008. Flyer do espetáculo. Arte: FUNARTE. Arquivo pessoal Marcello Amalfi)

O espetáculo se passa no fim do século XIX, e apresenta uma narrativa de acontecimentos da vida de um grupo de pessoas, os quais são perpassados por atos terroristas de conspiradores que buscam tomar o poder para instaurar uma nova organização social.

O convite para participar do espetáculo partiu do então presidente da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Celso Frateschi. Ele me apresentou a Antonio Abujamra, que

comandava o Centro de Aperfeiçoamento Teatral da FUNARTE, onde eu passei a coordenar a área de música, juntamente com Cyro Del Nero (coordenador da área de cenário e figurino), Mariana Muniz (coordenadora da área de corpo), Beto Simões (coordenador da área de produção) e Wagner Freire (coordenador da área de iluminação). Juntos selecionamos cerca de cinquenta jovens bolsistas de todo o país para participar de um curso de quatro meses que culminou com a montagem. Dentro da proposta do curso, eu trabalhei com alunos de todas as áreas, e não apenas com alunos de composição de música do teatro.

23.2 Como o encenador/adaptador me transmitiu a sua *vision* (visão)

Antonio Abujamra passou a me receber em sua residência antes mesmo de começarmos a lidar com o elenco. Ele ofereceu acesso irrestrito ao seu acervo pessoal, uma quantidade enorme de livros, vídeos, CDs, DVDs, etc., que chega a ocupar um cômodo inteiro do apartamento aonde mora. Poucas vezes eu o visitei e não levei algo emprestado. Um fato curioso é que este acervo é catalogado, e na eventual retirada de algum material ele pede às pessoas que anotem sua saída em um livro de controle, tal qual uma biblioteca circulante.

Foi nessas visitas que o encenador/adaptador começou a fornecer detalhes sobre o projeto de encenação que havia preparado para o espetáculo, sua *vision*, o que transformou os encontros na etapa inicial de escuta ampliada do processo composicional das músicas de Os Possessos. O encenador/adaptador discorria longamente sobre sua adaptação do texto, possíveis interpretações do seu enredo, montagens famosas, etc.. Incluía contextualizações política em suas explicações, fazendo ainda transposições de algumas passagens para o momento político que vivíamos na época. Em certas ocasiões perguntava “Você conhece isto aqui?” com um livro na mão. No caso de uma resposta negativa, ele fazia questão de explicar do que se tratava, o porquê aquele livro podia ser interessante para nossa montagem, e encerrava o assunto com a frase “Leve, leia e somente traga de volta quando entender o que ele está dizendo!”.

23.3 A etapa dos ensaios

Na etapa seguinte do projeto, quando começaram os trabalhos com o elenco nas salas de ensaio da FUNARTE, a relação com Antonio Abujamra, que permanecia muito estreita, se revelou também muito produtiva. O encenador/adaptador fazia questão de, sempre que possível, me ter ao seu lado nos ensaios de cenas. Generoso, não se importava em explicar

detalhadamente cenas, personagens, situações, etc. Foi durante estes ensaios que ele começou a indicar os momentos e as cenas onde gostaria de ter música, o que me levou a iniciar as etapas de elaboração e teste dos rascunhos musicais.

Em um breve espaço de tempo, foi intensificado o meu diálogo com os demais coordenadores de área, destacando-se o intercâmbio com o professor Cyro Del Nero, de cenário e indumentária teatral. Além de trocarmos constantemente informações sobre o material que vínhamos produzindo para o espetáculo (desenhos de figurinos, de cenário, pedaços de tecido, rascunhos musicais, referências, etc.), ele também contribuía com o meu trabalho de pesquisas para o espetáculo, especialmente por ser profundo conhecedor não somente de sua área, mas de teatro de forma abrangente. Esta minha interação com Cyro foi extremamente frutífera, porque além de promover uma aproximação entre nossos alunos⁶⁶, permitiu um maior intercâmbio entre o processo de elaboração dos cenários e figurinos com o de composição das músicas para o espetáculo.

Outro fator que contribuiu com a composição da música de Os Possessos foi o contato estabelecido com convidados do projeto, como o encenador, ator e dramaturgo Zé Celso Martinez, que participou de uma leitura. Outros convidados ilustres foram as professoras Elena Vássina, Arlete Orlando Cavaliere, e o escritor Boris Schnaiderman, que ministraram palestras sobre a cultura e literatura russas.

23.3.1 A pesquisa que realizei sobre a música e cultura russas

As pesquisas musicais iniciadas ainda na época das visitas à casa de Abujamra permaneceram em curso durante todo o processo, e seu foco, por orientação do encenador/adaptador, se fixou na Rússia. Eu estudei a música popular russa da época retratada no espetáculo, em especial as danças; e também a música de concerto, marcadamente Mikhail Ivanovich Glinka (1804 - 1857) e o Grupo Dos Cinco.

A respeito dos timbres, a música popular apresentou uma combinação de acordeom e *balalaica* (instrumento de cordas dedilhadas ou pinçadas, encontrado em cinco diferentes

⁶⁶ Um fato marcou esta interação de forma especial. Uma vez que Antonio Abujamra havia determinado que apenas os coordenadores das áreas criassem para o espetáculo, Cyro e eu decidimos promover um contato mais intenso entre nossos alunos, através da elaboração e produção de uma exposição de músicas compostas pelos meus alunos para os estudos de cenário (na forma de maquetes) produzidos pelos alunos dele. Os resultados destas parcerias foram organizados em diversas estações contendo uma maquete, um texto e um pequeno aparelho de som reproduzindo a música de forma contínua, e ficaram expostos no saguão de entrada do teatro durante a temporada. Além disso, Cyro Del Nero chegou a realizar também excursões com os alunos ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, onde também era professor.

tamanhos) que muito chamou minha atenção em função de sua sonoridade e da maneira que é tocado. Já a música de concerto me fascinou através do colorido em sua instrumentação, que aliado a uma marcante aproximação com elementos do oriente (como a suíte sinfônica *Scheherazade*, composta por Nikolai Rimsky-Korsakov em 1888) a configurou como um extraordinário material de referência para mim.

Contudo, foram a força e a dramaticidade do trabalho coral na música russa que me levaram a escolhê-lo como o elemento chave para o processo composição. Uma vez que eu podia contar com cerca de quarenta vozes do elenco, eu sugeri ao encenador/adaptador que privilegiássemos este tipo de números musicais coletivos, e que realizássemos ao vivo a sua parte cantada, o que lhes poderia lhe atribuir uma força cênica muito grande.

Este acordo com o encenador/adaptador permitiu que a música do espetáculo pudesse ser constituída não apenas por números gravados, mas também por números gravados sobrepostos por vozes executadas ao vivo (*execução híbrida*), o que mudou totalmente o seu processo de elaboração, que passou a incluir a preparação do elenco que iria executá-la em cena.

23.3.2 A escuta ampliada, a elaboração e os testes dos rascunhos nas cenas

Desta forma, o processo de composição musical para *Os Possessos* apresentou a partir de então as três etapas do meu processo composicional simultaneamente, a saber: a escuta, a elaboração e os testes dos rascunhos nas cenas.

Para realizar a escuta, além de me colocar sempre que possível como uma esponja, absorvendo estímulos das mais diversas fontes, eu passei muitas manhãs e tardes na FUNARTE, interagindo com coordenadores e alunos de outras áreas (ministrando aulas, ensaiando o elenco, etc.). Sobretudo, aproveitei para acompanhar os ensaios de cenas, sentado ao lado do encenador/adaptador, tomando nota de tudo; ou mesmo tocando piano ou acordeom para auxiliar os exercícios cênicos.

Estas atividades fomentaram a elaboração dos rascunhos, que eram criados a partir de idéias musicais (ou captações) que eu anotava nos mais variados suportes (gravações em telefone móvel, anotações em guardanapos de papel, etc.).

Em algumas ocasiões, excepcionalmente, os rascunhos eram elaborados a pedido do encenador/adaptador Antonio Abujamra, que por vezes descreveu uma cena e pediu que eu a realizasse musicalmente, sem a participação dos atores no palco (como por exemplo, uma cena de morte, uma manifestação, uma relação amorosa, uma reunião, etc.).

Desta forma, os rascunhos musicais do espetáculo Os Possesso eram de dois tipos:

- Rascunhos de números corais:

Demandavam a confecção de partituras e o ensaio do elenco, para que pudesse ser apresentado ao encenador/adaptador. Nestes ensaios de música com o elenco eram trabalhados não apenas aspectos como melodia e ritmos, mas também a interpretação dos rascunhos musicais, seu fraseado, sua articulação, suas diferenças dinâmicas. Também a pronúncia correta das palavras em idioma russo era praticada. Um dos pontos que o grupo apresentou maior dificuldade foi a execução da polifonia coral, o que me levou a elaborar um material de apoio: arquivos de áudio com versões das composições musicais com as vozes em separado, sendo executadas ao piano.

- Rascunhos de números gravados:

Os números musicais que não contavam com a participação ao vivo do elenco eram gravados em meu estúdio, normalmente no período da noite, dentro de meu processo pessoal de interpretação/composição simultânea. Alguns deles contaram com a participação de alunos de música (especificamente para o registro das vozes de referência nas gravações das bases musicais que foram utilizadas nos números corais ao vivo).

Uma prática que muito me auxiliou nesta etapa foi a de registrar em vídeo as cenas em construção, gerando um material que, somado às minhas anotações pessoais, foi fundamental para o processo a elaboração dos rascunhos musicais para o espetáculo. Após preparados, os rascunhos eram levados aos ensaios das cenas, onde passavam por uma fase de testes. Alguns eram testados junto com as cenas e o elenco, enquanto outros eram executados apenas para Antonio Abujamra.

Em Os Possessos, o processo de elaboração das cenas ocorreu paralelamente ao processo de elaboração dos rascunhos musicais. Desta forma, uma música que tinha dialogado muito bem com uma cena em um dia podia ser excluída no dia seguinte, assim como uma música composta para uma cena podia ser utilizada em outra.

23.3.3 O roteiro de música do espetáculo

Para auxiliar o processo de composição e a posterior operação das músicas do espetáculo eu utilizei o roteiro de música, o qual fui preenchendo conforme o avanço do trabalho. A seguir, uma versão desse roteiro ainda durante o processo, contendo informações de músicas já incluídas no espetáculo e anotações e observações para a elaboração de novas composições.

<div> <div> TRILHA SONORA ORIGINAL – MAESTRO MARCELLO AMALFI ESPETÁCULO: OS POSSESSOS (DOSTOIEVSKI) TRAD. E ADAPT.: ANTONIO ABUJAMRA DATA: ABRIL/JUNHO 2008 LOCAL: FUNARTE SP (PROJETO GEOGRAFIA DA PALAVRA) </div> <div>Página 1 de 2</div> </div>				
CD	NOME	PG/DEIXA ENTRADA	CENA	PG/DEIXA SAÍDA
			Entrada do público	
01	Olá	(01) Ação: sentar dos atores	Abertura	Até o fim da faixa
02	Transição 1	(01) Narrador: "... e veio então instalar-se junto de nós...pensador exilado e perseguido."	1-Bárbara e Stepan	Até o fim da faixa
03	Transição 2	Entrada dos conspiradores. Entra baixo " A natureza dos homens...vamos a reunião"	2 – Os conspiradores	Até o fim da faixa
04	Nicolas arrasta Meganov	(07) Ação: Nicolas arrasta Meganov pelo nariz., morde o orelha		Alta Até o fim da faixa
05	Transição 4 + Bg monologo entrada Leabdiakine	(14) Narrador: "... Fui visitá-lo. Ouçam...Um suicida". (16) Chatov: "... seu irmão canalha está voltando. Ele vai ouvir".	6 – Apresentação de Kirilov 7 – Chatov, Maria e Leabdiakine	Kirilov:"...Durante toda a minha vida tenho pensado nisso..." FADE OUT > (Ator canta até o fim)
07	Transição 2	Fala seu canalha (lebdiaquine chora) Mas é só por ela....e já faz vinte anos!	8 – Chatov e lebdiaquine	Deixar a música mais longa para sair em Fade out
08	Transição 2		Stepan (só)	Até o fim da faixa em FADE Out
09	Transição 8	"um pedido de Dona Bárbara	Piotre	Até o fim da faixa
10	Transição 8	"porque eu nasci...me perdoe sempre" (grito)	Saída de Prascovie	Até o fim da faixa
11	Transição 9	Ação: Dasha segura Nicolas e luz abaixa	Logo após dois tapas de Chatov em Nicolas	Até o final da faixa

<div> <div> TRILHA SONORA ORIGINAL – MAESTRO MARCELLO AMALFI ESPETÁCULO: OS POSSESSOS (DOSTOIEVSKI) TRAD. E ADAPT.: ANTONIO ABUJAMRA DATA: ABRIL/JUNHO 2008 LOCAL: FUNARTE SP (PROJETO GEOGRAFIA DA PALAVRA) </div> <div>Página 2 de 2</div> </div>				
CD	NOME	PG/DEIXA ENTRADA	CENA	PG/DEIXA SAÍDA
12	Transição 5	"aquele que desonra a criança pra mim também está tudo bem."	Kirilov e Nicolas	Até o final de faixa
13	Críar transição com 4 segundos	"Eu nunca tive relações sexuais com Maria. Maria é virgem!"	Chatov e Nicolas	Até o final da faixa
14	Música do choro	"Porque não morre e doe em testamento seu esqueleto" - Lebdiaquine: "meu esqueleto?" (chora)	Nicolas e Lebdiaquine	Até o final da faixa
	Partitura com os pés	"Assassino! Assassino! Assassino!"	Maria e Nicolas	
16	Tango – musica 10	"esquerda! Esquerda e bandeiras vermelhas!"	Final do 1º ato	Até o final da faixa
17	olá	Abertura segundo ato- entrada dos atores	Entrada dos atores	Até o final da faixa
18	Críar transição de 10 segundos	"odeio Nicolas, odeio Nicolas"	Meganov só após duelo	Até o final da faixa
19	Críar música com 1,30 segundos	Transa de Dasha com Nicolas	Nicolas e Dasha	Durante a cena, Até o final da cena
20	Críar música	"eles querem é se amar no fogo!"	Morte de Andreiev e Lisa	Até o final da faixa
21	Críar música	Morte de Chatov – Chatov grita: "Irina" (e cai)	Morte de Chatov	Até o final da faixa
22	Vinheta tiro	"aproveita! (dá um tiro na boca)	Suicídio de Kirilov	Até o final da faixa

(Os Possessos, 2008. Roteiro de música. Arquivo pessoal Marcello Amalfi)

23.4 Análise do processo composicional da peça coral *Olá* (faixa 08 do CD)

O processo de composição desta música foi singular em muitos aspectos. O grande desafio começou quando Antonio Abujamra pediu para que eu compusesse uma música coral para a abertura do espetáculo em que os atores cantassem ao vivo nos idiomas russo e em português, e que no final sua melodia se transformasse na *L'Internationale* (A Internacional), cantada em francês. Seu desejo era que a composição representasse não apenas o povo russo, mas todos os povos.

