



O piano como cenário: composição e construção da performance da *charla #1*

Heitor Martins Oliveira¹
Dario Rodrigues Silva²

Resumo

A *charla #1* (2019) é uma peça intimista para piano solo com difusão sonora, criada por Heitor Oliveira (compositor) e Dario Rodrigues Silva (pianista) no escopo das atividades do projeto Coletivo N·S·L·O. A peça é parte do *charlatório*, evento no qual o público se depara com os quatro intérpretes em diferentes ambientes (OLIVEIRA et al, 2019). Ao abordar as questões da teatralidade e da encenação da performance musical, o processo criativo da peça dialoga com posicionamentos estéticos e abordagens criativas do teatro instrumental (KAGEL, 2009; BRKLJACIC, 2013) e da música teatro (MENDES, 1994; MAGRE & BERG, 2016). A proposta composicional explora possibilidades de interação do intérprete e seu assistente com o piano, todos entendidos como presenças concretas no espaço de performance. A estrutura composicional estabelece simultaneamente os campos sonoros, relações de escuta e a moldura visual da peça, consistindo em trajetos para o pianista e para o assistente em torno do instrumento. Na construção da performance, o intérprete se apropria de elementos cênicos, teatrais, gestuais e da escrita musical para criar percursos realizados propriamente ao piano, aqui imaginado como um espaço cênico em si mesmo onde ocorrem movimentações físicas e metafóricas. Valendo-se da proximidade, o intérprete insere o assistente nesses percursos através de comunicações verbais, insinuações gestuais e convites para compartilhar o espaço e as ações. Essa proximidade ressalta as intimidades do intérprete e do assistente e gera variantes que são incorporadas na performance, dando a cada uma das iterações com assistentes diferentes, um caráter mutuamente confessional.

Palavras-chave

Composição musical; Performance musical; Teatralidade; Espaço cênico; Processo criativo.

Criação musical e espaço cênico

A *charla #1* (2019)³ é uma peça intimista para piano solo com difusão sonora, criada por Heitor Oliveira (compositor) e Dario Rodrigues Silva (pianista) no escopo das atividades do projeto Coletivo N·S·L·O⁴. Teve sua pré-estreia no Teatro Minaz, em Ribeirão Preto/SP, em julho de 2019 e novas performances no Conservatório Bellas Artes, em Cali/Colômbia,

¹ Universidade Federal do Tocantins, Doutor em Música.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutor em Música.

³ Partitura disponível em <<http://bit.ly/partituras-NSLO>>. Vídeo disponível em <<https://youtu.be/fXUuxRKUGtl>>.

⁴ Projeto contemplado pelo programa Rumos Itaú Cultural 2017-2018.



MÚSICA DECENA
MÚSICA EMCENA

em fevereiro de 2020. O objetivo deste trabalho é discutir concepções estéticas e processos criativos composicionais e de construção de performance da peça, com ênfase no aspecto de ressignificação da situação de performance e do próprio instrumento, o piano, como um espaço cênico, como cenário de um percurso sonoro e, simultaneamente, narrativo.

Dos interesses em comum compartilhados pelos integrantes do Coletivo N·S·L·O, destacamos aqui a exploração dos formatos de apresentação que se distanciam daquele que tradicionalmente encontramos na música ocidental de concerto. Entenda-se, aqui, formato tradicional de apresentação sendo aquele cuja estética nos remete à do palco italiano: separação entre público e artistas estando estes, geralmente, destacados em um palco elevado à frente da plateia. Nossas reflexões e críticas sobre o formato tradicional também envolvem outros elementos além dos de natureza arquitetônica, como é o caso das condutas e ações estereotipadas que são igualmente características desse mesmo formato: aplausos, entrada e saída dos intérpretes, gestos de agradecimentos, sinais de intervalos, o silêncio da plateia, etc.

Esse interesse em comum surge e se estabelece no grupo em razão do encontro de dois fatores: a abordagem composicional de Heitor Oliveira – compositor integrante do coletivo –, que incorpora teatralidades e ideias cênicas no processo criativo de suas obras; e de desejos mútuos quanto às ampliações de nossos recursos técnicos, expressivos e criativos através da extrapolação de limites que, por vezes, são inerentes ao formato tradicional de apresentação.

