

Duas Linhas em cello e papel de seda de Marcus Siqueira: a performance
como possibilidade de atuação cênica e sonora

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Camila Durães Zerbinatti
UDESC – *camiladuze@gmail.com*

Sônia Laiz Vernacci Velloso
UDESC - *Sonia.laiz@hotmail.com*

Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros
UDESC – *guisauer@gmail.comx*

Resumo: O presente investiga a performance da obra *Duas Linhas em cello e papel de seda* de Marcus Siqueira enquanto fenômeno sonoro, cênico e visual a partir de indicações composicionais, performance e análises de gravações em vídeo. Levantaremos ferramentas para interessados na performance da obra. Como base teórica utilizaremos textos sobre música cênica e música contemporânea (SILVA, 2012; GONZAGA, 2002; UTTI, 1999; CAGE, 1995) e sobre dramaturgia do corpo, composição no trabalho do ator e análise de movimento (BONFITTO, 2009; ANDRADE, 2008; LABAN, 1978). Propomos estudo de caso sobre a preparação da performance da peça. Os resultados iniciais revelam o processo de criação cênica e de pesquisa sobre música e movimentos necessários para a performance.

Palavras-chave: Música cênica para violoncelo, Música e movimento, Marcus Siqueira, Preparação para a performance.

Two lines in tissue paper and cello by Marcus Siqueira: performance as possibility of scenic and sound acting

Abstract: This work investigates the performance of *Two Lines in cello and tissue paper* by Marcus Siqueira while sound, scenic and visual phenomenon, from compositional indications, performance and analysis of video recordings. We will raise tools for those who are interested in performing the work. As theoretical references we will use texts on theatre music and contemporary music (SILVA, 2012; GONZAGA, 2002; UTTI, 1999; CAGE, 1995) and on body dramaturgy, composition in the work of the actor and motion analysis (BONFITTO, 2009; ANDRADE, 2008; LABAN, 1978). We propose a case study of the preparation for the performance of the piece. The first results reveal a process for creating scenes and for researching music and movement that are necessary for the performance.

Keywords: Theatrical music for violoncello, Music and Movement, Marcus Siqueira, Preparation for the performance.

1. Introdução

A obra *Duas Linhas em cello e papel de seda* (2009), de Marcus Siqueira, faz parte da coletânea de estudos de música contemporânea para estudantes de violoncelo *Violoncelo XXI*. De acordo com a introdução da coletânea, este projeto “foi idealizado com o objetivo de introduzir a linguagem da música contemporânea aos alunos violoncelistas” (SILVA, 2012: 9). A partitura é permeada de indicações (notas) sobre a performance técnica

e cênica do violoncelista, distribuídas em duas pautas¹ que formam um sistema. A pauta superior do sistema indica a linha do Violoncelo e contém: os procedimentos realizados com o arco (arco ordinário, sul tasto, sul ponticello, col legno battuto, white noise e souffle), pizzicati (com mão esquerda e direita) e arpejos. A pauta inferior, nomeada ‘Folhas de seda’. designa não apenas as ações que serão realizadas com as folhas de seda, mas também movimentos com pés (bater os raspar os pés no chão) e dedos (batidas nas talas laterais do instrumento). Em geral o compositor utiliza pentagramas de cinco linhas para a linha do violoncelo e uma linha única para a linha intitulada Papel de Seda. Entretanto, nas letras F, H e I o compositor “grafa as cordas soltas do instrumento - como uma tablatura de violão, guitarra ou alaúde -, portanto, lê-se os timbres propostos nas cordas do instrumento” (SIQUEIRA, 2012: 58).

A performance da obra produz um resultado simultaneamente musical e cênico, sonoro e visual. A execução das duas linhas requer do violoncelista demandas cênicas e de coordenação motora não usuais no repertório ‘tradicional’ do instrumento, presentes, contudo, na produção da música contemporânea a partir de 1950, especificamente em composições que exploram as possibilidades cênicas da performance musical. Todo o percurso de trabalho da intérprete com a obra - preparação e performance, assim como a análise das gravações em vídeo - mostrou a necessidade de ferramentas teatrais para uma melhor compreensão, elaboração e interpretação dos movimentos corporais e cênicos solicitados pelo compositor. O presente artigo apresenta alguns dos mecanismos e referências encontrados, que integram os resultados iniciais da pesquisa.