Naturalmente, a maior dificuldade que eu encontrei foi a composição da letra em um idioma o qual eu não conhecia sequer uma única palavra, o russo.

Para solucionar essa questão eu recorri inicialmente à internet e pesquisei por filmes, reportagens, documentários, etc. em russo. Apesar de ter encontrado muito material disponível *online*, ele não serviu aos meus propósitos, uma vez que o acesso a pronúncia das palavras e ao seu significado permanecia inatingível.

Tive então uma ideia inusitada: procurar cursos de idioma russo online. Apesar de não encontrar na ocasião um curso gratuito de português-russo, a pesquisa revelou uma série de endereços na internet que disponibilizavam gratuitamente vocábulos e seus correspondentes em inglês. Eu filtrei esses resultados, selecionando apenas resultados onde estavam disponibilizados, além do significado das palavras, arquivos de áudio com a sua pronúncia correta.

A partir destes endereços eu organizei uma compilação de termos em russo, com o propósito de criar um pequeno dicionário contendo a escrita, o significado e a pronúncia de palavras naquele idioma. Apesar de ter encontrado predominantemente lições que abordavam situações e locais cotidianos, como aeroportos, restaurantes, casas de câmbio, etc., eu consegui organizar algumas frases em versos para compor a música solicitada pelo encenador/adaptador. A partir deste ponto, o processo de composição prosseguiu sem maiores percalços, alcançando ótimos resultados.

O encenador/adaptador ficou muito contente com o resultado alcançado, a ponto de utilizar esta música como abertura do primeiro ato, abertura do segundo ato e fechamento do espetáculo (em uma versão mais dançante, que ele solicitou pouco antes da estreia).

OS POSSESSOS (baseado na obra de DOSTOIEVSKI) - trad./adapt. ANTONIO ABUJANRA
trilha sonora original MAESTRO MARCELLO AMALFI
(março 2008)

Здравствуйте (olá)

(com citação da *Internacional* de Degeyter e Eugene Pottier)

Am Dm Am Dm Am

Z'drás-tuí tia, Z'drás-tuí - tia ka - ke di la? A - din i - zik nie - doas - ta
(Olá, ____) (olá ____) (Como vai você?) ____ (Um idi - o - ma nunca é suficiente

4 E Am Am Dm Am

do i - tchi - cna (hey!) Z'drás - tuí tia, Z'drás - tuí - tia ka - ke di la? A -
____) ____ (Olá, ____) (olá ____) (Como vai você?) (Um

7 Dm Am E A A D

din i - zik nie doas - ta do i - tchi - cna C'est la lut - te fi - na - le. Grou - pons -
idi - o - ma nunca é suficiente ____) (É a lu - ta fi - nal. ____ Juntemo - nos

11 E A A7 D Dm A E

nous et de - main. L'In - ter - na - tio - na - le se - ra le genre hu -
____ e amanhã ____ O'int - ter - na - cio - nal ____ envolverá toda a raça humana.

16 A E7 Am Dm Am

main. Z'drás - tuí tia, Z'drás - tuí - tia ka - ke di la? A -
____ (Olá, ____) (olá ____) (Como vai você?) (Um

19 Dm Am E Am Am

din i - zik nie doas - ta do i - tchi - cna (hey!) Z'drás - tuí tia, Z'drás - tuí - tia
idi - o - ma nunca é suficiente ____) ____ (Olá, ____) (olá ____)

22 Dm Am Dm Am E Am

ka - ke di la? A - din i - zik nie doas - ta do - i - tchi - cna. (hey!)
(Como vai você?) (Um idi - o - ma nunca é suficiente ____)

23.5 Ciclo didático de canções e danças russas

Uma vez que eu desempenhei também a função de professor de música da CAT FUNARTE, e tendo em vista a forte presença de composições corais que vinha se instalando no trabalho desenvolvido com o encenador/adaptador, o ensino de música, e especificamente a prática do canto coral, se tornou cada vez mais uma preocupação na montagem do espetáculo.

Para trabalhar esta questão eu compus uma série pequenas peças musicais, que intitulei *Ciclo didático de canções e danças russas*. Cada uma destas peças tratou uma questão específica a ser trabalhada, e foi composta com a finalidade de aprimorar dificuldades que foram identificadas durante os ensaios de música com o grupo, como por exemplo:

- A realização do contracanto aliado à percepção das outras vozes.
- A realização de uma dinâmica coletiva (*ff*, *mf*, *ppp*, etc.).
- A realização de articulação musical (*staccato*, *legatto*, etc.).
- A projeção vocal
- O reconhecimento e controle do timbre vocal (voz clara, voz coberta, voz nasalada, etc.).
- A pronúncia do canto em idioma francês e russo.
- A capacidade de cantar e atuar simultaneamente.

Apesar de uma heterogeneidade entre os membros do elenco, com o decorrer dos ensaios de música os atores apresentaram um desenvolvimento muito significativo. Alcançaram resultados corais tão bons que Antonio Abujamra adotou algumas destas composições didáticas no espetáculo como números corais realizados ao vivo. Outras composições didáticas foram igualmente adotadas, porém, o encenador/adaptador solicitou que eu criasse versões instrumentais, para que se adaptassem melhor em determinadas cenas.

A seguir, partituras de algumas destas composições, as quais foram elaboradas para dar suporte aos ensaios de música e às aulas de alfabetização musical que eram ministradas ao elenco.

OS POSSESSOS (baseado na obra de DOSTOIEVSKI) - trad./adapt. ANTONIO ABUJANRA
trilha sonora original MAESTRO MARCELLO AMALFI
(março 2008)

Пожадуйста (seja bem vindo Chatov)

Moderato (♩ = c. 108)

Piano

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The first system is for the voice and piano, with the piano part in the right hand and the voice part in the left hand. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The voice part has lyrics in Russian and Portuguese. The second system continues the voice and piano parts. The third system introduces a new vocal line with the word 'Oh' and continues the piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line with 'Oh' and the piano accompaniment. The fifth system shows the piano part alone, with a final chord in C major.

7

11

15

19

Pno.

OS POSSESSOS (baseado na obra de DOSTOIEVSKI) - trad./adapt. ANTONIO ABUJANRA
trilha sonora original MAESTRO MARCELLO AMALFI
(março 2008)

ДО ЗавТра (te vejo amanhã)

1

Do - brei ve - tiar Ka - ke vas-dza vut? - A - (a)t Cu - (u) ga - te? Oi - tchen
(Boa noite) _____ (Qual é o seu nome?) (De onde você vem?) _____ (Prazer _____)

2

pri - at - na Ia - (a) i - (i)z Mo - (o) (o) (o)s co - (o)v.
te encon - trar). (Eu venho de _____ Mos _____ cou). _____

3

Ia iz Mo-(o)s - cov, Mo-(o)s - cov. Daz av - tra
(Eu venho de Mos - cou, Mos - cou). (Te vejo amanhã).

4

Is - pa-(a)-(a) si - ba. Da - (a) (a)s vi - da - nia. Do
(Obrigado _____). (Adeus _____). _____

OS POSSESSOS (baseado na obra de DOSTOIEVSKI) - trad./adapt. ANTONIO ABUJAMRA
trilha sonora original MAESTRO MARCELLO AMALFI
(abril 2008)

UM TANGO PARA LORELAY

VOCAL (masc) + (fem)

Piano

6 uh pap pa ra pap pap pa ra Lo-re - lay, Lo-re lay, Lo-re lay. (ruído de língua "batendo" na base interna dos dentes inferiores)

6 uh! Lo-re lay, Lo-re Lay, Lo re lay, Lo-re Lay, Lo-re lay! (Lo-re)

11 Uh, Lo-re - lay, Lo-re - lay, Lo - re - lay! Uh Lo-re - lay,

11 Uh, uh uh ah! uh uh Ah! uh uh uh ó Lo - re - lay, Lo - re -

16 uh, Lo re lay, uh, Lo - re, Lo - re - lay!

16 lay, Lo - re - lay, Lo - re, Lo - re - lay! (Lo-re)

Pno.

Pno.

OS POSSESSOS (baseado na obra de DOSTOIEVSKI) - trad./adapt. ANTONIO ABUJANRA
trilha sonora original MAESTRO MARCELLO AMALFI
(março 2008)

VALSA RUSSA

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Piano

The musical score for 'Valsa Russa' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of approximately 120 beats per minute. The vocal line features a melody with 'la' syllables. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

7

Pno.

13

Pno.

23.6 Uma visão geral da relação criativa compositor e encenador/adaptador

Trabalhar como compositor em um espetáculo conduzido por um encenador tão relevante como Antonio Abujamra foi uma experiência muito importante para mim. Dono de uma premiada carreira de cinquenta anos, marcada pela ousadia e inventividade, ele foi um dos responsáveis por introduzir no Brasil o importante trabalho do alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Apesar de possuir uma participação marcante no cenário teatral brasileiro já nas décadas de 1960 e 1970, ele ainda permanecia atuante e provocador, dividindo-se entre os trabalhos de encenador, adaptador e ator.

A relação que estabelecemos foi extremamente gratificante, tanto dentro quanto fora do local de trabalho. É interessante observar que o encenador/adaptador Antonio Abujamra descrevia em seus pedidos de composições musicais o que esperava que a música trouxesse em termos de dramaticidade, impacto cênico, envolvimento com o personagem, etc., mas nunca em termos de sonoridade.

Em uma análise geral, é possível observar que assim como ocorrera anteriormente com o diálogo criativo estabelecido com a encenadora Bárbara Bruno e com o encenador/ator Jairo Mattos, o diálogo criativo estabelecido com o encenador/adaptador Antonio Abujamra não se pautou em questões de cunho musical, apesar de envolver a composição de muitas músicas.

Isso porque na relação criativa com Abujamra as informações musicais precisaram ser “garimpadas” de dentro do contexto da adaptação e encenação que ele propunha durante todo o processo.

Novamente surgiu a necessidade de desenvolvimento de um vocabulário específico para a comunicação compositor/encenador, porém desta vez ele transitou entre o idioma da adaptação e encenação que o encenador/adaptador falava e o da música que eu conhecia.

24. AS FOLHAS DO CEDRO

24.1 Sobre o espetáculo

O próximo espetáculo a ser abordado é **AS FOLHAS DO CEDRO**. Um texto de Samir Yasbeck, que também realizou sua direção. Ele estreou no Teatro do SESC Vila Mariana, em São Paulo, dia 23 de julho de 2010. Seu elenco era formado por Helio Cícero, Daniela Duarte, Douglas Simon, Gabriela Flores, Mariza Virgolino, Rafaella Puopolo, Marina Flores (criança). Participariam da montagem Antônio Januzelli - Janô (preparação de atores), Laura Carone e Telumi Hellen (cenário e figurino), Domingos Quintiliano (iluminação) e Izabel Hart (assistência de direção). Nele eu desempenhei a função de diretor musical, tendo composto a sua música original.

Sobre o espetáculo, a página oficial da “Companhia Teatral Arnesto nos Convidou” traz o seguinte texto:

A história de “As Folhas do Cedro” é narrada pela Filha de um casal de imigrantes libaneses, uma mulher, na São Paulo de hoje, que revisita suas origens, procurando sua identidade. Para tanto, transporta-se ao Amazonas, nos anos 70, época em que a Mãe fora buscar o marido que trabalhava como empreiteiro de obras na construção da estrada Transamazônica, durante a ditadura militar. Identificada com a busca da Mãe, a Filha, por meio de sua memória e imaginação, procura desvendar a figura do Pai e confronta-se com as demais personagens (um Empreiteiro carioca, uma Gerente alemã e uma Nativa amazonense). A peça contrapõe o progresso - representado pelo Pai - à tradição - representada pela Mãe. A Filha procura se integrar entre esses dois extremos. A personagem Menina representa a ancestralidade da Filha; ora é a própria Filha, ora a Mãe, ora os antepassados da família, que viveram no Líbano.⁶⁷

O Convite para compor a música do espetáculo partiu do encenador/dramaturgo anos antes do início da montagem, quando Samir Yasbek me convidou para assistir a primeira leitura do texto no Auditório da Folha de São Paulo. Eu já havia sido apresentado a ele por Lauro César Muniz e Barbara Bruno, na temporada de estreia de *O Santo Parto* (2007), quando Samir teve contato com meu trabalho através do espetáculo e do CD com as músicas, o qual era encartado no programa da peça. Nos encontramos novamente em 2008, no projeto *Direções*, da TV Cultura, onde ele teve um texto encenado, e eu compus a música de outras quatro encenações, sendo uma de Georgete Fadel, outra de Mario Bortolotto, e duas de Rodolfo García Vázquez (incluindo uma minissérie).