A exploração de alternativas ao modelo tradicional de apresentação da música de concerto pode ser relacionada a diferentes discussões estéticas e propostas artísticas⁵. Interessa-nos aqui, como repertório de diálogo para as experimentações e peças do Coletivo N·S·L·O, primordialmente abordagens composicionais da música de tradição escrita pós-1960 nas interfaces música-gesto. Nesse contexto, imaginar a situação de performance musical como espaço cênico é uma tomada de posição estética que fundamenta escolhas composicionais na direção da teatralidade.

A partir de sua chegada à Europa no final da década de 1950, o compositor argentino-alemão Mauricio Kagel (1931-2008) desenvolveu uma série de obras que mais tarde passaram a ser designadas como teatro instrumental, nas quais explora possibilidades composicionais relacionadas aos elementos cênicos da performance musical. Sua abordagem criativa pode ser analisada ora como dramatização da performance musical, ora como musicalização do teatro experimental⁶ (BRKLJACIC, 2013, p. 267). O aspecto irônico, de

⁵ Note-se, por exemplo, o legado prático-teórico de John Cage (1912-1992) na problematização de convenções artísticas e criação de formas intermediáticas (ALMEIDA; OLINTO, 2017). Magre (2016) argumenta que o surgimento da música teatro pode ser situado no choque do experimentalismo dos *happenings* com o serialismo europeu.



crítica social ao mundo da música de concerto, é uma das componentes de sua abordagem e talvez a mais evidente.

Entretanto, para além de possíveis efeitos cômicos, Kagel investiga as relações entre instrumentista e instrumento, entre *performer* e audiência, entre performance e narrativa. Nesse sentido, um dos fundamentos de seu teatro instrumental é a constatação de que a concepção da situação visual entre os agentes de uma performance musical já é, em si, um processo composicional:

Compor com diferentes materiais não requer sempre pensar no som. Acho que podemos compor com tudo; situações entre os músicos são eminentemente musicais em um sentido teatral; podemos compor estas situações sem que uma representação musical esteja prefixada; este é um caso bastante comum na história da música; basta ler as descrições que compositores escreveram para as obras que tinham a intenção de compor; especialmente no século XIX, compositores descrevem anteriormente suas obras (especialmente de música de câmara), expõem suas intenções em uma espécie de "pré-pré-concepção" da obra; isto corresponde ao momento em que descobriram uma obra, mas não necessariamente pensaram no som. Alguns escritos de Schumann e Liszt revelam esse espírito; consistem, na verdade, em eventos teatrais: a situação existe na imaginação do compositor, mas ainda não os sons; a música resultante pode modificar a situação teatral; os dois fatos podem existir independentemente um do outro. Esta é uma espécie de "monólogo-dialogado". (Kagel apud BOSSEUR, 1971, p. 99, tradução nossa)

Para Kagel, a composição é concebida como uma arte abrangente, cujos impulsos criativos e métodos de organização de materiais se estendem para além do âmbito sonoro. Especificamente, a concepção de situações entre músicos desempenha para ele uma função relevante na gênese das peças. A situação visual e as sonoridades interagem, afetando mutuamente a escuta e a experiência teatral da peça.

Transición II (1958) (KAGEL, 2009) foi escrita por Kagel para um(a) percussionista e um(a) pianista tocando simultaneamente em um mesmo piano. Essa composição, assim como a *charla #1*, aborda a fisicalidade do piano como elemento na concepção e concretização da obra. Enquanto o(a) percussionista toca exclusivamente no interior do instrumento, o(a) pianista toca no teclado. A disposição espacial, a interação entre os(as) intérpretes e o instrumento, associadas ao processamento dos sons em tempo real (gravadores e modulação em anel) cria uma atmosfera teatral (BRKLJACIC, 2013, p. 267), ainda que não haja enredo

⁶ A produção de dois criadores de uma geração posterior pode ser analisada como continuidade desses dois aspectos distintos da obra de Kagel: de um lado, as composições de Georges Aperghis (n. 1945) exploram a dramatização da performance musical; de outro lado, a trajetória como diretor musical e diretor teatral de Heiner Goebbels (n. 1952) situa suas criações (incluindo composições originais para o palco) no campo da musicalização do teatro experimental (BRKLJACIC, 2013, p.267).



ou personagens. O piano é, simultaneamente, fonte sonora e presença cênica, instaurando uma situação visual e um jogo de interações e ações com implicações sonoras.