2. Música-Teatro ou Música Cênica

Na dissertação de mestrado “Música cênica para piano: cinco peças brasileiras” a pianista e pesquisadora Maria Clara de Almeida Gonzaga afirma: “A inclusão de elementos cênicos na música instrumental vem de longa data. Já no século XVIII encontramos registros dessa prática.” (GONZAGA, 2002: 12). A autora oferece alguns exemplos de compositores dos séculos XVIII, XIX e do início do século XX que “contribuíram para o desenvolvimento dessa interação entre linguagens artísticas diversas” (GONZAGA, 2002:13) como Haydn, Wagner, Satie e Stravinsky. A interação entre as diferentes linguagens citadas utilizou movimentações corporais em cena: dança, recursos de iluminação e cenário, recursos sonoros, motívos e narrativos. (GONZAGA, 2002: 12-14) Contudo, observamos que os elementos

advindos de outras manifestações artísticas raramente tinham um papel determinante nas composições musicais.

Ao longo do século XX a colaboração entre compositores e atores ou diretores de teatro estreitou a intersecção destas linguagens, como podemos observar na parceria entre Kurt Weill e Bertold Brecht. A inserção de recursos cênicos em composições instrumentais aumentou consideravelmente a partir de meados do século XX. John Cage e Mauricio Kagel foram provavelmente os precursores entre os compositores que exploraram os aspectos cênicos e teatrais da performance musical com maior ênfase e radicalidade. A violoncelista Frances-Marie Uitti, referência na performance de música contemporânea para violoncelo, aborda a ‘música-teatro’ em seu artigo “As Fronteiras da Técnica”:

“A música-teatro foi um desdobramento lógico da liberdade recém-descoberta com as obras-abertas em música e as partituras gráficas dos anos 1960. Peças em que era requisitado aos músicos atuar, cantar e se mover no palco foram compostas por músicos, dançarinos e até mesmo diretores.”² (UITTI, 1999: 214)

Uitti elenca compositores e obras de música-teatro escritas para violoncelo como as performances criadas por Nam June Paik para a violoncelista Charlotte Moorman em 1964, o psicodrama *Janus* de Vinko Globokar, a obra do coreógrafo William Kirkpatrick *Posturo* e as composições de Sylvano Bussotti, *Sensitivo per Arco Solo* e *Variazione per Violoncello*. (UITTI, 1999: 214-215)

Os recursos cênicos passaram a ser utilizados como elementos coadjuvantes e até mesmo protagonistas nas composições, procedimento que diferenciou radicalmente as composições cênicas realizadas a partir de 1950 das interações artísticas precedentes. Essa mudança refletiu a mudança na concepção de performance musical instrumental que aconteceu durante as décadas de 1950, 1960 e 1970: a performance instrumental compreendida não apenas enquanto fenômeno sonoro, mas também enquanto fenômeno visual e cênico. Na compilação de palestras e textos intitulada “Silêncio”, publicada pela primeira vez em 1968, o compositor John Cage afirma:

“Para onde nós vamos a partir daqui? Para o teatro. Esta arte se assemelha à natureza mais do que a música. Nós temos olhos assim como temos ouvidos e usá-los enquanto estamos vivos é problema nosso. (...) Ação relevante é a teatral (música [a separação imaginária entre a audição e os outros sentidos] não existe).”³ (CAGE, 1995: 12-14)

O compositor brasileiro Jorge Antunes, em entrevista à pianista Maria Clara de Almeida Gonzaga, chama a atenção para o fato de que cada realização de performance musical instrumental constitui uma cena, uma atuação cênica em si mesma:

“Quando indagado a respeito da utilização do recurso cênico em sua obra, Antunes (...) alega que, tanto no dia-a-dia quanto nas apresentações, músicos praticam uma “atuação cênica”, mesmo que inconsciente ou involuntária: os pianistas suspiram, o trompista derrama a saliva do bocal de seu instrumento no chão do palco, todos atuam, de certa forma, mesmo sem perceber.” (GONZAGA, 2002: 26)