⁶⁷ Disponível na internet: (página oficial do espetáculo) <http://www.asfolhasdocedro.arnesto.art.br/contents/5>

As Folhas do Cedro

Com a Companhia Teatral Arnesto nos Convidou

Texto e direção de Samir Yazbek

Elenco: Helio Cicero, Daniela Duarte, Douglas Simon, Gabriela Flores, Mariza Virgolino, Rafaella Puopolo e a criança Marina Flores

Teatro SESC Vila Mariana
de 23 de julho a 22 de agosto de 2010
sextas e sábados, às 21h e domingos, às 18h

Preparação de atores **Antônio Januzelli (Janô)** Cenografia e figurino **Laura Carone e Telumi Hellen** Trilha sonora original **Marcello Amalfi** Iluminação **Domingos Quintiliano** Assistência de direção **Izabel Hart** Operação de som **Vinicius Andrade** Operação de luz **Oswaldo Gazotti** Aulas de língua árabe **Aida Hanania** Aulas de dança árabe **Angélica Rovida** Programação visual **Juliana Vinagre** Fotografia **Fernando Stankuns** Assessoria de imprensa **Eliane Verbena** Design do blog **Diego Spino** Assistência de produção **Larissa Orlow e Marcela Cappabianco** Produção geral **Silvia Marcondes Machado** Administração **Mecenato Moderno**

SESC Vila Mariana, Rua Pelotas, nº 141 – São Paulo /SP
Tel: (11) 5080-3000 www.sescsp.org.br - 0800118220

Realização:
SESCSP

asfolhasdocedro.arnesto.art.br

Não recomendado para menores de 12 anos

Apoio:

24.2 Como o encenador/dramaturgo me transmitiu a sua *vision* (visão)

O princípio do trabalho de montagem do espetáculo Folhas do Cedro foi marcado por uma série de encontros com o encenador/dramaturgo, que estabeleceram o início da escuta ampliada dentro do meu processo pessoal de composição musical. Além de fornecer detalhes sobre a sua proposta para a encenação (*vision*), ele me adiantou muitas informações e referências sobre os personagens, sobre certas passagens importantes do texto, e sobre como trabalharia em sua encenação.

Mesmo não tendo se referido diretamente à composição musical, ou feito qualquer pedido específico relacionado à música de As Folhas do Cedro durante as primeiras reuniões que tivemos, as descrições iniciais que Samir fez carregavam tanto sentido e significado, que antes mesmo de começarem os ensaios do espetáculo eu tive a sensação de conhecer profundamente os personagens e o texto.

24.3 A pesquisa que realizei sobre a música e a cultura libanesas

Uma vez que eu iniciei naquele período preparatório anterior aos ensaios uma pesquisa sobre timbres e sonoridades características do Líbano, o encenador/dramaturgo prontamente disponibilizou cerca de trinta CDs de seu acervo pessoal, com horas de músicas libanesas e árabes em geral, instrumentais e cantadas. Eram artistas tradicionais e contemporâneos, como Wadih Safi, Fares Karan, Magida El Roumi, Munir Bashir, Zafi Nassif. Dentre estes artistas, a cantora Fairuz foi a que mais chamou minha atenção, em razão da potência de sua voz e interpretação. Recebi na mesma época um LP em vinil que digitalizei, oferecido por Geferson Del Rios. Outro fator que também enriqueceu a pesquisa foi o fato de Samir, ao disponibilizar este material, fazer uma série de observações muito úteis sobre certos CDs e artistas.

Durante o início das pesquisas para As folhas do cedro foi possível verificar que são conectados de uma maneira tão profunda a música e a palavra falada na cultura libanesa, que em um determinado momento a pesquisa de sons e instrumentos foi expandida de forma a envolver também estudos sobre a cultura, a literatura, a geografia e as danças libanesas. Uma história que reflete bem esta conexão é a da origem da famosa dança *dabke*:

Antes que os tetos de telha se instalassem nas casas libanesas, os tetos planos eram feitos de troncos de árvores e cobertos com barro. Com a mudança das estações, e especialmente na chegada do Inverno, o barro rachava e cedia pouco a pouco, precisando ser consertado. O dono da casa chamava seus vizinhos para se juntarem sobre a laje: segurando as mãos e formando uma fila batiam com seus pés sobre o

teto de modo a reacomodar o barro. Com o tempo, esse ritual de ajuda mútua se tornou conhecida como Daloonah, uma forma improvisada de se cantar e dançar o dabke. Além disso, instrumentos como o durbakke, nay e o mijwiz foram incorporados a fim de estimular os homens expostos ao tempo frio a produzir mais energia. Com o passar do tempo, o Dabke se tornou uma das mais famosas tradições do Líbano.⁶⁸

A pesquisa naturalmente incluiu estudos sobre a história e cultura libanesas, e de maneira especial, sobre os instrumentos típicos ligados aquela região. Eu me senti especialmente seduzido pela rica variedade de seus instrumentos, liderada pelo Alaúde, a *tablah* (ou *durbakke*) e o *mijwiz*:

Um dos instrumentos mais populares do Líbano é o alaúde. Também conhecido como guitarra mourisca, o alaúde produz um som profundo e melancólico. Além dele, outro instrumento muito utilizado na música libanesa é o *mijwiz*, que significa literalmente “duplo” no árabe popular. O *mijwiz* é um tipo de clarinete tocado com um sopro suave através de uma abertura circular em uma das extremidades.⁶⁹

24.3.1 A utilização do violão alterado

Um fato curioso que envolveu a pesquisa do timbre dos instrumentos musicais refletiria posteriormente, durante a fase de gravações. Em decorrência de uma dificuldade para encontrar um Alaúde, eu fui levado a pesquisar outro instrumento que pudesse simular satisfatoriamente seu timbre característico. A solução que encontrei foi utilizar um violão com cordas de nylon. Para que seu timbre se assemelhasse com o daquele instrumento árabe eu reduzi a tensão de suas cordas até um ponto limite. Além disso, para toca-lo utilizei uma palheta muito próxima da região da sua ponte. Finalmente, eu apliquei sobre a gravação daquele “violão alterado” um tratamento digital na frequência e na equalização para aproxima-la ainda mais da proposta em questão.

24.3.2 Um elemento fundamental: a gravação de uma narração em árabe

Merece especial destaque um material que surgiu durante a pesquisa, e que influenciou de maneira decisiva todo o trabalho de composição musical para o espetáculo *As folhas do cedro*: uma gravação de alguns minutos com um senhor árabe contando histórias em seu idioma e posteriormente realizando sua tradução para o espanhol. Tratava-se de um material

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Disponível na internet: Fonte: Embaixada do Líbano no Brasil.
http://www.libano.org.br/olibano_artecultura_mus.html

que o encenador/dramaturgo me disponibilizou, fruto de uma viagem recente que fizera ao Líbano. A gravação havia sido realizada em seu gravador portátil de mão, e o senhor que recitava os poemas é um tio de Samir, que oferecera a narrativa com um presente ao sobrinho.

A musicalidade desta narrativa me tocou profundamente. Eu fiquei literalmente encantando por ela, e a mantive próxima durante todo o processo de composição da música do espetáculo. Não apenas a sonoridade das palavras, mas as melodias onde estavam apoiadas, juntamente com a interpretação intensa do narrador e o enredo que elas ilustravam. Eu cheguei ao ponto de, em diversas ocasiões já como a montagem do espetáculo em curso, colocar a gravação sendo executada ininterruptamente, apagar as luzes e me deitar em um sofá, permanecendo na audição daqueles poucos e valiosos minutos por longos períodos. De fato, algumas das composições que fazem parte do espetáculo surgiram em momentos nos quais eu, inebriado entre os sonhos e a realidade, imaginava um mundo de timbres e ritmos, e tentava reproduzi-lo nas composições das músicas de *As Folhas de Cedro* logo que despertava.

24.4 A etapa dos ensaios

Em seguida começaram a ocorrer leituras do texto com o elenco e o encenador/dramaturgo. Tais encontros promoveram a reunião entre os profissionais que participaram da montagem. Foi desta forma que tive meu primeiro contato com Laura Carone e Telumi Hellen (as responsáveis pelo cenário e figurinos) e Antônio Januzelli - o Janô⁷⁰ (responsável pela preparação de atores), que também colaboraram intensamente com minhas pesquisas.

24.4.1 A pesquisa das sonoridades dos personagens

Especialmente para evitar a todo custo a mera ilustração caricata da música árabe, eu iniciei neste mesmo período um estudo preliminar sobre as sonoridades dos personagens e das cenas, tendo como base seus aspectos históricos e psicológicos. Foram criados “eixos de sonoridades” dos personagens Filha, Pai, Índia e Mãe. Estes eixos foram definidos por

⁷⁰ De fato, o professor Antônio Januzelli (Janô) se tornou uma figura de extrema importância em minha trajetória pessoal e de estudos. Além de ser um grande incentivador de minhas pesquisas sobre música do teatro, ele se tornou uma peça fundamental para que estas ocorressem dentro do ambiente acadêmico.

múltiplos elementos, como subsídios do texto, pela colheita de informações com os atores e com o encenador, pelos elementos da encenação como cenário, luz, etc.

A fase seguinte foi marcada pelo início dos ensaios de cenas do espetáculo, quando finalmente puderam ser observadas concomitantemente as três etapas do meu processo de composição musical (escuta /elaboração dos rascunhos musicais/teste do material nas cenas).

24.4.2 O roteiro de música do espetáculo

Para auxiliar o processo de composição e a posterior execução da música do espetáculo foi elaborado um roteiro de música:

ROTEIRO DE TRILHA SONORA ORIGINAL – MAESTRO AMALFI					
Espectáculo: Folhas Do Cedro Texto/Direção: Samir Yazbeck Estréia: 23/07/2010 – Teatro: <u>SESC VM</u> (29/06/2010)					
PÁG.	NOME	DUR.	CD	VOLUME	DEIXA
01	Abertura	3'12	01		
	Caribo	3'02	02		
	Chegada da mãe	2'12	03		
	Rádio da Alemã dona do hotel	1'24	04		
	Abertura sem voz árabe	3'12	05		
	Flautas intro Dança Mística	2'45	06		
	Dança Mística	1'28	07		
	O pai sempre em silêncio	2'45	08		
	Encerramento Flauta	1'20	09		
	Agradecimentos	2'29	10		
	EXTRAS				
	A dança da nativa	1'25	11		
	Tempestade	3'00	12		
	Efeito 1	0'09	13		
	Efeito 2 - reverso	0'05	14		
	Piano 1	0'12	15		
	Piano 2	0'12	16		
	Piano 3	0'15	17		
	Piano 4	0'17	18		
	Piano 5	0'15	19		

www.maestroamalfi.com

Página 1

(As Folhas do Cedro, 2010. Roteiro de música. Acervo pessoal Marcello Amalfi)

24.5 Análise do processo composicional de algumas músicas do espetáculo

24.5.1 Abertura das folhas do cedro (faixa 15 do CD)

Esta composição foi solicitada pelo encenador/dramaturgo para que já na abertura do espetáculo fosse introduzida ao público a forte tensão entre os personagens Pai e Filha, prenunciando uma situação que se estenderia por boa parte do espetáculo. Ele descreveu esta música da seguinte maneira:

A música de abertura, que deve ser como uma corda retesada, que se estende por três minutos [...] Sobre essa tensão ao fundo, pode haver algum instrumento a mais, que evolua na direção do suspense, pois se trata de uma cena em que o Pai, tal qual fantasma, entra em cena com a Filha, tentando tocá-la, e ela não o deixa, fugindo. [...]⁷¹

A partir dessa orientação eu compus uma música de clara inspiração nos trabalhos de György Sándor Ligeti (1923-2006), notadamente em seu *Réquiem para soprano e mezzosoprano solistas, coro misto e orquestra* (1963-65). Na minha composição há uma textura coral micropolifônica cuja tensão é estabelecida por um *cluster* em *fade in* que marca seu início. Ele desenha uma trajetória ascendente através de saltos das vozes que são independentes entre si. Este movimento faz com que o crescimento da tensão na música acompanhe de perto o crescimento da tensão entre os personagens na ação que se desenrola no palco, e foi mensurado a partir de uma filmagem de um ensaio da cena.

Para a composição dialogar com a presença do fantasma do Pai foram sobrepostos a esta textura coral pequenas frases esparsas em árabe, que não devem ser compreendidas como a voz do personagem ao fundo da cena (o que resultaria de uma leitura rasa da música e da cena), mas como a paisagem sonora da dimensão onde este Pai se encontra, povoada por lembranças de sua terra natal.

24.6.2 A chegada da mãe (faixa 16 do CD)

O encenador/dramaturgo disse em uma de nossas conversas que um dos personagens centrais do espetáculo era a Mãe. Ele passou muito tempo me descrevendo detalhadamente o

⁷¹ Trecho de email que recebi de Samir Yasbek durante o processo de montagem de *As folhas do Cedro*.

que ela representaria, como contribuiria para a história, como seria sua relação com os demais personagens, etc.:

A próxima personagem que, ao surgir em cena, terá sua entrada marcada por uma música, será a Mãe. Ela vem como uma madona, uma mulher sagrada, com a mão na barriga, chamando a atenção da Filha, que, aproximando-se da Mãe, começa a contar a história do dia em que a Mãe foi ao Amazonas e todo mundo ficou em São Paulo, na expectativa do que aconteceria. Imagino que deva ser uma música doce, mágica, enfim, a canção da Mãe, da aldeia, que representaria tudo o que estamos conversando sobre a ancestralidade, o arcaico, o antigo desse mundo árabe.⁷²

Para compor esta música eu busquei operar uma transposição para a cena (termo utilizado por Jean-Jacques Lemêtre para se referir a este processo) das características da mãe colocadas pelo encenador/ator. Para isso, eu as organizei em três diferentes perspectivas:

- Da figura da Mãe: Madona, sagrada.
Transposta na composição musical pela utilização de uma harpa executando um acompanhamento em tonalidade menor, acrescida de um efeito *delay*.
- As características da música: doce, mágica, da Mãe, da aldeia.
Transposta na composição musical através da utilização do *glockenspiel*, que pontua toda a música com notas longas em contracanto com a melodia do alaúde.
- O que a Mãe representa: a ancestralidade, o arcaico e o antigo do mundo árabe.
Transposta na composição musical pela sonoridade peculiar da escala menor harmônica, cuja disposição intervalar é Tônica, 2aM, 3am, 4J, 5J, 6am, 7M. Ao ser executada pelo alaúde (na verdade, no violão alterado) ela foi acrescida também de um efeito *delay*.

24.6.3 A dança mística (faixa 17 do CD)

O encenador/dramaturgo pediu que eu compusesse uma música para a cena que ele descreveu como “a mais lúdica e encantatória da peça”. Nela, a personagem Mãe se lembraria de sua terra natal, de sua aldeia, de Beirute e do Líbano. Ao fundo do palco, todo o elenco

⁷² Idem.

entraria com um figurino de festa e iniciaria uma dança suave, acompanhando a fala da mãe. Ele pediu que essa música fosse tradicional, dançante, mas não muito agitada.