No contexto brasileiro, o compositor Gilberto Mendes (1922-2016) desenvolveu, nos anos 1960, sua própria investigação do gesto e da ação musical como teatro, ou seja, “a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical” (MENDES, 1994, p. 80). Assim, tomando o gesto e a ação musical como unidades composicionais, Mendes entende que: “A maior diferença entre o teatro musical e o teatro convencional é que este último tem como fio condutor um argumento lógico, um enredo. O teatro musical não tem enredo verbalizado, e é articulado analogicamente, e não logicamente, resultando em situações absurdas” (MENDES, 1994, p. 143). Ao discutir suas obras com elementos cênicos, o compositor recorre frequentemente ao termo contraponto (MENDES, 1994), indicando que essa articulação analógica se dá pela abordagem composicional das materialidades cênicas e sonoras como camadas interdependentes de uma espécie de polifonia cênico-musical.

Em suas obras teatrais, de maneira geral, Mendes trabalha com uma economia de recursos cênicos sobre o palco: o músico e seu instrumento são os principais elementos visuais; os movimentos de produção do som ou de preparação da execução musical colocam o corpo do intérprete em relação com o espaço (MAGRE; BERG, 2016). O discurso cênico-musical é construído, muitas vezes, a partir de referências ou diálogos interartísticos: “Nesse momento em que me voltei para a poesia concreta, para o teatro musical, eu buscava inspiração mais na pintura, escultura, arquitetura, do que na música. A estrutura de um filme, de um quadro, de um palácio, de um livro, poderia me dar a idéia de uma forma musical” (MENDES, 1994, p. 133).

Destacamos aqui duas peças de Mendes nas quais a presença cênica do piano é crucial para a construção visual do espaço, para o estabelecimento de uma teia de referências e para o desenvolvimento formal da composição. Em *Son et Lumière* (1968) (MENDES, 2005a), originalmente dedicada a Márcia Mendes,

a pianista, ao mesmo tempo um manequim, desfila constantemente, sem tocar o piano, perseguida por dois fotógrafos. Subitamente ouve-se em fita magnética o som de um acorde dissonante, quando os três intérpretes se imobilizam. Quatro segundos depois os flashes das máquinas fotográficas são disparados desencontradamente, compondo um pontilhismo de luz em contraponto ao acorde, como um bloco de som, morrendo; flashes contra o público, para que seja ofuscado pela claridade. (MENDES, 1994, p. 136)

Nessa descrição sequencial, Mendes aplica termos musicais (pontilhismo, contraponto) às diversas materialidades constituintes da peça, revelando o posicionamento composicional que fundamenta sua abordagem. Quanto à relevância do piano, sua sonoridade



é ouvida em gravação e sua presença física situa a figura feminina como pianista, embora ela não toque o instrumento durante o transcorrer da performance. Os percursos em torno do piano constituem as rotas para a representação da perseguição.

Ao compor uma homenagem a Beethoven no ano de seu bicentenário, Mendes escreve para um duo de violinista e pianista (originalmente dedicado a Valeska Hadelich e Paulo Affonso de Moura Ferreira), dialogando criativamente com o texto literário *Sonata a Kreutzer*, do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910). A peça resultante, *Atualidades: Kreutzer 70* (1970) (MENDES, 2005b) é assim descrita pelo compositor:

No meu teatro musical os dois não tocam, somente interpretam uma perseguição pelo palco, o pianista interessado sexualmente na violinista, com ar de estuprador, ela tímida e amedrontada, num crescendo que termina inesperadamente com um beijo cinematográfico bem-comportado. A perseguição é cortada por cenas com movimentações absurdas, por parte dos intérpretes. O som é criado por uma fita magnética, em que está gravada uma passagem da novela de Tolstoi. (MENDES, 1994, p. 138)