Ao se referir à peça *Duas linhas em cello e papel de seda* no texto que precede e acompanha a partitura, o compositor Marcus Siqueira afirma: “Trata-se de uma peça poligestual em imagens e sons.” (SIQUEIRA, 2012: 54). Expressa neste caso, uma visão de performance musical semelhante à de Cage. Além disso, vemos a importância da atuação cênica na construção do diálogo almejado na composição: “O intuito deste trabalho é propiciar ao jovem estudante de violoncelo um diálogo de gestos sonoros e cênicos.” (SIQUEIRA, 2012: 54).

3. Performance e Análise da Gravação em vídeo de *Duas Linhas em cello e papel de seda*: descobertas e ferramentas

As indicações na partitura indicam o meticuloso trabalho de movimentação corporal do violoncelista para a realização dos procedimentos violoncelísticos e cênicos - simultâneos, na maioria das vezes. O compositor especifica a duração das ações e gestos solicitados em segundos. O violoncelo é tocado com diferentes golpes de arco, pizzicati e percussão na tala lateral do instrumento. É importante ressaltar que a realização das dinâmicas, muito específicas nesta partitura, dependem de diferentes tipos de movimentos corporais. O exemplo 1 mostra algumas solicitações de diferentes golpes do arco (*sul ponticello quasi “white noise”*; *arco ordinário*; *souffle*; *sul ponticello - arco ordinário - sul ponticello - white noise*):

The image shows a musical score excerpt for two parts: Violoncelo (Vc.) and F. S. (Footsteps). The Vc. part begins with a 5-second section labeled 'arco sul pont. quasi "white noise"'. This is followed by a section marked 'ord.' (ordinário) with a 'souffle' instruction. The tempo is marked as quarter note = 60. The Vc. part continues with a 7-second section labeled '(sul ponticello - arco ordinário - sul ponticello - white noise - ad libitum)'. The F. S. part includes instructions such as 'Balançar a folha de seda como se fosse uma onda' and 'Bater, alternadamente, os pés. (abaixo, uma sugestão métrica)'. Dynamics range from *pp* to *ff*. The score also includes performance instructions like 'Sacudir a folha de seda produzindo sons irregulares' and 'col legno battuto'.

Exemplo 1: Trecho que apresenta solicitações de diferentes golpes de arco na peça *Duas Linhas em cello e papel de seda* de Marcus Siqueira.

As folhas de seda são manuseadas com diferentes velocidades, intensidades e intenções sonoras e cênicas e em alguns momentos é solicitado que o violoncelista bata ou raspe os pés no chão. O compositor determina dinâmicas também para os gestos cênicos com o papel de seda assim como para os movimentos de pés e mãos. Assim como as demandas violoncelísticas, essas são solicitações atendidas com diferentes movimentos corporais. O exemplo 2 mostra solicitações de movimentos corporais (*Sacudir a folha de seda produzindo sons irregulares; Livremente, raspar pés ao chão e bater, levemente, os dedos da mão esquerda sobre as talas laterais; Balançar a folha de seda como se fosse uma onda*):

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Seda (F.S.). The Vc. part is in 8/4 time and includes instructions like 'souffle', 'p', 'LH = 45', 'L.V.', and 'ool legno-3'. The F.S. part includes instructions like 'Sacudir a folha de seda produzindo sons irregulares', 'Livremente, raspar pés ao chão e bater, levemente, os dedos da mão esquerda sobre as talas laterais.', 'Balancar a folha de seda como se fosse uma onda', and dynamics like 'f', 'p', and 'pp'. There are also diagrams of a hand and a foot illustrating the physical actions described in the text.

Exemplo 2: Trecho que apresenta solicitações de diferentes gestos cênicos com o papel de seda, movimentos com os pés e com as mãos na peça Duas Linhas em cello e papel de seda de Marcus Siqueira.