Para criar este encantamento eu utilizei um acompanhamento executado no alaúde e uma melodia executada na flauta, acrescidos de uma leve percussão característica do oriente. O compasso 6/8 em andamento lento atribuiu à composição um ar mágico, ao mesmo tempo em que possibilitou a realização da dança. Esta música foi composta sobre dois temas curtos de oito compassos sobre um modo maior. Na execução do segundo tema é acrescentado um contracanto de alaúde e pontuações leves de outros instrumentos de percussão.

Ao utilizar melodias simples sobre uma instrumentação igualmente simples eu consegui fazer com que a música cumprisse a função de acompanhar a dança e criar a “aura mágica” solicitada pelo encenador/dramaturgo para a cena, sem com isso tirar o foco do personagem central, a Mãe.

24.6.4 O pai sempre em silêncio (faixa 18 do CD)

Uma etapa que chamou a minha atenção durante o processo de construção de *As Folhas do Cedro* foi a dos estudos de cena organizados e realizados pelos atores, que muito se assemelha com o que ocorre no Théâtre Du Soleil, período que Jean-Jacques Lemêtre chama *concoctage*.

Um destes estudos, realizado pelo ator Hélio Cícero, foi utilizado como referência para compor esta música. Mais especificamente, a expressão em seus olhos durante a realização do estudo, que trazia (em meu entendimento) uma tristeza e desamparo diante da dureza de uma realidade que se revela implacável; um sentimento que serviu como impulso para que eu fizesse uma música por conta própria, antes mesmo de saber se ela de fato iria dialogar com a encenação que estava ainda no início de sua elaboração.

Posteriormente, durante a etapa dos ensaios de cena, ao assistia aos personagens Pai (Hélio Cícero) e Filha (Gabriela Flores) desenvolverem uma ação em que a filha leva lentamente uma cadeira para o Pai, que depois permanece sentado enquanto ela sai de cena, eu reconheci nos olhos do personagem Pai a mesma expressão que eu reconhecera tempos antes, no estudo que este ator Hélio Cícero havia apresentado. Prontamente registrei a cena em vídeo, que levei para o estúdio e utilizei como base para finalizar o rascunho até então inédito para o encenador.

Na composição resultante há apenas um piano, que eu utilizei para transpor o personagem Pai, e uma única nota que entra como um pedal sobre o tema B da composição, executada por

um naipe de violinos que eu utilizei para transpor a personagem Filha. A música que o piano executa leva ao palco a música interna do personagem Pai, que à primeira vista parece firme, mas que no entanto titubeia, por vezes vacila, parece perder o “tempo”. Já a música que o naipe de violinos executa a música interna do personagem Filha. É uma única nota, firme, e também fria imutável. Uma nota (sentimento) que não progride e tão pouco regride em relação ao piano (Pai), mas que nunca deixa de ter uma relação direta com ele, quer seja de consonância, quer seja de dissonância.

Ao ser testada posteriormente, esta composição foi adotada pelo encenador para a cena em questão. O encenador comentou em certa ocasião que aquela cena havia se transformado em um momento muito importante para o espetáculo, pois nela ocorria uma virada fundamental para o desenvolvimento da história dos personagens, o que a música acompanhou muito bem.

24.6 Uma visão geral da relação criativa compositor e encenador/dramaturgo

É interessante verificar que ao fazer as solicitações de músicas para o espetáculo *As folhas do Cedro* o encenador/dramaturgo Samir Yazbek invariavelmente expôs muitos detalhes e informações que tinham como ponto de partida a dramaturgia que havia escrito para a peça. Isso fez com que eu enxergasse a sua proposta para encenação (sua *vision*) como uma extensão de sua obra literária. Uma transposição, para empregarmos um termo que Ariane Mnouchkine utiliza no Théâtre Du Soleil.

Em uma análise geral, é possível observar que assim como ocorrera anteriormente com os diálogos criativos estabelecidos com a encenadora Bárbara Bruno, com o encenador/ator Jairo Mattos e com o encenador/adaptador Antonio Abujamra, o diálogo criativo estabelecido com o encenador/dramaturgo Samir Yazbek não se pautou em questões de cunho musical, apesar de envolver a composição das músicas.

Na montagem de *As folhas do cedro*, eu precisei garimpar as referências para a composição musical dentro do contexto da dramaturgia e da encenação que o encenador/dramaturgo propunha. Desta forma, mais uma vez foi preciso desenvolver um vocabulário específico para comunicar-me com Samir Yasbeck. Algo que transitou entre o idioma da dramaturgia e da encenação que ele falava e o da música que eu conhecia.

4º MOVIMENTO

(considerações finais: a hipótese da *macro-harmonia* da música do teatro)

25. Considerações finais

No intuito de propor uma perspectiva para a observação do diálogo criativo entre o compositor e o encenador partiremos de reflexões sobre uma prática atual de composição de música do teatro. Neste sentido, tomaremos como referência a parceria entre Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine (onde a música do teatro, segundo o próprio compositor, é formada não somente pelos sons, como também pelas imagens, ideias e demais elementos da encenação, razão pela qual é construída juntamente com as cenas), para apresentarmos a hipótese da **macro-harmonia** como uma possibilidade analítica e, consequentemente, representativa de um possível campo onde possa ocorrer a relação criativa estabelecida entre o compositor e o encenador moderno.

25.1 A metáfora do caleidoscópio

No universo teatral que nos é contemporâneo podemos constatar a existência de uma grande quantidade de compositores de música do teatro que atuam de forma conjunta com encenadores. Nesse panorama, certos diálogos criativos (especialmente aqueles em que ocorre a construção integrada da música e da cena) adquirem uma relevância cada vez maior dentro das companhias, e desta maneira, no desenvolvimento do teatro que elas praticam.

No entanto, poucas são as incursões atuais que discorrem sobre tais relações sem apresentar abordagens isoladamente musicais ou teatrais. Em decorrência dessa escassez, compositores e encenadores que buscam uma prática baseada no domínio da expressividade e no efetivo diálogo entre criadores encontram-se à deriva em um mar de incertezas, esperando que a brisa possa lhes trazer respostas dentro de uma garrafa bailando sobre a maré.

Arroubos poéticos à parte, a verdade é que mais e mais o estreitamento da relação entre música e encenação faz parte da prática teatral que busca a modernidade, enquanto, paradoxalmente, o olhar sobre o papel do compositor e da própria música dentro dessa prática permanece preso e vinculado a conceitos que se evidenciam antiquados, há muito tempo superados:

A partir do momento em que, na contemporaneidade, o espetáculo teatral passou a ser percebido como uma teia, resultante da urdidura de várias partituras concomitantes (de texto, do ator, do encenador, dos elementos cenográficos, musicais, etc.), foram ampliados os campos de estudo da organização de cada uma dessas partituras. Ainda assim, elementos de difícil delimitação, como a plasticidade ou a musicalidade de uma encenação, que são estruturantes do léxico do espetáculo

(responsáveis pela construção de sentido deste, não a partir do tema ou mensagem – pelo quê se quer dizer – mas por como se diz), permanecem ainda à mercê basicamente da sensibilidade intuitiva de seus realizadores.⁷³

De fato, a ideia de que a encenação é uma realização que envolve uma série de eventos concomitantes apresentou seus primeiros indícios há muito tempo. Podemos identificá-los no trabalho de autores importantes do passado, como por exemplo, no do compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão Richard Wagner. Responsável por todos os aspectos das montagens de suas óperas, Wagner direcionou sua vida para a tentativa de produzir uma obra que alcançasse o equilíbrio perfeito entre todas as formas de arte, a *Gesamtkunstwerk*, um termo que é frequentemente traduzido como “obra de arte total”, “obra de arte coletiva” ou “obra de arte comum”. Em suas palavras, “No drama, o objetivo de cada variedade artística individual é completamente alcançado somente pelo entendimento mútuo e a cooperação inteligível de todas as variedades artísticas”.⁷⁴

De acordo com esse prisma, de forma figurada podemos dizer que participar do jogo teatral é como observar uma imagem projetada pelo encenador através de um caleidoscópio no qual são inseridas “pedras” coloridas por vários criadores. Ao ocuparem o caleidoscópio, as pedras se tocarão sem nunca se misturarem, revelando claramente seus limites individuais na projeção.

Contudo, concluímos que esse entendimento passou a ser questionável no momento em que, ao analisar uma música do teatro como aquela composta por Jean-Jacques Lemêtre no Théâtre Du Soleil, nos deparamos com a necessidade de uma ampliação de sua escuta para além dos elementos sonoros que uma percepção musical tradicional contempla.

Tal necessidade surge em função da forte associação que o compositor e a encenadora Ariane Mnouchkine agenciam entre as composições musicais e os elementos das cenas, incluindo também os elementos que não possuem natureza acústica (como o gesto, a iluminação, o cenário, o texto, etc.). Uma associação que nasce durante o processo de elaboração integrada da música e da cena que ocorre no Théâtre Du Soleil, e que supera a simples cooperação mútua, chegando, em nosso entendimento, a alterar a estrutura anatômica desses elementos.

Desta forma, propomos rever o exemplo do caleidoscópio sob esse novo prisma (o da existência de uma relação indissociável entre os elementos durante a elaboração e a realização da cena). Agora, podemos dizer que participar do jogo teatral é como observar uma imagem

⁷³ OLIVEIRA, 2008, p.2.

⁷⁴ WAGNER, Richard. In TREITLER, *apud* DUDEQUE, 2009,p.3.

projetada pelo encenador através de um caleidoscópio no qual são inseridos “líquidos” coloridos por vários criadores. Apesar de manterem sua estrutura celular intacta (a música não deixa de ser música, o texto não deixa de ser texto, etc.), ao ocuparem o caleidoscópio os líquidos se associarão, eliminando claramente seus limites individuais na projeção. Nos deparamos assim com uma nova metáfora, a qual em nosso entendimento consegue definir melhor a prática de composição da música do teatro que ocorre no Théâtre Du Soleil.

25.2 Uma nova prática de composição musical que nasceu no palco do teatro

Nossa proposta de mudança de perspectiva sobre a composição da música do teatro, expressa na metáfora do caleidoscópio, tem o intuito de acompanhar as mudanças ocorridas no processo de elaboração teatral e na relação entre os seus criadores desde a época das iniciativas de Richard Wagner, no final do século XIX. Em especial porque atualmente, artistas como Jean-Jacques Lemêtre e Ariane Mnouchkine demonstram a cada nova empreitada que a sua maneira de entender e produzir arte pouco ou nada dialoga com uma perspectiva onde as artes se expressam individualmente e que somente a partir do equilíbrio dessas diversas expressões é possível chegar a uma obra de arte verdadeira, total.

Naturalmente, o que estamos afirmando aqui não é que o processo composicional dos artistas contemporâneos a Richard Wagner não levavam em consideração a iluminação, o cenário, o figurino, etc. Tão pouco, que durante a realização das óperas e espetáculos teatrais frutos desses processos não houvesse interação entre a música e a encenação. Da mesma forma, não estamos especulando se este ou aquele processo de elaboração pode ser melhor ou pior.

O que estamos colocando é que a prática composicional daquele período apresentava na maioria das vezes um aspecto que, ao nosso ver, é crucial para a sua distinção da produção de música do teatro nos moldes da que Jean-Jacques Lemêtre pratica atualmente no Théâtre Du Soleil: o processo de concepção dos elementos da encenação (texto, libreto, partitura musical, encenação, coreografias, etc.) permaneciam cronologicamente separados em etapas, apesar de na maioria das vezes partirem de uma única *vision* e/ou serem coordenados por uma figura central.

Sendo assim, nasce da constatação desse distanciamento o nosso entendimento de que não podemos ponderar sobre a música composta por Jean-Jacques Lemêtre da mesma maneira que ponderamos sobre a música composta por Richard Wagner, e conseqüentemente, sobre a relação que foi estabelecida entre compositor e encenador nas duas ocasiões.

Acreditamos que o processo de composição de música do teatro começou a mudar quando a “busca por um equilíbrio inteligível entre as formas artísticas”, da qual Richard Wagner lançava mão no século XIX, passou a dividir a atenção dos artistas criadores com a “busca por uma aproximação maior e mais profunda” dessas formas.

Caminhando no sentido da “mistura”, e não mais de uma “coatuação” claramente delimitada, tal aproximação entre as práticas artísticas se torna evidente desde o início do século XX, notadamente entre as práticas da música e do teatro, como aponta Fabio Cintra:

Grande parte dos autores significativos para a arte do ator e da encenação no século XX tratam, com maior ou menor profundidade, do tema da musicalidade e sua importância para a cena e para o ator, como Stanislávski, Meyerhold, Appia, Artaud, Grotowski e Bob Wilson. [...] Não por acaso, Stanislavski usa o termo tempo-ritmo para se referir a esse plano de trabalho do ator, elaborando um treinamento específico para esse tema. Meyerhold, por sua vez, pratica toda uma formação baseada na música para seus atores, além de utilizar a música em cena como elemento de condução e de contraponto à ação. Ambos consideram a música uma parte importante da formação do ator, uma vez que tempo e ritmo são conteúdos específicos do aprendizado musical, e preconizam uma atuação que se apoie na consciência do tempo e do ritmo como elemento estruturador e organizador tanto do discurso cênico do ator quanto da própria encenação.⁷⁵

Desta forma, observamos que quando a música passou a ser utilizada mais intensamente no universo musical como instrumento de formação dos atores e elemento estruturador e organizador da cena, ela ganhou um peso maior no processo de elaboração da encenação.

Entretanto, ressaltamos que a sua aplicação didática no fazer teatral (sem dúvidas a mais estudada nos textos teóricos que abordam de alguma maneira o assunto música), é apenas uma das possibilidades de sua participação no universo teatral. Para além dos benefícios ocasionados pelas relações de sincronia e ilustração que ela estabelece no processo de formação do ator e na realização da cena, estamos discutindo aqui a participação do elemento música na relação criativa do compositor com o encenador, que está estreitamente ligada às possibilidades discursivas da composição musical dentro da encenação.