Aqui, mais uma vez, o piano proporciona o enquadramento da representação no mundo musical e uma presença física em torno da qual são construídos os percursos de perseguição do pianista à violinista. Uma vez mais, a sonoridade é pré-gravada e as ações colocadas sobre o palco enfatizam músicos como figuras cênicas. Mendes (1994), na discussão das peças aqui mencionadas em suas memórias, menciona os(as) intérpretes a quem as peças foram dedicadas, fazendo questão de situar como essas pessoas específicas, por circunstâncias biográficas, pelo seu gênero, moldaram as escolhas para construção de sentido nessas composições. Escrever obras para músicos nas quais eles não devem tocar seus instrumentos é revelador do espírito crítico e dos impulsos inovadores que permeavam os interesses do compositor à época. Essa dubiedade entre execução musical e performance teatral é característica da proposta estética da música teatro de Mendes, que toma a ação do músico como eixo de expressão e significação (MAGRE; BERG, 2016).

Ao dialogar brevemente com o pensamento de Kagel e Mendes, destacando peças nas quais a presença cênica do piano desempenha papel relevante, apontamos para uma teia de posicionamentos estéticos e métodos criativos relevantes para situar nosso trabalho na *charla #1*.

Charla #1: o piano como espaço cênico

Cada uma das quatro charlas – assim como também o *Charlatório*, todas peças criadas pelo Coletivo N·S·L·O ao longo de nosso projeto –, adquirem formatos de apresentação



específicos em razão, principalmente, do modo de organização do espaço. As charlas são peças solo, cada uma escrita para um dos(as) instrumentistas: *charla #1*, para o pianista Dario Rodrigues Silva; #2, para a flautista Gina Arantxa, #3 e #4 para os violonistas Renan Simões e Sabrina Souza Gomes, respectivamente. São criações intimistas, elaboradas para que sejam apresentadas a um ouvinte por vez. Cada um dos intérpretes fica posicionado em um ambiente diferente, gerando um percurso que o ouvinte é convidado a percorrer. O público, por sua vez, pode ouvir a performance completa ou um trecho de uma charla e partir para a próxima, ficando livre para circular pelo local e construir seu próprio itinerário de escuta.

Ao se aproximar de cada um(a) dos(as) intérpretes, um(a) ouvinte de cada vez pode ser convidado(a) a tomar um assento privilegiado e assumir a posição de assistente para uma realização da charla em questão. A figura de assistente, mais próxima do(a) intérprete, tanto implica em uma posição particular de escuta e interação para esta pessoa, quanto proporciona uma imagem dialógica para os que assistem a performance de fora. Como resultado, temos um percurso cuja ideia remete à de uma exposição em uma galeria ou uma instalação de museu, onde a experiência do ouvinte depende também das escolhas que ele próprio realiza ao longo do percurso, fazendo dele uma espécie de coautor das obras. Em certo momento, um aviso é dado para que intérpretes e ouvintes reúnam-se em um mesmo palco para a apresentação da peça final, o quarteto *Charlatório*, constituído de um improviso no qual os materiais das charlas individuais são colocados em diálogo.

A distância entre os ambientes preparados geram condições acústicas peculiares que utilizamos para a exploração de diferentes perspectivas de escuta. As mesclas dos sons que excedem os limites de seus respectivos ambientes de origem, tornam-se parte da experiência musical do ouvinte no decorrer de seu percurso.

A seguir, considerações sobre o processo criativo da *charla #1* são apresentadas na forma de um diálogo entre compositor e pianista, os quais apresentam seus pontos de vista da concepção e realização da peça.

Heitor (compositor)

O processo de composição da *charla #1* parte da apreciação das possibilidades de interação do intérprete e seu assistente com o piano, entendido como objeto concreto no espaço. Assim, o primeiro passo no planejamento composicional da peça foi a construção de um leiaute e de um mapeamento das áreas do instrumento (Fig. 1) para execução na tábua harmônica e na harpa, incluindo-se nesta última as cordas e as traves.