A preparação da atuação cênica com as folhas de papel de seda é priorizada na sugestão de preparação da performance feita pelo próprio compositor:

“Pedimos ao jovem aspirante que ensaie primeiramente todos os gestos advindos do manuseio das folhas e, posteriormente, todo o jogo proposto com as alturas definidas ao violoncelo, seguido de jogos rítmicos com os pés, dedos e arco.” (SIQUEIRA, 2012: 54)

Após a performance e a gravação em vídeo da obra realizamos uma análise da gravação. A análise teve como objetivo compreender a movimentação corporal do violoncelista, o resultado cênico-visual da movimentação corporal e de que forma os elementos sonoros dialogam e/ ou interferem com os elementos cênico-visuais. Esta análise foi realizada a partir de referenciais teóricos de estudo de movimento provenientes da literatura de artes cênicas.

A performance da obra e a análise das gravações audiovisuais proporcionaram descobertas cênicas e a constatação de que a obra gera simultaneamente resultados sonoros e visuais. Os sons provenientes do violoncelo dialogam com os sons das folhas de seda, dos dedos percutidos e dos pés em movimento; ao mesmo tempo, os movimentos ao violoncelo

dialogam simétrica e assimetricamente com os movimentos produzidos nas folhas de seda, em uma composição visual e cinética.

O local onde será posicionado o suporte para as folhas de papel de seda – uma pequena mesa ou uma estante- é determinado pela própria composição. O suporte precisa ficar localizado à esquerda do violoncelista para que o manuseio das folhas de seda possa ser realizado em concomitância com os movimentos do arco, manejado pela mão direita. Esta solicitação acontece duas vezes na composição, podemos observar a primeira delas no Exemplo 1, na letra G.

O primeiro movimento em direção a uma possível análise cênica a partir da bibliografia supracitada revelou nesta peça uma potencial dramaturgia do movimento, que o ator e pesquisador Milton Andrade descreve como “arte não-literária de composição de eixos temáticos integrados na cena, arte da geração e da integração de materiais que decorrem da natureza corporal, da volição psicofísica e do movimento.” (ANDRADE, 2008: 38). Os eixos temáticos neste caso seriam o corpo, o violoncelo e as folhas de seda que, integrados, geram uma dramaturgia da própria cena. *Duas linhas em cello e papel de seda* produz então resultados estéticos e expressivos a partir da combinação de diferentes ‘materiais’ na composição da cena, similar ao processo verificado no teatro *kabuki*, tradicional do Japão:

“(...) o método essencial no *kabuki* é o *transfer* e o contra-ponto, o deslocamento transversal de um material ao outro, de uma categoria de “provocação” perceptiva à outra. Cada elemento da linguagem teatral – a voz, o bater das mãos, o movimento mímico, os gritos do narrador – são unidades e estímulos autônomos inseridos num conjunto mantido por atrações compositivas (...)” (ANDRADE, 2008: 40)

Sob este ponto de vista observamos as seguintes relações compositivas entre o violoncelo e as folhas de seda: o corpo como eixo de articulação dos “instrumentos” cênico-musicais que pode ser percebido no plano visual como um somatório (violoncelo + corpo + papel de seda) e/ ou *continuum* (cello/corpo/seda). A compreensão da organização espacial da cena trouxe à intérprete a preocupação com a transição e a conexão entre os diferentes movimentos. A organização corporal dos movimentos foi alterada, favorecendo a composição visual que a peça produz.

O passo seguinte foi realizar a análise de movimentos que compuseram a performance. Utilizamos então a Análise Laban de Movimento (LMA). Rudolf Laban elaborou um sistema de codificação e classificação dos movimentos humanos que é atualmente aplicado para compreensão e criação de ações físicas em diversas áreas do conhecimento como as Artes Cênicas, Artes do Movimento, Esportes e Educação. Para Laban

é possível determinar e descrever qualquer ação corporal respondendo-se às quatro questões seguintes: “(1) Qual é a parte do corpo que se move?; (2) Em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza?; (3) Qual a velocidade em que se processa o movimento?; (4) Que grau de energia muscular é gasto no movimento?.” (LABAN, 1978: 55-56)

Após a aplicarmos estas questões em uma análise da gravação audiovisual da performance foi possível perceber como a performance da peça explora: Direções no e Planos do espaço cênico – no caso de braços e pernas, direções verticais, horizontais e diagonais em planos de diferentes profundidades, mudanças de planos; Gestos – gestos com ações sucessivas, gestos com ações simultâneas, planos e direções dos gestos; Movimentos de braço e perna combinados; a importância do tronco como eixo dos movimentos necessários para execução da obra. Dado o escopo deste trabalho, não vamos expor a análise em detalhes.