É certo que as possibilidades discursivas da composição musical já vinham sendo exploradas no fazer teatral e sobretudo no operístico, muito tempo antes do advento da figura do encenador moderno. Entretanto, entendemos que somente à partir de André Antoine surgiu a possibilidade concreta do encenador ter um discurso musical sendo “construído” conjuntamente com a cena, o que o libertou da necessidade de utilizar um discurso musical pré-existente “sobreposto” à sua encenação, ou no caso dos encenadores de ópera, à

⁷⁵ CINTRA, 2006, p.27.

necessidade de “sobrepor” uma cena à um discurso musical pré-existente. Sendo assim, além de aumentar as possibilidades de jogo entre a composição musical e o ator, a presença do compositor no processo de elaboração teatral certamente trouxe mais liberdade criativa ao encenador.

Mesmo ao considerar que a interação dos processos de criação da música e da encenação já ocorria antes do *Théâtre Libre*, entendemos que a qualidade e a intensidade deste diálogo foi se intensificando de tal forma após sua criação, que em algum momento a partir do início do século XX compositores musicais passaram a ser absorvidos pelas companhias teatrais, para que pudessem construir o discurso musical dos espetáculos juntamente com a construção das cenas, e não mais “em função” ou “à partir” de cenas já prontas.

A presença efetiva do compositor musical dentro do processo de elaboração teatral, e não mais à margem dele, fez com que a relação criativa estabelecida com o encenador adquirisse uma nova feição, e o afastou de um prestador de serviços de composição musical sob encomenda, aproximando-o de um cocriador do espetáculo teatral, como no caso de Jean-Jacques Lemêtre nos espetáculos do *Théâtre Du Soleil* dirigidos por Ariane Mnouchkine.

Com isso, a elaboração do espetáculo teatral passou a contar com diversos criadores, e as possibilidades discursivas da composição da música do teatro, agora trabalhadas conjuntamente pelo compositor e o encenador, adquiriram características singulares, especialmente devido ao seu novo processo de composição nascido nos palcos dos teatros, que substituiu aquele importado das salas de concerto.

Dessa forma, é natural que a relação entre o compositor e o encenador esteja hoje condicionada à múltiplos fatores, que variam a cada nova experiência teatral. Todavia, acreditamos que existe um eixo importante que conecta todas essas experiências: a esfera onde ocorre o diálogo entre os criadores envolvidos.

25.3 Uma análise comparativa da música dentro e fora do contexto teatral.

Para engendrar reflexões sobre como a ideia de uma associação profunda entre a música e os elementos da encenação teatral pode nos auxiliar a entender o diálogo criativo entre o compositor e o encenador nos dias atuais realizaremos uma breve análise comparativa entre certas características do elemento música em dois contextos distintos, o musical e o teatral.

Ao observá-lo em um contexto musical, constatamos que historicamente ele já recebeu numerosos estudos que partiram de ponderações sobre o seu significado através dos tempos.

Uma das ideias mais influentes e ainda presente foi sintetizada por Arthur Schopenhauer (1788-1860) ao escrever que:

“A música não exprime nunca o fenômeno, mas unicamente a essência íntima de todo o fenômeno, numa palavra, a própria vontade. Portanto não exprime uma alegria especial ou definida, certas tristezas, certa dor, o medo, os transportes, o prazer, a serenidade do espírito; exprime-lhes a essência abstrata e a geral, fora de qualquer motivo ou circunstância. E, todavia nessa quinta essência abstrata, sabemos compreendê-la perfeitamente”.⁷⁶

Tal ideia prevaleceu nos meios de produção musical, e pode ser vista como uma fonte de indícios sobre a grande capacidade que a música tem para se inter-relacionar, como aponta Giovanni Piana, ao escrever:

A música tem muitas dimensões porque são muitas as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens. E são com certeza as formas de ser e as maneiras de pensar dos homens que determinam o horizonte de motivos que permite à imaginação musical começar o seu curso, colocando em movimento aquela dialética da qual nascem as suas obras. Nenhum pensamento musical poderia nascer se não existissem outros pensamentos. Por isso, seria certamente errado sustentar que estes outros pensamentos não podem de modo algum penetrar no interior da peça musical, contribuindo para determinar o seu sentido.⁷⁷

Estas idéias nos revelam um ponto de vista muito útil para entendermos porque a música de Jean-Jacques Lemêtre, ao ser adicionada em uma encenação de Ariane Mnouchkine, é alterada pelos elementos que compõem a encenação ao mesmo tempo em que também os altera.

Naturalmente, a associação da música com a encenação não está restrita aos aspectos de natureza acústica. Especialmente porque pode ser muito difícil dissociar um som de uma imagem, e analogamente uma música de uma cena, mesmo que a cena em questão seja a simples representação da produção desse som.

Tal juízo sobre a associação do som à imagem é base para muitos estudos, como o de Richard Leppert, professor na Universidade de Minnesota (EUA), que foi citado por Fernando Iazetta em seu ensaio “A música, o corpo e as máquinas”:

Em uma obra recente, Richard Leppert (1993) explora de modo bastante criativo a relação entre aquilo que se ouve e aquilo que se vê em música através da análise de diversas pinturas cujo tema central é a situação de *performance* musical. Leppert aborda a música de um modo indireto: sua análise parte de pinturas de diversos

⁷⁶ SCHOPENHAUER, s./d.

⁷⁷ PIANA, 2001, p. 334-335.

artistas e épocas representando situações de *performance* musical para mostrar o quanto se pode ver na música de um modo indireto e que os componentes imagéticos da linguagem musical podem ser de importância fundamental no processo de compreensão do seu próprio discurso. Para o autor, música é algo notadamente corpóreo: “Justamente porque o som é abstrato, intangível e etéreo [...] a experiência visual de sua produção é algo crucial para que, tanto os músicos quanto a audiência, possam situar e comunicar o lugar da música e do som musical dentro da cultura e da sociedade [...] A música, apesar de sua eterealidade sonora, é uma prática corporal, como a dança ou o teatro”.⁷⁸

Quanto ao processo composicional, observamos que, em um contexto musical como a criação de uma peça sinfônica, orquestral ou de câmara, a música é tradicionalmente elaborada em uma dinâmica que envolve apenas um criador, nascendo da conjunção de elementos de natureza exclusivamente acústica que se inter-relacionam de forma indissociável.

No entanto, quando transpomos este processo composicional para um contexto teatral como o do Théâtre Du Soleil, observamos que a música tem sua gênese em uma dinâmica que envolve diversos criadores, nascendo da conjunção de elementos de diferentes naturezas, formatos e funções que se inter-relacionam de forma indissociável.

Essa nova perspectiva sobre o processo de elaboração da música no contexto de grupos como o Théâtre Du Soleil reforça a ideia de que é necessário superar o entendimento anacrônico de que o espetáculo teatral se caracteriza como uma série de eventos – de música, de ação física, de texto, de recursos visuais, etc. – realizados concomitantemente, o que definitivamente não se aplica ao que acontece na *carturcherie*, a sede da trupe francesa.

25.4 A ponte entre o estudo da música e a prática como compositor no teatro

Logo que iniciei no ofício de compositor de música do teatro fiquei intrigado pela maneira como minhas músicas “mudavam” sempre que passavam a fazer parte de um espetáculo. Ao estarem conjugadas aos elementos de uma encenação, apesar de não sofrerem alteração em qualquer uma de suas notas, adquiriam diferentes feições, muitas vezes inesperadas por mim. Esta inquietude me levou a embrenhar uma pesquisa pessoal sobre o assunto.

Uma ideia que se tornou muito relevante dentro desta pesquisa começou a ser desenvolvida na época em que meus estudos musicais avançavam para além do sistema tonal, ingressando no campo da música atonal, da politonalidade (ou poli-harmonia, segundo alguns autores), da música serial, da música dodecafônica. Na ocasião, tive meus primeiros contatos

⁷⁸ LEPPERT, 1993: xx-xxi *apud* IAZETTA, 1997, p.29.

com as obras de Arnold Schoenberg, Edgard Varrése, Charles Ives, Benjamin Britten, Murray Schafer e Jonh Cage.

Acredito que estabelecer uma ponte entre minhas descobertas (sobretudo à respeito da música que era constituída por elementos que vão além de fenômenos acústicos e fora do sistema tonal) e o trabalho que eu realizava como compositor de música do teatro foi um importante marco divisório, que me levou a compreender a prática de composição da música do teatro de outra maneira.

Com essa ponte eu pude enxergar o porquê da música do teatro não ser apenas um conjunto de notas musicais executado sobre uma cena. Compreendi porque a música integrada à uma cena excede a simples relação de sincronia, assim como sua capacidade para ilustrar sonoramente situações, atribuir sentimentos, intenções, etc.. Da mesma forma, porque ela consegue englobar a vocalidade dos atores e de seus textos, o som da porta do cenário sendo aberta, o som do caminhar sobre o tablado, etc., e ultrapassar os efeitos sonoros e o *mickey-mousing* dos desenhos animados.

Em função dessa ponte eu conclui ainda que a música do teatro chega ao ponto de prescindir de fenômenos de natureza acústica, desenvolvendo em cena o que chamei uma *presença muda*⁷⁹.

Contudo, uma das descobertas que mais mudou minha maneira de compor música para o teatro ocorreu quando percebi que a música que eu compunha podia distanciar-se de uma relação com o aspecto externo do personagem e passar a descrever seus sentimentos interiores (o que muito recentemente passei a identificar com o termo *musique interne* - música interna, que aprendi com Jean-Jacques Lemêtre).

Foi desta percepção que nasceu a ideia de que a música do teatro não está sobreposta à cena, mas integrada a ela de forma indissociável. Notadamente porque a descrição que a música pode fazer da esfera interior de um personagem está condicionada a parâmetros como o desenvolvimento da trama, o caráter do personagem, a relação entre personagens.

⁷⁹ Eu adotei o termo *presença muda* exclusivamente para identificar esta ideia que desenvolvi sobre a música. Ele passou a compor meu léxico pessoal devido a ausência de algo similar na bibliografia pesquisada até o momento. Desta forma, neste trabalho o termo não deve ser tratado em sua literalidade ou fora de contexto. Essa presença foi por mim identificada pela primeira vez ao utilizar uma música para ensaiar um ator que devia mover-se em absoluto silêncio em uma cena que não possuía qualquer som. Posteriormente, eu pude perceber que a música que havia sido utilizada durante os ensaios estava transposta na realização da cena silenciosas através do corpo do ator. Identifiquei também a *presença muda* da música em um texto dramático que apresentava uma “forma sonata”, onde cada cena foi identificada por mim como um movimento de uma peça musical naquela forma, mesmo sem emitir uma única nota.

Ou seja, são parâmetros extramusicais que, no entanto, passam a fazer parte da estrutura da música por estarem na estrutura de construção da encenação, mesmo sem figurarem na cena onde a música acontece.

A ideia da música “integrar a cena ao mesmo tempo em que é integrada por ela” me levou a compreender a encenação como uma unidade complexa, e não mais como um conjunto de realizações paralelas. Uma compreensão que naturalmente fez necessária uma nova forma para a análise musical, especialmente porque a estrutura das minhas composições para teatro passaram a conter não apenas os elementos internos da música (como notas, instrumentação, andamento, etc.) mas também os demais elementos que integram as cenas onde estavam inseridas (como luz, cenário, texto, movimentação, etc.), estabelecendo com eles uma conexão tão profunda, que uma alteração em qualquer um destes elementos era capaz de alterar a todos igualmente.

Antes de refletir sobre a conexão entre música e cena, o fato da alteração em um elemento da encenação poder afetar aos demais já ficava evidente sempre que, durante uma montagem, uma música que eu compusera para uma cena era deslocada para outra. Entretanto, somente após entender essa conexão eu pude perceber que a dicotomia entre música e cena pode ter origem não apenas em diferenças vocais ou de movimentação (ou seja, da tonalidade das vozes e da sincronia entre a música e outros eventos da cena), mas também em diferenças que estão no plano da trajetória de construção dos personagens, do significado das falas e dos movimentos para todo o drama, do próprio significado que a música estiver construindo dentro do espetáculo, etc..

Como esta ampliação no entendimento da música do teatro eu passei a procurar uma nova forma para analisar a estrutura das composições que eu realizava naquele universo.

25.5 O conceito harmonia musical transposto para a realização teatral

A análise de uma composição no universo musical do ocidente é realizada, na maioria dos casos, com base em um conceito chamado *harmonia musical*, que constitui um campo de estudos muito específico.

Seu escopo é fundamentalmente os componentes de natureza acústica da música (altura, duração, dinâmica, intervalos, cadências, etc.). Daí a impossibilidade de interpretar a música criada no universo teatral, como a que Jean-Jacques Lemêtre compõe no Théâtre Du Soleil, que segundo o autor é composta pela somatória destes com elementos de naturezas distintas, como a iluminação, o gesto, o cenário, a “salada interna” do personagem, etc.

Contudo, ao analisar profundamente o conceito harmonia musical nos deparamos com algo que acreditamos ser uma ponte que possibilita a sua utilização no contexto teatral: a similaridade que o seu mecanismo pode lidar com relações entre acontecimentos simultâneos, as chamadas relações harmônicas⁸⁰, em ambos os contextos – o musical e o teatral.

Observemos primeiramente o que ocorre no universo musical:

(exemplo 1A)

dó
sol
mí
dó

(exemplo 1B)

dó
sol
mí
lá

Verificamos neste exemplo que a relação harmônica estabelecida entre os diversos elementos simultâneos (exemplo 1A) tem como resultante o acorde *Dó Maior* (C). No entanto, ao promovermos uma alteração em apenas um desses elementos (a nota dó grave que foi alterada para nota lá no exemplo 1B), a relação harmônica estabelecida entre os mesmos elementos passa a resultar no acorde *Lá menor com sétima menor* (Am7), o que representa uma grande mudança do ponto de vista do conjunto sonoro, da escala, e também do seu *afeto*⁸¹.

Ao analisarmos isoladamente o comportamento de cada um dos elementos (notas musicais) nos dois momentos verificamos que, mesmo aqueles que não foram alterados diretamente apresentam mudanças em função da relação harmônica que estabelecem com os demais:

⁸⁰ No universo musical uma relação entre elementos (no caso, os sons) pode ser classificada como *melódica*, quando é uma sucessão de acontecimentos, expressando uma horizontalidade; ou *harmônica*, quando é uma simultaneidade de acontecimentos, expressando uma verticalidade.