MÚSICA DECENA
MÚSICA EMCENA

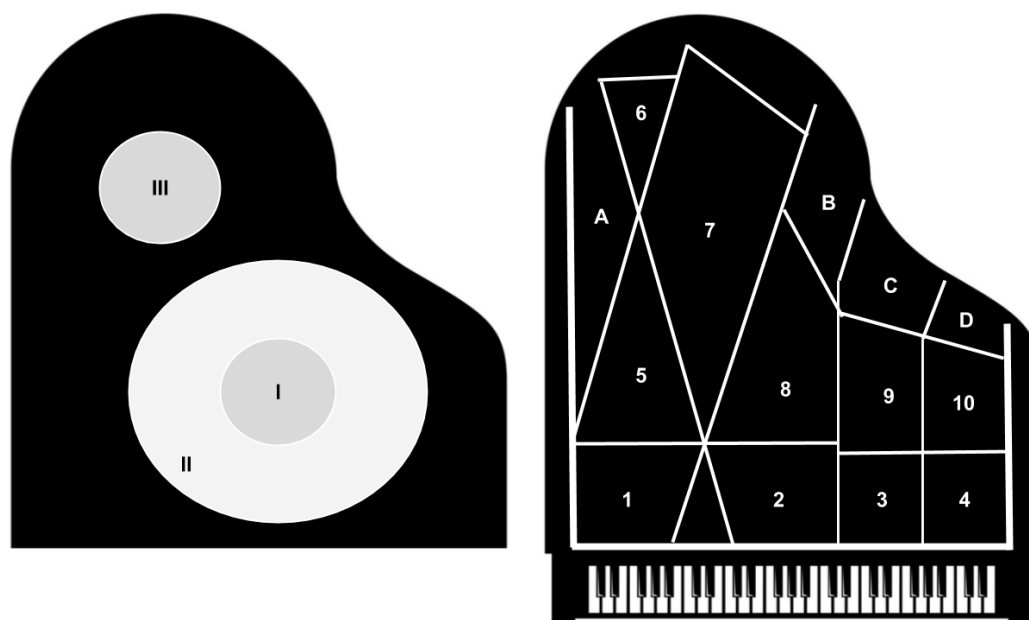


Fig. 1: mapeamento de áreas do piano para execução na tábua harmônica (esquerda) e na harpa (direita).

O leiaute viria a passar por ajustes em momentos posteriores do processo criativo, enquanto o diagrama da harpa está sujeito a adaptações sob responsabilidade do pianista diante de eventuais diferenças na construção do instrumento por diferentes fabricantes. Entretanto, sua elaboração no planejamento composicional foi fundamental para conceber o tipo de relação de escuta e visualização que a escrita iria pressupor, bem como o desenho dos percursos sonoros e narrativos da *charla #1*, pensada também como parte do evento *charlatório* como um todo.

Ao elaborar o leiaute do espaço, definindo o posicionamento da cadeira reservada ao assistente em relação ao piano, tinha em mente os leiautes elaborados para cada uma das demais charlas, visando estabelecer relações de proximidade e ângulos de visão distintos em cada uma delas. Note-se que, para a *charla #1*, o grau de proximidade proposto leva em conta a dimensão física do piano que o assistente deve ainda visualizar no todo, situação distinta das demais charlas, cujos instrumentos podem ser visualizados em sua inteireza de posições ainda mais próximas.

Os diagramas de regiões da tábua harmônica e da harpa do piano, elaborados a partir de experimentações ao instrumento, visavam codificar a escrita das seções iniciais da peça (A e B). Assim, a notação abarca certo grau de indeterminação, permitindo o registro das minhas escolhas para concatenação sequencial e vertical de regiões e ressonâncias. A difusão sonora, com sons processados de uma gravação de sinos de igreja feita pelo próprio Dario, agrega elementos a essa narrativa de um percurso de escutas e explorações de ressonâncias, ao



mesmo tempo que conecta as seções de execução na tábua harmônica, na harpa do piano e, finalmente, no teclado.

Dario (pianista)

Nas duas récitas públicas da *charla #1* que apresentei até o presente momento – Ribeirão Preto, SP e Cali, Colômbia –, o empenho em criar um contexto intimista foi meu principal mote para a construção das performances da obra. Certamente, variáveis entre os diferentes locais existem e participam desse contexto (iluminações, preparações de palcos, estéticas arquitetônicas, etc.), no entanto, meu foco aqui recai sobre aspectos comuns que foram trabalhados em ambas as ocasiões.

