

O MÚSICO EM CENA. TEATRALIDADES DA PERFORMANCE MUSICAL.

Lenine Vasconcellos de Oliveira (Doutorado, CAPES)

Poética da Cena e do Texto Teatral – PCT

O título acima já apresenta uma questão ao sugerir certa redundância na junção dos conceitos Teatralidade e Performance. Ambos fomentam amplos campos conceituais cujas fronteiras se expandem a cada nova experimentação teatral ou leitura artística para aquilo que sequer se pretenderia enquanto arte cênica. Para Performance, Schechner dá em seu artigo "O que é Performance" (2003) uma boa pista de toda a complexidade e amplitude que o conceito permite. Teatralidade, que por sua vez também não deixa por menos enquanto amplitude conceitual na cena contemporânea, tem uma bela proposta de organização na obra "A encenação contemporânea" (Pavis, 2010). Curiosamente porém, o grande leque conceitual parece se estreitar radicalmente quando os dois termos aparecem juntos e referentes a um outro: musical. Performance musical ou Teatralidade musical, dão a errônea impressão de que faz-se referência respectivamente ao ato de produzir música realizado pelo músico, ou aos célebres espetáculos inspirados no gênero associado à Broadway. Mas, teatralidade da performance musical, já parece se aproximar mais precisamente do tema da presente pesquisa: o músico em cena; justificando assim a utilização, em certo sentido, redundante.

Primeiro exercício necessário para tratar a questão é proceder a uma diferenciação conceitual entre o músico e sua produção. É justamente a força que a música impõe enquanto linguagem que faz com que a atividade do músico se torne tão apartada da cena contemporânea. A realização de uma linguagem tão poderosa acaba por sugerir como primeiro impulso uma leitura tautológica para a presença do músico, com o seguinte sentido: a presença cênica é apenas o efeito colateral do exercício de uma função, sempre a serviço da música. Porém, o conceito de teatralidade permite uma forma de aproximação da atividade do músico, que extrapola essa dimensão tautológica sonora. Permite observar e refletir a partir de uma qualidade de presença de ordem bastante específica e particular.

Ao observar um concertista em cena (no caso um músico erudito que é figura cênica que mais evoca a imposição da linguagem musical) realizando a sua performance característica, imediatamente percebem-se traços de teatralidade que surgem antes mesmo da primeira nota ser emitida. Essa personagem possui um figurino próprio. Ele se apresenta rodeado de símbolos completamente alheios a uma crua produção de música, mas que, pela recorrente presença nos espetáculos, se tornaram símbolos cênicos da personagem músico. O espetáculo do músico possui uma qualidade de teatralidade que circunda a produção de música e em alguns casos subjuga a música à presença do músico. Essa é uma inversão, subversão e, no sentido proposto por Agamben (2007), uma profanação, da submissão do músico à música.

Na realidade, a submissão à música que os músicos praticam é em si a inversão anterior. O músico, diante do mergulho na linguagem musical, exigido para o pleno exercício de sua profissão, aprende que o que importa em última e absoluta instância será sempre a música. Para muitos músicos é notório que em seus espetáculos toda a atenção esteja relegada à música. A ênfase na busca pelos sinais de teatralidade no espetáculo do músico acaba por evidenciar o que a linguagem musical tente a ofuscar, mas que está sempre presente: a presença do homem que produz a música. O músico que se apresenta, entendendo-se como um artista que está em cena, coloca no jogo da sua particular teatralidade a possibilidade de quebra do tautológico entendimento de que o homem se apresenta apenas para que a música aconteça. O músico está presente, e isso é anterior à presença e à possibilidade de existência de música.

O espetáculo é do músico, e ele é o artista que está em cena, a despeito de assumir-se dessa maneira ou não. Uma ação tão específica já traz consigo uma grande carga de teatralidade. O músico que a assume potencializa em muito o alcance de tudo aquilo que ele produz, inclusive a música. Pianistas que pensavam a melhor maneira de posicionar o instrumento no palco para um concerto, de modo que os gestos precisos de suas mãos ficassem mais visíveis para o público, já traziam o germe da percepção de que a sua atividade não se encerra no aspecto auditivo musical. O pianista Lang Lang que oferece a sua dança para a apreciação do público, dá ao espectador não

uma maneira de “ver a música”, mas uma forma de se deleitar com a movimentação do músico. O gesto do músico é uma performance, carregada de teatralidade, onde cada detalhe visível integra um acontecimento que é cênico em sua essência.

Mesmo o músico que resiste a essa profanação, pela mais absoluta devoção à música, não pode escapar a esse fato. A própria falta de assunção a priori de uma encenação no espetáculo do músico, acaba se tornando, na recepção do espectador, marca de encenação. “A falta de um signo pode ser ela mesmo um signo[...]” (Merleau-Ponty apud Iser, 2001: p. 91). Timidez, roupa preta que busca certa neutralidade e certa nudez em forma de atitude crua em cena, tornam-se marcas da cena do músico. Marcas esperadas na performance característica desse artista. Esses elementos não são pensados como artifícios de encenação, mas nisso se tornam no momento em que o músico se apresenta em condição de espetáculo. Tais elementos são muitas vezes impensados e estão presentes apenas pelo desejo do músico de conseguir alcançar uma utópica invisibilidade. Se tornar invisível para que a música, apenas a música, apareça e com a sua poderosa cortina sonora invada o espaço, impondo um tempo perfeito, tempo da música, a despeito de toda a indesejável presença do músico. Ainda assim, com a música acontecendo de maneira plena e perfeita, o músico estará presente e o espetáculo será sempre dele, do homem.

Finalizando, como exemplo, cito o quarteto de cordas tcheco, MozartGroup (www.mozartgroup.net), que, assumindo todo o suposto “não-símbolo” que o músico tenta evocar, exhibe outra possibilidade de jogo cênico para o espetáculo dos músicos. Em sua cena, esses músicos profissionais dispõem o seu conhecimento profundo da linguagem musical e a sua perícia na utilização dos respectivos instrumentos como ferramentas a serviço de uma encenação que parodia a eles mesmos, músicos eruditos em cena. Eles acabaram desenvolvendo um jogo cênico que explora exatamente as características dos músicos, por isso mesmo, a serviço não da música mas da cena. Os integrantes do quarteto de cordas apresentam qualidades de atores, palhaços e bailarinos, sempre partindo da perspectiva do músico, enquanto personagem, explorando as particularidades presentes na maneira como o músico se apresenta.

Esse é um caso limite, onde a tautologia é explicitamente quebrada. De maneira similar à desenvolvida pelo filósofo Georges Didi-Huberman em sua leitura de obras minimalistas, embora menos conceitual e muito mais concreta e enfática no caso do grupo de músicos. No momento em que o músico não está presente para que a música aconteça, mas para que o seu espetáculo, espetáculo do músico se realize, se sirva de toda a presença e gesto desse particular artista da cena contemporânea, fica explicitado o aspecto cênico da performance musical. O espetáculo do músico, com sua particular teatralidade, seja qual for a opção de encenação, será sempre recebido, a despeito da submissão do músico à música, como espetáculo cênico do homem que faz a música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998 (2005).

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MozartGroup. Página eletrônica do grupo. Disponível em: <<http://www.mozartgroup.net/>>. Consultado em dezembro de 2012.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? *O Percevejo: Revista de Teatro Crítica e Estética*, Ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.