⁸¹ Referimos-nos aqui à *Teoria dos Afetos*, que apesar de já existir na música da Grécia Antiga e também no sistema de *ragas* indianos, foi formulada e sistematizada no período barroco da música ocidental. Ela procura atribuir às escalas e padrões musicais a capacidade de produzir sentimentos específicos no ouvinte.

(exemplo 1A)

(exemplo 1B)

- NOTA DÓ: no exemplo 1A era a *oitava da fundamental*, no exemplo 1B passou a ser a *oitava da terça menor*.
- NOTA SOL: no exemplo 1A era a *quinta justa (consonância)*, no exemplo 1B passou a ser a *sétima menor (dissonância)*.
- NOTA MI: no exemplo 1A era a *terça maior*, no exemplo 2B passou a ser a *quinta justa*.

Observemos agora o exemplo 2, que transpõe o mesmo mecanismo do conceito harmonia musical para a relação entre diversos elementos simultâneos do universo teatral:

Nota: Em razão da impossibilidade de apresentarmos duas versões de uma mesma cena de algum dos espetáculos do Théâtre Du Soleil onde ocorra uma mudança significativa em apenas um dos seus elementos, criamos uma cena hipotética como exemplo 2.

(exemplo 2A)

AÇÃO	<i>parto</i>
LUZ	<i>azul</i>
CENÁRIO	<i>sala branca - móveis brancos</i>
MÚSICA DE CENA	<p>Claire de Lune (Claude Debussy, 1905) <i>andante très expressif</i> <i>pp</i></p>

(exemplo 2B)

AÇÃO	<i>velório</i>
LUZ	<i>azul</i>
CENÁRIO	<i>sala branca - móveis brancos</i>
MÚSICA DE CENA	<p>Claire de Lune (Claude Debussy, 1905) <i>andante très expressif</i> <i>pp</i></p>

Também no exemplo 2 uma mudança singular dentro de uma relação harmônica pôde alterar significativamente todo um conjunto de elementos, apesar de agora estarmos em um contexto teatral e lidarmos com um conjunto formado por elementos de diferentes naturezas.

Ao observarmos o que ocorreu com o elemento música nos dois momentos, fica claro que apesar dele não sofrer absolutamente qualquer alteração do ponto de vista sonoro ou da escala, certamente foi alterado o seu *afeto*. Ou seja, uma mudança em um elemento da cena teatral na qual a música do teatro está inserida pôde altera-la, mesmo que a mudança ocorra fora da estrutura sonora dessa música (sons, notas, etc.).

26 A hipótese da macro-harmonia do teatro

Esse mecanismo de alteração onde uma mudança em um elemento pode afetar todos os outros diretamente é, em nosso entendimento, a ponte para que o conceito harmonia musical venha a ser efetivamente transposto à prática teatral atual, a fim de analisar uma música como a que Jean-Jacques Lemêtre compõe no Théâtre Du Soleil.

Apesar de os exemplos aqui apresentados constituírem trechos isolados e fora de contexto, eles serviram para evidenciar claramente que a estrutura da mecânica de funcionamento do conceito *harmonia musical* pode ser igualmente aplicável à uma música do teatro.

Contudo, para que isso ocorra, devemos manter em perspectiva a ideia de que a estrutura da música do teatro vai além do conjunto de seus componentes acústicos (as notas, ruídos, etc.), e abarca também os demais elementos aos quais ela está associada (os gestos, a luz, o cenário, etc.), fazendo com que haja uma ampliação das relações harmônicas sobre as quais ela está constituída. Ou seja, a gama de elementos que constituem a música é drasticamente ampliado quando ela é composta no contexto teatral.

Assim, a transposição do conceito *harmonia musical* para o contexto teatral é possível, desde que haja uma ampliação quanto à natureza dos componentes que ele considera como integrantes da estrutura da música. Desta forma, adotamos a nomenclatura **macro-harmonia** para nos referir a este novo conceito que surge.

Observando mais detalhadamente a linha de pensamento construída até aqui, intuímos que esta transposição do conceito harmonia musical para o contexto teatral, paradoxalmente, pode apontar para uma curva de retorno em direção à origem grega deste conceito, especialmente para a forma como ele era entendido por Pitágoras e Platão, entre outros:

O conceito harmonia, embora seja central nas especulações dos pitagóricos, é um conceito musical apenas por analogia, ou por extensão, pois seu significado é antes

de mais metafísico. A harmonia é concebida pelos pitagóricos como unificação de contrários. O pitagórico Filolau afirma que: <<a harmonia só nasce dos contrários; porque a harmonia é unificação de muitos termos mesclados e acordo de elementos discordantes>>. Dado como ponto assente este princípio, podemos estender o conceito de harmonia quer ao universo concebido como um todo, quer à alma, como afirma Aristóteles, reportando-se às idéias dos pitagóricos na Política, bem como no De anima.”.⁸²

Desta forma, acreditamos que o pensamento macro-harmônico pode ser considerado uma possibilidade analítica para a música do teatro que Jean-Jacques Lemêtre compõe, constituindo-se um admissível campo no qual o compositor e a encenadora Ariane Mnouchkine de fato estabeleçam seu diálogo criativo durante o processo de elaboração dos espetáculos do Théâtre Du Soleil.

Como implicação prática do pensamento macro-harmônico, acreditamos que muitas ideias anteriormente ligadas à harmonia musical poderão igualmente ser transpostas e experimentadas no contexto teatral, como por exemplo, *arranjo macro-harmônico* (uma atividade que envolveria criadores de diferentes especialidades), *análise macro-harmônica* e *percepção macro-harmônica* (que seriam fruto de uma escuta ampliada), para citarmos apenas algumas possibilidades.

⁸² FUBINI, 2008, p. 71

Esperamos que os resultados desta pesquisa possam ter colaborado para a discussão do papel da música dentro da atividade teatral, assim como, para o estudo do diálogo criativo entre o compositor e o encenador durante a sua elaboração. Que ideias como a *macro-harmonia* possam sair da esfera teórica, e serem aplicadas, questionadas, confrontadas, aprimoradas nos palcos, nos tablados, nos picadeiros, nas ruas. Que inspiremos outros estudos, debates e reflexões em torno dos assuntos levantados.

E finalmente,

que tenhamos feito jus ao esforço e ao talento daqueles sobre os quais aqui escrevemos!

Marcello Amalfi

BIBLIOGRAFIA

AMALFI, Marcello. Transcrição da entrevista exclusiva concedida por Jean-Jacques Lemêtre a Marcello Amalfi em 18 de outubro de 2011. Tradução de Marcus Vinicius Borja (primeira parte) e Carlos Bernardo (segunda parte).

BARENBOIM, Daniel. *Dialogo sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. Trad. Sérgio Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Trad. Fiamma Pais Brandão. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CINTRA, Fabio Cardozo De Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

CRAIG, Edward Gordon. *O ator e a supermarionete* (versão integral). Trad. Almir Ribeiro. São Paulo: Revista SALA PRETA do PPGAC ECA/USP. Edição nº 12, Volume 1. 2012. <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/422/411>

DORT, Bernard. *O Teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto; revisão de texto J. Guinsburg. São Paulo: perspectiva, 2010.

DUDEQUE, Norton. *O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas*. Curitiba: R. cient./FAP, v. 4, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 2009.

Disponível na internet :

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norton_Dudeque.pdf

FERRAL, Josette. *Trajectoires Du Soleil*. ISBN 2-84260-031-2. Éd. Theatrales. Paris, 1988.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Trad.: Sandra Escobar Bologna: Lisboa: Ed. 70, 2008.

GRIFFITHS, Paul. *A música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques, colab. Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

IAZZETTA, F. A música, o corpo e as máquinas. *Opus*, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Rio de Janeiro, ANPPOM, ano 4, n. 4, p. 27-44, ago. 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus4/opus4-2.pdf>.

LALLIAS, Jean-Claude. "Jean-Jacques Lemêtre, la musique du vers à soie", in DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre Du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale*, pg. 53-56. CNDP. Paris, 2003

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. O ritmo musical da cena de teatro. In: *ANAIS do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: ABRACE, 2008,

Disponível na internet:

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Jacyan%20Castilho%20-%20O%20RITMO%20MUSICAL%20da%20cena%20de%20teatro.pdf>

PASCAUD, Fabiane. MNOUCHKINE, Ariane. A Arte do presente: entrevistas com Fabiane Pascaud [trad. Gregório Duviver de *L'art du présent* ISBN 978-85-60965-19-9]. Pg. 196 e 197. Cobogo. Rio de Janeiro, 2011.

PAVIS, Patrice. A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas; Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo. Perspectiva, 2003.

PIANA, Giovanni. *Filosofia della musica*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice. Croiser les traditions pour composer de la musique de théâtre (rencontre avec Jean-Jacques Lemêtre) Entrevista com Béatrice Picon-Vallin, no Théâtre Du Soleil em 18 de janeiro. Paris, 2004.

<http://www.Théâtre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-Théâtre/croiser-les-traditions-pour?lang=fr>

_____. *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents*, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Tradução de Roberto Mallet.

_____. Une oeuvre d'art commune, Théâtre/Public, n°124-125, juillet-octobre 1995, pp. 74-83 Paris, 1995

<http://www.Théâtre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-Théâtre-du-soleil/le-Théâtre-du-soleil/une-oeuvre-d-art-commune?lang=fr>

POP-CURSEU, Stefana. Un Fascinant Atelier De Musique Au Théâtre Du Soleil, En dialogue avec Jean-Jacques LEMÊTRE. Entrevista realizada em 06 de abril de 2011, publicada na revista da Universidade STUDIA UBB DRAMATICA, lvi, 2, 2011, pp. 101-12. http://www.studia.ubbcluj.ro/arhiva/abstract_en.php?editie=DRAMATICA&nr=2&an=2011&id_art=10137 Romênia, 2011.

QUILET, Françoise. L'Orient au Théâtre Du Soleil. ISBN : 2-7384-7920-0. L'Harmattan. Paris, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Hélène Kuntz, Mireille Losco, David Lescot (org.). *Léxico do drama moderno e Contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SINARD, Alisonne. Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre 18 mars 2009 – Théâtre Du Soleil

SCHAFER, R.Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa F. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

SCHOPENHAUER, A. *Dores do mundo*. Tradução de Albino Forjaz de Sampaio. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d.

INDICE DE IMAGENS E PARTITURAS

Capa: Arte sobre uma fotografia de Marcello Amalfi interpretando o homem-banda no espetáculo Catadores, 2007. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Pg. 49: *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*. Fotografia de Jean-Jacques Lemêtre afinando um dos instrumentos em seu *Bureau* para a apresentação que aconteceria dali algumas horas – Sesc Belenzinho, outubro de 2011. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Pg. 61: *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*. Fotografia de Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi. Uma visita particular ao *Bureau* de Lemêtre – Sesc Belenzinho, outubro de 2011. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Pg. 74: Fotografia de Jean-Jacques Lemêtre e Marcello Amalfi. Momentos antes de nos apresentarmos no Teatro Paíol. Curitiba, 24/07/2012. Acervo pessoal Marcello Amalfi

Pg. 81: O Santo Parto, 2007. Flyer do espetáculo. Arte: Laerte Késsimos. Acervo pessoal Marcello Amalfi.

Pg. 84: O Santo Parto, 2007. Fotografia de ensaio. Teatro Satyros I. Acervo pessoal Marcello Amalfi.

Pgs. 88, 89 e 90: O Santo Parto, 2007. Partitura: *Requiem* (Marcello Amalfi).

Pgs. 92 e 93: O Santo Parto, 2007. Partitura: *Rondó de Ogum* (Marcello Amalfi).

Pg. 95: O Santo Parto, 2007. Partitura: *África bachiana* (Marcello Amalfi).

Pg. 98: O Santo Parto, 2007. Arte do CD e Programa do espetáculo. Acervo pessoal Marcello Amalfi.

Pg. 100: Catadores, 2007. Flyer do espetáculo. Arte: Aline Abovsky. Acervo pessoal Marcello Amalfi.

Pg. 104: Catadores, 2007. VEJA Recomenda. Marcello Amalfi, Paulo Gorgulho e Jairo Mattos em cena. Revista Veja, ed. Abril. Maio de 2007

Pg. 110: Catadores, 2007. Partitura: *Valsa para Pessoa* (Marcello Amalfi).

Pg. 116: Os Possessos, 2008. Flyer do espetáculo. Arte: FUNARTE. Arquivo pessoal Marcello Amalfi

Pg. 123: Os Possessos, 2008. Partitura: *Olá* (Marcello Amalfi)

Pg. 125: Os Possessos, 2008. Partitura: *Seja bem-vindo Chatov* (Marcello Amalfi)

Pg. 126: Os Possessos, 2008. Partitura: *Te vejo amanhã* (Marcello Amalfi)

Pg. 127: Os Possessos, 2008. Partitura: *Um tango para Lorelay* (Marcello Amalfi)

Pg. 128: Os Possessos, 2008. Partitura: *Valsa Russa* (Marcello Amalfi)

Pg. 131: As Folhas do Cedro, 2010. Flyer do espetáculo. Acervo pessoal Marcello Amalfi

CD MP3 ÁUDIO

COMPOSIÇÕES ORIGINAIS PARA TEATRO – MARCELLO AMALFI

01) Revelando uma imensa barriga (O Santo Parto)	10) Apocalipse (Os Possessos)
02) África Bachiana (O Santo Parto)	11) Cena da Lisa (Os Possessos)
03) Rondó de Ogum (O Santo Parto)	12) Seja bem-vindo Chatov (Os Possessos)
04) O pai nosso em aramaico (O Santo Parto)	13) Tango russo (Os Possessos)
05) Primeira (Catadores)	14) Valsa russa (Os Possessos)
06) Enrico (Catadores)	15) Abertura das folhas do cedro (As folhas do Cedro)
07) Valsa Para Pessoa (Catadores)	16) A dança mística (As folhas do Cedro)
08) Olá (Os Possessos)	17) Entrada da mãe (As folhas do Cedro)
09) Flauta durante Piotr (Os Possessos)	18) O país sempre em silêncio (As folhas do Cedro)

TEXTOS ORIGINAIS QUE FORAM TRADUZIDOS NESTE TRABALHO

Obs.: Todas traduções minhas.