Partindo do referido contexto, comecei a trabalhar maneiras criativas de envolver o ouvinte-participante no meu espaço, no intuito de trazê-lo para a minha intimidade. Ao dizer minha intimidade estou afirmando que, *a priori*, existe uma relação também íntima entre a obra e eu, afirmação legítima uma vez que as charlas foram compostas considerando as particularidades de cada um dos intérpretes: sonoridades prediletas, contextos prediletos em que essas sonoridades aparecem, trechos preferidos de obras de nossos repertórios e uma série de outros elementos que foram explorados em uma oficina realizada na primeira etapa do nosso projeto, especialmente idealizada para o levantamento de tais informações.

Há um percurso construído a partir do corpo do próprio instrumento, um movimento de fora para dentro. A obra inicia com percussões na tábua harmônica inferior com o pianista deitado abaixo do instrumento (seção A, “Súbito e articulado”), segue para a exploração gradual de todas as regiões registras da lira com percussões sobre as cordas e traves (seção B, “Calmo e sonoro”), para então estabelecer-se ao teclado (seção C, “Decidido”). Até que o pianista chegue ao teclado, o pedal de sustentação se mantém pressionado com o auxílio de um peso ou, como experimentamos em uma das ocasiões, com a participação do próprio assistente. Na necessidade de criar uma ambiência para imergir o ouvinte e trabalhar a relação mais intimista, vi nesse percurso a possibilidade de manipular os materiais sonoros para construir uma cena, ou ainda, usar a ideia de uma cena para organizar minha performance: alguém bate à porta (percussões na parte inferior do instrumento); as batidas ficam impacientes (maior atividade rítmica nas figurações); aos poucos, esse alguém vai se apresentando e marcando sua presença (expansão sonora com ressonâncias das percussões no interior) até enfim chegar ao assunto principal (ida ao teclado). O controle das dinâmicas é fundamental para a construção satisfatória desse movimento expansivo, das batidas tímidas



MÚSICA DECENA
MÚSICA EMCENA

até o início da conversa ao teclado. A difusão sonora (sinos de igreja) que aparece e marca a passagem das percussões na parte inferior para o interior do instrumento nas cordas, estimula a imaginação de uma ambientação exterior, uma paisagem urbana do outro lado da porta.

Heitor (compositor)

Após chegar ao teclado, o pianista permanece aí até a conclusão da peça. O percurso, iniciado pelo espaço cênico em torno do piano, continua no âmbito sonoro, por meio das diferentes qualidades rítmicas e texturais que caracterizam as seções seguintes. Além disso, o aspecto cênico estabelecido pelo percurso inicial é sustentado, principalmente por meio de ações sem implicação sonora (pianista abaixa teclas sem produzir sons na seção D) e falas (pianista faz comentários durante a execução de um trecho musical de Ravel inserido entre as seções E e F).

A proposição de um percurso para o(a) assistente também estava prevista desde as etapas composicionais de criação da peça. O cartão entregue pelo pianista ao final da seção E sugere que o(a) assistente se deite abaixo do instrumento, como o pianista estava no início da performance, proporcionando uma mudança de perspectiva e de escuta.

A definição do percurso completo para o(a) assistente só se completaria, entretanto, durante a construção da performance da peça em Cali/Colômbia. Na ocasião, não foi possível obter um peso para segurar o pedal direito do piano durante as seções A e B, dispositivo que havia sido utilizado na estreia da peça, meses antes em Ribeirão Preto/SP. A solução experimentada no momento da performance foi solicitar ao assistente que permanecesse sentado no banco do pianista, pisando continuamente no pedal até que o pianista chegasse, quando deveria se dirigir à cadeira reservada. Após essa experiência, decidi rever a partitura, estabelecendo um percurso em três estações para o(a) assistente: banco do piano (seções A e B), cadeira reservada (seções C, D e E) e deitado(a) sob o instrumento (seções F e G).