A principal descoberta que a aplicação das questões sugeridas por Laban trouxe à intérprete foi a percepção das relações entre os gestos *simétricos*, *assimétricos* e *contrastantes* (no que concerne aos ritmos, às amplitudes e às direções dos gestos) dos lados esquerdo e direito do corpo utilizados na performance da obra de Marcus Siqueira.

4. Conclusão

Entre os desafios oferecidos pela música contemporânea aos instrumentistas, a música cênica ou música-teatro oferece algumas das maiores possibilidades de intertextualidade e interação com outras linguagens artísticas. Além dos diálogos cênicos e sonoros e da combinação entre cena e som, a própria concepção de performance musical inclui, atualmente, ações nos planos visual e auditivo. A performance musical, neste sentido, torna-se, necessariamente, um processo de criação e organização de movimentos com finalidades sonoras e cênicas. Assim, o músico precisa, assim como os atores, estar “receptivo às relações com os demais elementos do espetáculo contemporâneo, empenhado numa arte de interpretação que explora a contaminação de códigos e procedimentos no ato de compor a performance (...)” (BONFITTO, 2009: 150)

As indicações e referências encontradas na bibliografia sobre análise de movimentos e composição cênica fornecem subsídios para a conscientização da cena e dos movimentos corporais que compõem a performance, aprimorando a execução de ações independentes, do ponto de vista expressivo e motor. Estes são os resultados iniciais da pesquisa sobre Música Teatro para violoncelo e sobre a abordagem cênica da performance violoncelística. O que podemos perceber é que a aproximação do pensamento teórico sobre

música e sobre teatro promete ser produtivo tanto do ponto de vista da preparação e análise da performance como de uma ampliação do campo de reflexão teórica com ganhos para ambas as áreas, Música e Teatro. Entendemos que este trabalho é apenas um passo inicial nessa direção e que portanto não esgota a questão.

Referências:

ANDRADE, Milton de. FERREIRA, Melissa. A partitura e a metamorfose. In: ANDRADE, Milton de. BELTRAMI, Valmor Nini. *Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem*. Florianópolis: Design Editora/ FAPESC, 2008. 37-56.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAGE, John Milton. *Silence: Lectures and Writings*. 4ª Edição. London: Marion Boyars, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Positivo, 2004.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. *Música Cênica para piano: cinco peças brasileiras*. Natal, 2002. 172f. Mestrado em Artes. UNICAMP.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. 3ª Edição, organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues (org.). AQUINO, Felipe Avellar de. PRESGRAVE, Fabio Soren. *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Editora Urbana, 2012.

SIQUEIRA, Marcus. *Duas linhas em cello e papel de seda*. In: SILVA, Teresa Cristina Rodrigues (org.). AQUINO, Felipe Avellar de. PRESGRAVE, Fabio Soren. *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Editora Urbana, 2012. 54-58.

UITTI, Frances-Marie. *The Frontiers of Technique*. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 211- 223.

Notas

¹ Segundo o Dicionário Aurélio: Pauta – Substantivo feminino. 3. Mús. Sistema de uma a cinco linhas (ou mais) horizontais, paralelas e equidistantes, sobre e entre as quais se escrevem as notas musicais.

² “Theatre music was a logical offshoot from the new-found freedom of open-form music and graphic scores of the 1960s. Pieces in which musicians were required to act, sing and move onstage were composed by musicians, dancers and even directors.” (UITTI, 1999: 214)

³ “Where do we go from here? Towards theatre. That art more than music resembles nature. We have eyes as well as ears, and it is our business while we are alive to use them. (...) Relevant action is theatrical (music [imaginary separation of hearing from the other senses] does not exist).” (CAGE, 1995: 12-14)