ⁱ Tradução minha, a partir do original francês. Extraído de Oeuvres complètes / Adolphe Appia; édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lau'sanne : L'Age d'Homme, 1983-1992. p.4 "*L'étude de la musique vint préciser et purifier ce gout [du Théâtre], et les représentations wagnériennes me dirigèrent irrésistiblement vers une idée de réforme: ne pouvant accepter la mise en scène dont on les affublait, j'évoquais celle qui me semblait devoir leur convenir. La période de création a donc précédé celle de la réflexion théorique; dans cet ordre l'intégrité artistique de ma vision scénique me paraît garantie: j'ai vu, d'abord – au-dedans de moi mais avec une parfaite netteté – puis ensuite, et ensuite seulement (c'est là le point essentiel), j'ai réfléchi théoriquement sur la valeur et la convenance de ce que je voyais ainsi. Par ce travail abstrait je gagnai la conviction que mes dons trouvaient leur application naturelle dans la mise en scène, et que tout autre spécialisation n'aboutirait qu'à une expression fragmentaire de ma vision d'artiste*".

ⁱⁱ Tradução minha, a partir do original em inglês: Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Théâtre. Author(s): Kaoru Osanai and Andrew T. Tsubaki Reviewed work(s): Source: Educational Théâtre Journal, Vol. 20, No. 4 (Dec., 1968), pp. 589 Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3205002> "*They could be folded many times to the desired width, and furthermore each piece was made detachable. Thus, the screens could be made into a corridor which could turn diagonally, a wall which could stand up straight or pillars which could stand apart from each other. That is to say this staging consisted only of a group of straight lines running parallel to the stage and another group of straight lines crossing the stage at a right angle.*"

ⁱⁱⁱ Tradução minha a partir do original em inglês: Idem, p.591. "*The appearance of Rosencrantz and Guildenstern who entered in fear, shoulder to shoulder and looking closely at each other as if they were puppets being manipulated by the king, was also carried out effectively. The entrance of the players was skillfully done. Accompanied by classical music, they appeared in a row with a gay air about them, some carrying cut-out pieces of decorative trees, some holding wig boxes high above their heads, and some bearing costume luggage on their shoulders.*"

^{iv} Tradução minha a partir do original em inglês: Idem, p. 592. "*When the curtain was raised, the queen was discovered seated on the throne. In front of the throne twelve court ladies stood wearing similar costumes which had checkered patterns. (The costumes were also similar to those of the dancers in the opera called Acis and Galatea which Craig designed.) Four of the court ladies stood in a row on each side of the throne from upstage to downstage. Two others stood outside of each row, forming a line which stretched diagonally outward. Each of them held a music book in her hands and was singing a song. Then mad Ophelia ran into the scene, as if she were trying to flee from something, and hid herself behind the rows of ladies as though fearing somebody*".

^v Tradução minha a partir do original em inglês: Idem, p.589. "*According to the program, the staging was a collaboration of Gordon Craig and [K. S.] Stanislavsky. Stanislavsky is already well known in Japan as a founder of the Art Théâtre as well as a great actor and regisseur. In addition to Stanislavsky, the name of [L. A.] Sulerzhitsky is in the program as regisseur. Sulerzhitsky joined the Art Théâtre after its establishment and never appeared on the stage as an actor. He works as a specialist in the field of directing. His responsibilities are similar to those of the director of acting who is often employed in Japan these days. He works mainly on the actors' characterizations. His assistant was [V. L.] Mchedelov, the costumer was [K. N.] Sapunov, the musical director and composer was Il'ia Sats, and the wig-maker was [IA. I.] Gremislavsky. Except the actors, these are the only names listed on the program.*"

^{vi} Tradução minha, a partir do original em Inglês. Edwards, Bobb Maintained by: Find A Grave Originally Created by: Bobb Edwards Record added: Apr 01, 2009 Find A Grave Memorial# 35406036 <http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=35406036> "*Composer, Conductor. An important figure in Russian music in the years before World War I. His short career was devoted to the Théâtre, and his use of what were then radical techniques reflected his pursuit of new dramatic effects. He experimented with quarter tones and microtonal music, incorporated ambient noise into the texture of his scores, and was one of the first to write for "prepared piano", in which metal rods and other foreign objects were placed inside the instrument to alter its sound. In this he anticipated European and American avant-garde composers by decades. His greatest popular success was his incidental music for the world premiere of Maurice Maeterlinck's play*

"The Blue Bird", staged by the Moscow Art Théâtre in 1908. Ilya Aleksandrovich Sats was born in Chernobyl, the son of a Jewish attorney. He studied at the Kiev School of Music from 1891 to 1897 and at the Moscow Conservatory from 1897 to 1899. His teachers included Sergei Taneyev. In 1900 he was arrested for pro-revolutionary sympathies and served three years in Siberian exile, where he pioneered in collecting Russian Jewish folk music. Upon his return to Moscow he plunged into the city's cultural scene. From 1906 until his death he was music director of the Moscow Art Théâtre, while also working with directors Vsevolod Meyerhold and Vera Kommissarzhevskaya and at the famous cabaret "The Cracked Mirror". When Meyerhold and MAT director Konstantin Stanislavsky mounted rival versions of Leonid Andreyev's play "The Life of Man" in 1907, Sats supplied the music for both. He also scored 13 other plays and wrote three short parody operas and songs for cabaret performance. His last major work, the ballet "The Goatfooted" (1912), caused the audience to riot "The Blue Bird", staged by the Moscow Art Théâtre in 1908. Ilya Aleksandrovich Sats was born in Chernobyl, the son of a Jewish attorney. He studied at the Kiev School of Music from 1891 to 1897 and at the Moscow Conservatory from 1897 to 1899. His teachers included Sergei Taneyev. In 1900 he was arrested for pro-revolutionary sympathies and served three years in Siberian exile, where he pioneered in collecting Russian Jewish folk music. Upon his return to Moscow he plunged into the city's cultural scene. From 1906 until his death he was music director of the Moscow Art Théâtre, while also working with directors Vsevolod Meyerhold and Vera Kommissarzhevskaya and at the famous cabaret "The Cracked Mirror". When Meyerhold and MAT director Konstantin Stanislavsky mounted rival versions of Leonid Andreyev's play "The Life of Man" in 1907, Sats supplied the music for both. He also scored 13 other plays and wrote three short parody operas and songs for cabaret performance. His last major work, the ballet "The Goatfooted" (1912), caused the audience to riot and got him an invitation to work with director Max Reinhardt in Berlin. He succumbed to heart disease before he could accept. He was 37. Sats's death just as he was beginning to gain international recognition, followed by the upheaval of war and revolution, muted the impact of his work. His daughter, stage director Natalya Sats, paid tribute to his memory by making a bluebird the symbol of her famous children's Théâtre in Moscow."

vii Tradução minha, a partir do original em francês: MNOUCHKINE in PICON-VALLIN, 1995. "Bien sûr, les comédiens sont toujours au centre du théâtre, quel que soit le théâtre. Mais sans musique, sans lumière, ce ne serait pas le théâtre que j'aime, même si les comédiens sont très bons, et si c'est cependant du théâtre. Très vite, cette alliance s'est donc révélée nécessaire, et la question qui s'est posée, c'est : « Comment peut-on la réaliser ? » Mystère."

viii Tradução minha, a partir do original em francês: Idem. "Dès qu'on commence à savoir quelque chose, le grave danger - et c'est pareil en musique, en dessin, vous le disiez tous les deux -, c'est l'illusion de la facilité. Le théâtre, c'est difficile, et même si ce n'est pas son affaire, le public s'en rend souvent compte, il vient nous dire : « Quel travail, mais quel travail ! » [...] Pour moi, un vrai théâtre - je veux dire la maison, les œuvres - est d'abord fait de rencontres."

ix Tradução minha, a partir do original em francês: Idem. "Travailler avec quelqu'un ne signifie pas s'imposer quelque chose l'un à l'autre, c'est un échange qui est très mystérieux, très profond, très intérieur, qui crée comme une circulation sanguine et où le fait que quelqu'un ne soit pas "dans le coup" est source d'une souffrance effrayante pour tous. Cela ne vient pas facilement, il y a beaucoup de transpiration, de travail. Il faut d'abord traverser quelques rivières, quelques déserts et quelques montagnes ensemble."

x Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in FÉRAL, 1998. p. 45. "J'ai fait le conservatoire de Paris et j'ai eu tous les premiers prix: de clarinette, de saxophone, de bason, d'histoire de la musique, de culture humaniste, de solfege... et puis des classes d'écriture. La musique a toujours été ma vocation. Elle me vient du côté tzigane dans la famille. Mais c'est surtout le résultat d'une erreur. Quand on est arrivé de Roumanie, mes parents s'étaient installés sur les bords de la Loire et ma mère s'est trompée. Elle nous a inscrits dans une école de musiques (rires). Bien sûr, la semaine d'après, on était inscrits dans une école normale, mais on a gardé notre inscription à l'école de musique. J'ai donc continué la musique. Auparavant, j'étais passé en Italie et j'y avais déjà eu un prix (à Notre-Dame de Lorette). Donc tout cela m'amusait beaucoup, à l'époque. Ma information est en clarinette, bason et saxophone d'abord, mais aussi dans divers instruments à vent. Mais comme je faisais pour moi de la musique traditionnelle, il y avait également des percussions. On jouait aussi d'instruments un peu exotiques à l'époque, comme des trucs arabes qu'on arrivait à trouver dans les boutiques. C'étaient surtout des instruments arabes, africains, et orientaux."

xi Tradução minha, a partir do original em francês: MNOUCHKINE in BANU, 1995. "Dans Méphisto, j'ai éprouvé de l'insatisfaction à l'égard de l'écriture que je proposais et je me suis efforcée de ne pas tomber dans le réalisme. J'ai compris alors que ce spectacle contemporain dont je rêvais, je ne le ferai peut-être jamais : sans

doute parce que je ne suis pas tout à fait poète, aussi parce que je ne parvenais pas à cette relation chant, musique, parole dont j'éprouvais le besoin sans trouver la réponse. Alors Jean-Jacques était déjà présent, en épousant le travail de l'acteur, mais c'est ensuite, avec les Shakespeare, qu'il prendra une place spécifique. Depuis, les acteurs travaillent comme s'ils avaient deux poumons pour respirer, le texte et la musique, qui sont synchronisés, mais non pas soumis l'un à l'autre. [...] Je relie le travail du masque avec le travail de la musique. Parmi les premières demandes que je fais aux acteurs, il y a celle de trouver une petite musique intérieure qui correspond au masque dans ses différents états. Le masque attire la voix : quand l'acteur se laisse mener par le masque, une voix peut naître. Mais, je veux bien l'admettre, lorsque la musique est intervenue, je n'ai pas pressenti qu'une nouvelle voix allait se dégager. Au début, c'était bien agréable d'avoir des tambours là où il fallait avoir des tambours — que c'était beau ! —, mais on ne savait pas très bien pourquoi. C'était encore rythmique. Ensuite, nous avons compris que non seulement le masque, mais la musique aussi rendaient totalement impossible la chute dans le réalisme ou dans le psychologique. On n'était plus sur les planches du théâtre, on se trouvait sur un plateau bombé, au sommet de la terre."

xii Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in FÉRAL, 1998. p.56. "C'est mon boulot << d'être avec >>, ce n'est pas celui de l'acteur. La musique est là. Et pour qu'elle est la différence entre ma façon de travailler et celle de beaucoup d'autre, je vous dirais que moi je suis là dès le premier jour à 9 heures du matin., Ça paraît bête, mais il n'y a pas un musicien au monde qui le fasse. Ils arrivent tous la dernière semaine. Tandis que moi j'ai suivi tout le processus, j'ai tout entendu, pour tout comprendre. Enfin, j'ai compris la démarche de tout le monde. Je sais que ce personnage-là, c'est la sueur et le sang de dix acteurs et actrices qui ont essayé de l'inventer, de le trouver, nuit et jour pendant vingt-quatre heures. Je sais que c'est un tel ou une telle qui le fait, et qu'il y a six mois, c'étaient les autres qui chechaient".

xiii Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in SINARD, Alisonne. 2009. "Et cet espace à quelque chose à voir avec le cirque, le manège, l'amphithéâtre : les orchestres ont toujours été à ces endroits là, depuis très longtemps. Une espèce de tribune de ce genre. J'étais là d'office, et après, il fallait adapter. Et tout simplement, ça me permet de regarder, de visualiser, parce que pour moi, c'est comme un fleuve qui coule en bas avec des petites barques qui essayent de naviguer.[...] Quand je suis en bas, je ne vois pas bien les entrées et les sorties, tandis que là, tout est clair. Ça me permet de gérer le rythme général de la pièce : je croise les musiques, je ferme une scène, on en commence une autre, etc. Là, j'ai une situation privilégiée pour pouvoir voir et entendre tout ça."

xiv Tradução minha, a partir do original em francês: Idem. "Pour moi, la question c'est : que faire dans l'espace qu'on me donne ? Comment mettre les instruments, parce que tous les instruments sont accordés et résonnent par sympathie ? Comme ce sont des instruments acoustiques, tout est accordé, tout sonne ensemble. Des fois je joue un instrument, mais il prend les résonnances des cordes des autres. Donc ça l'enrichit et ça l'amplifie : j'ai toujours travaillé comme ça. Et puis, l'espace de la musique est en correspondance avec la scène. Si je me retrouve avec un lieu aussi grand que l'espace où jouent les acteurs, il y a une contradiction."

xv Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in FÉRAL, 1998. p. 54. "La part de création continue à exister bien sûr. Le début du thème, par exemple, est le même tous les soirs. L'acteur le reconnaît et sait que je suis là, avec lui et que je ne le trompe pas. Mais par la suite, le morceu se développe suivant la façon dont me sens, suivant la relation que j'ai avec l'acteur ce soir là, suivant le public. Celui-ci peut être plus lent ou plus rapide. La fin du morceau varie aussi varie aussi chaque soir. Il n'y a pas de routine. La routine arrive quand on se met, par exemple, mécaniquement à quatre temps et qu'on se dit: << Sur le troisième temps, je vais faire un boum! >> là, au bout de quarante fois, on s'ennui et on décroche."

xvi Tradução minha, a partir do original em francês: QUILET, 1999. p. 145. "Durant les représentations, Jean-Jacques Lmemètre reste en relation directe avec la scène, avec l'action, avec l'émotion de l'acteur, comme le musicien oriental que ne cesse de suivre l'acteur et s'amuse même parfois avec lui en un jeu de répons: tantôt il accélère le rythme et l'acteur doit le suivre, tantôt l'acteur le provoque d'un geste et c'est au musicien de s'adapter. À la différence des musiciens occidentaux d'opéra, par exemple, Jean-Jacques Lemètre ne reste jamais les yeux rivés à une partition posée sur une pupitre, accrochés à un chef d'orchestre. La partition, le chef d'orchestre, c'est l'acteur."

xvii Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in FÉRAL, 1998. pg. 55. "Et puis quand on va jouer à l'étranger pour un public qui ne comprend pas la lunge, il y a des spectateurs qui nous disent: <<Je comprends ce qui se passe, parce que je comprends le langage de la musique.>> C'est quand même fantastique! Mas il faut reconnaître aussi qu'il y a également des spectateurs qui cinsidèrent la musique d'une manière

superficielle comme on la considère la plupart du temps; c'est-à-dire qu'ils bougent sur la musique. On ne me fera pas croire qu'on entend ce qui est dit au théâtre quand le corps bouge sur la musique. On se croirait dans une boîte de nuit! Cela ne fonctionne pas. La musique n'est pas un fond sonore. Elle ne peut pas être réaliste. On doit créer nous aussi de la magie. Quand j'entends un acteur entrer sur scène et que j'entends le crissement de ses pas, je sors. Je sors, parce que je me dis que l'acteur n'entend même pas ses pieds! Ce qui est beau, c'est lorsque les acteurs évoluent sur un tapis imaginaire. Et le tapis, c'est la musique. alors, on n'entend plus leurs pieds. On n'a plus aucun repère de réalisme, ni visuel, ni auditif. Ils sont comme sur des tapis volants."