Dario (pianista)

Os padrões ritmicamente marcados da seção C permitem trabalhar a ideia de uma cena resolvida – de alguém que sabe o quer dizer –, e que contrasta e intensifica os caracteres opostos das seções seguintes (seção D, “Indeciso” e seção E, “Uma busca”). Tempos atrás, relatei no blog do Coletivo⁷ que essas duas seções abrem espaço para o surgimento de um personagem que, inclusive, deriva da palavra charla: o charlatão, aquele sujeito de boa lábia, persuasivo

⁷ Disponível em: <<http://coletivonslo.blogspot.com/2019/08/uma-charlada-sobre-com-e-atraves-do.html>>. Acesso em 08 de setembro de 2020.



que, ao perceber que a pessoa a quem se dirige está prestes a se esquivar, muda de assunto e a captura novamente. O perfil interrogativo das frases, os contatos visuais misteriosos que lanço aos ouvintes enquanto pressiono teclas sem que elas emitam sons, expressões faciais e corporais vagas, são alguns dos artifícios que utilizo para manter o fluxo comunicativo com o ouvinte – como alguém cujos assuntos estão se esgotando e tenta alongar a prosa através de suspenses.

Entre as seções E e F, enquanto toco um trecho do Prelúdio da Suíte *Le Tombeau de Couperin*, de Maurice Ravel (1875-1937) – trecho predileto de uma peça do meu repertório –, faço alguns comentários acerca dessa obra ao ouvinte. Aproveito o momento desses comentários para reacender a conversa – um novo assunto surge e novamente captura o meu ouvinte. É uma cena que se relaciona de forma muito satisfatória com a seção F que a sucede, à qual atribuo um caráter muito similar à da fala humana em fluxo mais apressado – como se meu personagem começasse a tagarelar na tentativa de alongar ainda mais a conversa –, principalmente pelos perfis intervalares e articulações das frases da mão direita. Na seção G, “Lento e ressoante”, é onde meu personagem charlatão realmente se convence de que a sua persuasão não mais funciona; com frases suspensas e reverberantes, aos poucos a música se esvai até retornar ao interior do piano, findando com percussões no corpo do instrumento.

Considerações finais

Os formatos de apresentação das criações do Coletivo N·S·L·O, estão relacionados a determinados elementos que aparecem com frequência em nossos processos criativos e que, por essa razão, fazem parte da identidade do grupo: uso de ambientes não convencionais para as apresentações (salas adjacentes ao teatro, coxias, camarins, almoxarifados, saguões, áreas externas); criação de ambiências com iluminações e expressões multimídia; uso de figurinos específicos para cada apresentação; interações com o público; busca por diferentes perspectivas de escuta proporcionadas por mudanças nas posições de intérpretes e ouvintes pelos ambientes; criações de percursos.

No processo criativo da *charla #1*, a estrutura composicional estabelece simultaneamente os campos sonoros, relações de escuta e a moldura visual da peça, consistindo em trajetos para o pianista e para o assistente em torno do instrumento. Na construção da performance, o intérprete se apropria de elementos cênicos, teatrais, gestuais e da escrita musical para criar percursos realizados propriamente ao piano, aqui imaginado como um espaço cênico em si mesmo, onde ocorrem movimentações físicas e metafóricas.



MÚSICA DECENA
MÚSICA EMCENA

Valendo-se da proximidade, o intérprete insere o(a) assistente nesses percursos através de comunicações verbais, insinuações gestuais e convites para compartilhar o espaço e as ações. Essa proximidade ressalta as intimidades do intérprete e do assistente e gera variantes que são incorporadas na performance, dando a cada uma das iterações com assistentes diferentes, um caráter mutuamente confessional.

A proximidade entre o(a) ouvinte-assistente e os(as) intérpretes durante as performances das charlas é parte integrante da experiência musical: sutilezas realizadas ao instrumento, nas gesticulações dos(as) intérpretes e em suas expressões faciais, só são possíveis de serem percebidas em função da curta distância e intimidade que se estabelecem entre as partes durante a apresentação, nuances essas que são geralmente perdidas ou atenuadas em um formato tradicional de apresentação em função da distância.