^{xviii} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in LALLIAS, 2003. "Je joue sur le corps de l'actrice ou de l'acteur, sur son rythme. C'est de l'improvisation contrôlée. Le début du thème de l'acteur - le leitmotiv de son personnage - est toujours le même, mais comme dans le jazz, il peut ensuite se modifier."

^{xix} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in FÉRAL, 1998. pg. 58. "Et là, il faut savoir à quoi sert la musique. Parfois, elle est là parce qu'elle évoque un monde intérieur, la passion, le sentiment. Donc, elle pousse l'acteur. Parfois elle est la nuit et les étoiles. A d'autres moments, c'est le vent, c'est le souffle, ce sont les dieux qui passent. Il faut transposer, pour que tout soit magique sur le plateau. Après, c'est le travail. Et puis, il y a une part de mystère aussi, parce qu'on ne contrôle pas tout. Il reste une très grande part de mystère."

^{xx} Tradução minha, a partir do original em francês: Trecho de uma mensagem eletrônica de Jean-Jacques Lemêtre à Marcello Amalfi, de maio de 2013. Tradução minha. "Une des grandes conditions pour la mise en oeuvre d'un projet ou d'une création au théâtre est le véritable échange triangulaire entre le plateau (les acteurs/trices) le/la metteur en scène et le compositeur et la musique, je dis compositeur car c'est l'équivalent du metteur en scène (pas le musicien) pour accomplir ce travail et avoir un imaginaire commun: il faut être libre, rempli de courage et de générosité, cette triangulaire doit-être une vraie rencontre, un véritable échange afin de laisser place à l'improvisation, à l'invention, aux propositions constructives sincères et concrètes, à l'envie réelle de se mettre "au service du théâtre " les lois que l'on se donne ne sont pas immuables mais comme la plupart des lois "transgressables" (mais à bon escient et à bonne mesure) , par exemple le musicien ne doit pas donner de "tempi obligés" de la musique, pas de carcan avec les barres de mesures, mais suivre l'action et les acteurs/trices en cherchant la musique des corps (le corps est un clavier musical) la musique est toujours en mouvement: chaque jour ou soir est différent pour chaque comédien, il faut les suivre et être leur "tapis volant" c'est-à-dire leur fondamentale (musicalement bien sûr)"

^{xxi} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in PICON-VALLIN, 2004. "Le metteur en scène est pour moi un chef d'orchestre. C'est celui qui est devant. Ce qui n'empêche pas l'acteur, ou le mini-orchestre que je suis de faire des propositions. Parfois c'est le metteur en scène qui propose une image, parfois c'est la musique qui mène. La proposition est toujours reprise au vol par tous. L'acteur se fait conduire, se fait emmener, mais pas par le bout du nez. Chez lui, la musique entre par autre chose que par l'oreille, il la reçoit partout dans son corps. Il s'ouvre à elle comme je m'ouvre à l'image qu'il me donne quand le rideau s'ouvre".

^{xxii} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in LALLIAS, 2003. "Je fonctionne avec des images sonores. J'utilise les mots que les acteurs comprennent. Je n'ai pas besoin de me réfugier derrière le vocabulaire technique de la musique. J'ai donc des images constituées pour chaque acteur qui remplacent d'une certaine façon le décor, puisque au Théâtre Du Soleil la scène est nue. Ces images sont aussi parallèles à la lumière, qu'elles déclenchent très souvent. La musique joue donc une fonction centralisatrice : on ne sait plus très bien qui dirige qui. Est-ce l'acteur qui m'emmène ou le contraire ? Tout cela se déroule dans un présent très concret. Quand cela ne marche pas, on boite ! Dans les traditions orientales, la musique soutient l'acteur en tant que musique. A l'exception des musiques en partie préenregistrées qui accompagnaient les danses du chœur dans les Atrides, je ne soutiens jamais l'acteur comme une musique de film. Pour moi, ce serait un pléonasme. Je raconte quelque chose en même temps, je complète leurs visions. Les images renvoient à la pluralité des rôles que la musique joue à différents moments du spectacle. Je fais office de destin, de dieu, d'élément : je suis l'air, l'eau, le feu... Je fais office de dessous et de dessus, je suis l'étoile qui clignote et qui regarde l'acteur. Tout cela, c'est le paysage. Je suis aussi la musique émotionnelle du personnage, sa petite musique intérieure. A certains moments, cette musique anticipe sur le destin du personnage. Le spectateur la reçoit. Sans qu'il ne s'en rende compte encore, elle le prévient comme une messagère... Je raconte un peu l'air qui est autour du personnage (que l'on peut écrire aussi ère ou aire...). Je dis aux musiciens qui sont parfois avec moi que leur fonction est de jouer telle image, tel thème. La nourriture sur un plateau, ce sont ces images. Je ne dis jamais de jouer du sol ré la !

^{xxiii} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in SINARD, 2009. *"Je dirai que c'est toujours parallèle. L'acteur ou l'actrice conduit son personnage, avec son histoire, sa salade intérieure, des fantasmes, ses images, etc. Il fait son chemin. Moi je dois découvrir tout ça et enrichir l'image qui est proposée. Je suis toujours parallèle, juste à côté, en quelque sorte, l'aura autour du personnage. Donc la situation, je dirai que je m'en moque. Si le personnage est trempé, nu, sous la pluie, c'est son problème. Je ne vais pas jouer trempé, nu, sous la pluie avec la musique. Déjà parce que ça serait idiot, et ensuite parce que je ne sais pas jouer trempé, nu, sous la pluie. Je ne sais pas ce qu'on joue. Je ne suis jamais dans le bruitage cinématographique et je ne suis jamais dans ce rapport là. Donc je ne m'en occupe pas. Je vois simplement la situation qui souvent a besoin d'un coup de main pour être plus compréhensible, plus riche, plus fleurie. Mais je n'appuie pas la situation, jamais. Je suis plus destinal, je raconte le destin de ce personnage."*

^{xxiv} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in SINARD, 2009. *"Je suis à la merci des comédiens. Je les ai conduit dans les improvisations comme tapis volant, mais après, ce sont eux qui me conduisent : s'ils sautent des textes, qu'ils inversent des phrases ou des répliques, il faut que je sois prêt à rebondir. Je dois être comme ça, toujours en alerte pour les improvisations. Et comme l'improvisation est un mode de travail pour moi, ça me gêne pas, je trouve ça tout à fait normal. C'est à la fois comme de la musique classique ; à un autre moment, c'est comme du jazz ; et à un autre moment, c'est comme du rock. Il y a des moments de partout, des moments d'universel."*

^{xxv} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in POP-CUSEU, 2011. pg.116. *"Il n'y a pas de rapport de force, pas de rapport de pouvoir, de « je suis meilleur, je suis plus fort », il n'y a pas d'évaluation, tout est au plus simple. Le seul rapport qu'on ait, c'est l'urgence de travailler. Donc on peut juste se regarder et se faire un signe de tête... ça suffit. C'est pas la peine de dire « oui, tu sais, je crois que, comme elle a des chaussures rouges, et que moi je lui ai demandé de faire trois pas à gauche et... » Qu'est-ce que c'est que ce théâtre de rien... ça n'existe pas, ça, chez nous. Et en plus, elle crée, elle, par rapport aux acteurs, une relation de distance, parce que la réflexion, c'est d'envoyer des images à la volée pour que les autres puissent continuer de chercher et tu ne vas pas faire comme dans certains théâtres où l'acteur va faire quelque chose et : « ah, non, je ne le vois pas comme ça, ah non, non, non, car c'est comme cela que tu le voyais, toi, ah non... etc. » il n'y a pas d'ego à défendre, de narcissisme etc., tout est simplement dans la recherche, et l'humilité, parce qu'on défend le théâtre, la musique, le spectacle, on défend ce qu'on est en train de faire, que celle-ci sont les vraies valeurs, et pas les egos, pas le problème du je « pense que, j'aimerais que »..."*

^{xxvi} Tradução minha, a partir do original em francês: MNOUCHKINE in PICON-VALLIN, 1995. *"Quand tu dis 'avoir le dernier mot', c'est comme s'il y avait un conflit permanent. Je pense qu'en fait, s'il faut avoir le dernier mot, c'est un peu dommage. Normalement, il n'y a pas à avoir le dernier mot : il doit y avoir une telle évidence que ce n'est plus nécessaire. Cela dit, et j'insiste par rapport à la manière dont cela peut être interprété par de toutes jeunes compagnies, il faut parfois un dernier mot, et dans ce cas-là, mieux vaut qu'il revienne au metteur en scène. Sinon interviennent des pertes de temps incommensurables et des facteurs personnels. Mais si tout se passe dans la création - pas dans un rapport de forces, pas dans le narcissisme de chacun, mais bien dans la création -, il n'y a pas de dernier mot. [...] Mais le propre de l'évidence, c'est qu'elle est précisément commune. Quelquefois, nous sommes très satisfaits de ce que nous avons fait, et puis l'évidence n'est plus la même le lendemain, c'est un cas de figure. Il y a aussi le cas où, face à des difficultés, on découvre une solution qui met presque tout le monde d'accord et puis moi, je dis 'non'. Mais cela n'ira pas jusqu'au conflit dans la mesure où chacun est prêt, du moment qu'il est possible de faire mieux, à continuer. Le plus grave serait qu'un jour, quand je dirais : « Non, ce n'est pas encore ça », les acteurs s'entêtent et s'obstinent. Là, je crois que ce serait la fin du Théâtre Du Soleil. Si je me retrouvais face à quelqu'un qui ne serait pas décidé à aller jusqu'au bout du bout, moi, j'irais fabriquer... des chaussures."*

^{xxvii} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in POP-CUSEU, 2011. pg.114. *"Le problème est que si le musicien fait un climat, une atmosphère, une ambiance, alors on est déjà dans un théâtre de merde. De toute façon, un musicien devrait s'interdire ces trois choses-là. Si tu fais une ambiance, alors je dois rentrer dans cette ambiance. (J-J. Lemêtre imite alors une ambiance, il fait le vent qui souffle, le chant des oiseaux, puis continue) Qu'est-ce que je fais si je donne une ambiance ? tout et rien, et n'importe quoi. C'est idiot. Quand en plus tu es dans un décor idiot, et que tu as l'impression d'être dans une opérette, ou un truc hyper-contemporain de film de science-fiction... chez nous au moins, il n'y a pas de décor. L'acteur, c'est lui qui donne son décor. Shakespeare : alors tu es dans une taverne ; alors tu avais tous les ploucs qui ne s'y connaissaient pas, commençaient à ramener des chaises, des tables, à mettre du jambon... mais non, montrez-nous le jambon, montrez-nous la table, faites-nous voir les chaises ! Comme les acteurs asiatiques. Tu vois, il y a un accessoire*

sur scène, mais c'est minime. Tu as vu comment les acteurs japonais de Kyoghen boivent leur saké. Et tu as l'impression qu'il a toute une taverne autour, des gens qui boivent chacun etc. Et la musique a un sens dans tout cela. C'est pour ça que je dois me poser la question : qu'est-ce que je fais ici ? à quoi je sers, qu'est-ce que je raconte à ce moment-là ?”

^{xxviii} Tradução minha, a partir do original em francês: LEMÊTRE in FÉRAL, 1998. pg. 52. “Je di qu'il n'y a pas de musique de théâtre, et c'est tout à fait logique, parce qu'il n'y a pas de compositeurs de théâtre. On ne peut pas demander à des musiciens, qui n'arrivent pas à être compositeurs dans d'autres domaines de la musique, de devenir tout d'un coup compositeurs, sous prétexte qu'ils arrivent au théâtre. Ce n'est pas vrai. Ce sont des interprètes, des connaisseurs d'un certain style de musique qui improvisent sur des standards. Mais un vrai compositeur est celui qui regarde, qui sait transposer dans son art ce qu'il voit. Moi, j'ai la chance d'être compositeur-interprète. Le problème, c'est que très souvent au théâtre, les gens sont de superbes interprètes, mais qu'ils ne sont pas compositeurs. Alors, ils font de l'ambiance. Ils font de l'atmosphère. Ils font tout ce qu'on veut mais il n'y a pas de pensée, il n'y a même pas de base solide de travail pour le théâtre.”