Em virtude das relações que se estabelecem com os intérpretes nas charlas, os ouvintes que participam das performances dessas peças desempenham também a função de assistentes, participando ativamente do resultado sonoro. Na *charla #1*, o(a) ouvinte-assistente é o propósito para ações não musicais que o pianista necessita realizar no decorrer de sua performance: trocar olhares, comentar, convidar, transitivos que necessitam do(a) assistente para a completude das propostas. A proximidade entre ambas as partes estimula uma série de discussões e reflexões:

DARIO: Minhas preocupações durante os ensaios recaíram exclusivamente sobre o trato com as sonoridades e nuances sutis, as quais em uma situação convencional de concerto — ouvinte distante do pianista — dificilmente seriam percebidas. No entanto, com a experiência da estreia, percebi que todas as minhas ações, desde movimentos, olhares, respirações até intenções, resultaram maximizadas pela proximidade. Essa condição permite que o espectador perceba quando eu estou afoito, ansioso, preocupado, focado entre outras tantas nuances possíveis das expressões humanas e isto, sem esforço para ser, acaba sendo parte da comunicação e da própria situação [...]. Os estados pelos quais transito durante a peça tornam-se cenas espontâneas compostas em função da situação de performance em que me encontro (OLIVEIRA; SILVA; ARBELÁEZ; SIMÕES, GOMES, 2019, p. 132).

O intérprete então necessita trabalhar as nuances expressivas dessas suas ações – agora ampliadas – para elaborar sua performance. Em situações em acordo com o formato tradicional de música de concerto, raramente o intérprete se empenha no trabalho dessas nuances durante as preparações de suas performances, justamente por já considerar que tais sutilezas seriam dificilmente percebidas por uma plateia que se encontra longe do palco.

Referências



ALMEIDA, Karina Campos de; OLINTO, Lidia. A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. **Urdimento** v.1, n.28, p. 15-34, Julho 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101282017015>.

BOSSEUR, Jean-Yves. Entretien avec Mauricio Kagel. **Musique en jeu**, 5, França, nov 1971, pp. 99-106.

BRKLJACIC, Ivan. Instrumental theater observed through selected compositions by Mauricio Kagel. In: ZATKALIC, Milos; MEDIC, Milena; COLLINS, Denis (Org.), **Histories and Narratives of Music Analysis**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 266-273.

KAGEL, Mauricio. **Transición II** (1959). Paulo Alvares, piano; Carlos Tarcha, percussão; Seunghyuk Lim e Sergej Maingardt, difusão sonora. 1 vídeo (13 min) Publicado pelo canal SFEMKanal, 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/WRYvIKNymgo>>, acesso em junho de 2020.

MAGRE, Fernando de Oliveira. Entre a vanguarda e o experimentalismo: o surgimento da Música Teatro. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, **Anais...** Belo Horizonte, 2016, s/n.

MAGRE, Fernando de Oliveira; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. Aproximações entre “A Obra de Arte Viva” de Adolphe Appia e a música teatro: um estudo sobre “O Último Tango em Vila Parisi de Gilberto Mendes”. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, **Anais...** Belo Horizonte, 2016, s/n.

MENDES, Gilberto. **Son et Lumière** (1968). Edna Oshima Mendes, Luiz Edson Negrão e Naylor Dias Andrade, atuação; Carlos de Moura Ribeiro Mendes, direção. 1 vídeo (1 min) Publicado pelo canal bercoesplendido, 2005a. Disponível em <<https://youtu.be/XjGVBAfOV6g>>, acesso em setembro de 2020.

MENDES, Gilberto. **Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven** (1970). Paulo Guarnieri e Karina Barum. 1 vídeo (4 min) Publicado pelo canal bercoesplendido, 2005b. Disponível em <<https://youtu.be/Syhw7c6tkb8>>, acesso em setembro de 2020.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora Giordano, 1994.

OLIVEIRA, Heitor Martins; SILVA, Dario Rodrigues; ARBELÁEZ HERNÁNDEZ, Gina Arantxa; SIMÕES, Renan Colombo; GOMES, Sabrina Souza. Charlatório. **Dramaturgias**, n.11, p.129-141, 2019. DOI: <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.v0i11.27387>.