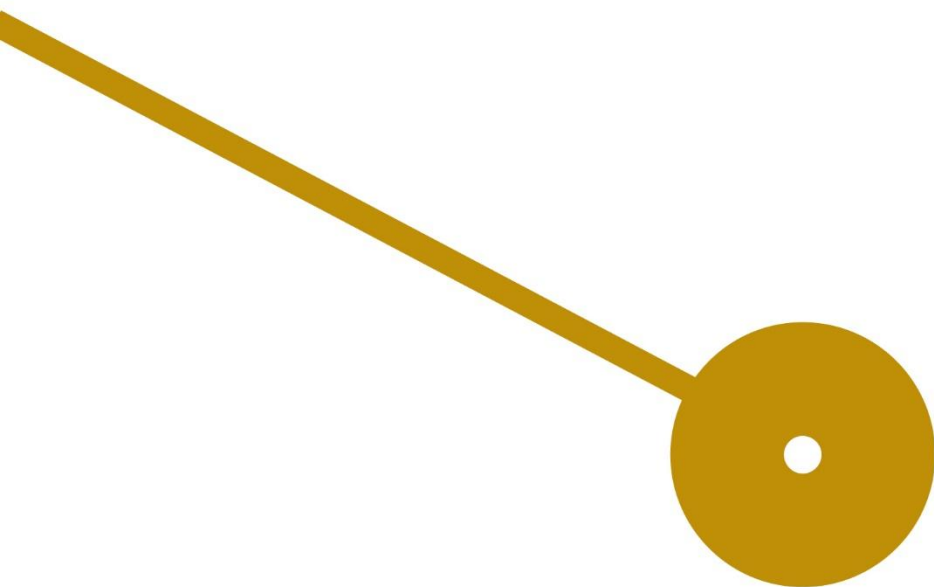


# A Relação entre Música e Teatro: considerações sobre a minha prática

José Gabriel Alves Costa

10/2025





# A Relação entre Música e Teatro: considerações sobre a minha prática

José Gabriel Alves Costa

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes  
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Composição

Carlos Azevedo  
Maria Ferreira

10/2025

*à Estela e ao Gabriel...por todo o amor e por nunca deixarem de acreditar.*

## **Agradecimentos**

Aos meus familiares, pelo apoio

Aos meus amigos, pela amizade e carinho

Aos meus professores(as), pelo conhecimento e partilha

Ao Pedro e ao Tiago pelo excelente trabalho e pela disponibilidade

Ao Daniel, Carolina, Catarina, Leonardo e Laura pelo esforço e dedicação

Ao Carlos e à Fátima pela paciência e aprendizagem

À ESMAE, pelo sentimento de casa.



## ***Resumo***

Esta dissertação aborda a relação entre música e teatro no contexto do *Music Theater*<sup>1</sup>, analisando e explorando os seus elementos musicais e cênicos que integram esta relação interdisciplinar. Como parte desta pesquisa, propõe-se estabelecer ideias para a minha prática pessoal tendo em conta as diferentes abordagens de compositores e as suas respetivas obras, como por exemplo Mauricio Kagel, John Cage e Heiner Goebbels. Durante a investigação serão abordados três conceitos teóricos de Michel Chion – ‘empatia’, ‘anempatia’ e ‘abstração’ – tomando uma melhor compreensão sobre as dinâmicas e perceções entre os elementos artísticos envolvidos: som, gesto, luz, texto, etc. O trabalho culminará na criação de uma peça original de music theater que põe em prática o material de estudo.

## ***Palavras-chave***

music theater; elementos artísticos; cênico; musical; Kagel; Cage; Goebbels; Chion; Empatia; Anempatia; Abstração; prática.

---

<sup>1</sup> O termo “music theater” é utilizado em todo o trabalho como denotação mais próxima da prática aqui defendida. Até ao momento, não existiu uma definição concreta do termo, pois este, por vezes, pode sugerir uma junção de vários géneros artísticos. Salzman e Desi, no seu livro *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*, defendem que “o termo é utilizado de uma forma a que a ópera, a *operetta* e os musicais sejam excluídos da definição do mesmo e que tanto o teatro como a música devem existir e interagir lado a lado, de uma maneira igualitária, mas interpretada por diferentes intérpretes” (2008, p. 5). O mesmo termo em português (*teatro musical*) pode levantar algumas questões em relação à definição da prática investigada por outros autores e compositores, pelas diferentes denotações possíveis em torno do mesmo.

## ***Abstract***

This dissertation addresses the relationship between music and theatre in the context of musical theatre<sup>2</sup>, analysing and exploring the musical and scenic elements that make up this interdisciplinary relationship. As part of this research, I propose to establish ideas for my personal practice, considering the different approaches of composers and their respective works, such as Mauricio Kagel, John Cage, and Heiner Goebbels. During the research, three theoretical concepts by Michel Chion will be addressed – “empathy”, “anempathy” and “abstraction” – providing a better understanding of the dynamics and perceptions between the artistic elements involved: sound, gesture, light, text, etc. The work will culminate in the creation of an original musical theatre piece that puts the study material into practice.

## ***keywords***

musical theatre; artistic elements; scenic; musical; Kagel; Cage; Goebbels; Chion; Empathy; Anempathy; Abstraction; practice.

---

<sup>2</sup> The term “music theater” is used throughout this work as the closest approximation to the practice defended here. To date, there has been no concrete definition of the term, as it can sometimes suggest a combination of various artistic genres. Salzman and Desi, in their book *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*, argue that “the term is used in such a way that opera, *operetta*, and musicals are excluded from its definition and that both theater and music must exist and interact side by side, on an equal footing, but performed by different performers” (2008, p. 5). The same term in portuguese (*teatro musical*) can raise some questions regarding the definition of the practice investigated by other authors and composers, due to the different possible connotations surrounding it. (tradução livre).

# Índice

|   |       |
|---|-------|
| Introdução  | p. 4  |
| I. EM TEORIA  | p. 5  |
| 1. Motivação Pessoal  | p. 5  |
| 2. Situar a prática   | p. 10 |
| 2.1 Considerações sobre as práticas de Kagel, Cage e Goebbels e os conceitos de Chion | p. 11 |
| 2.1.1 Mauricio Kagel  | p. 11 |
| 2.1.2 John Cage   | p. 13 |
| 2.1.3 Heiner Goebbels   | p. 14 |
| 2.1.4 Conceitos de Chion sobre a relação entre música e cena                          | p. 19 |
| II. EM PRÁTICA  | p. 22 |
| 1. Trabalho colaborativo  | p. 23 |
| 1.1 Ponto de partida  | p. 23 |
| 1.2 Escrita do libreto  | p. 24 |
| 1.3 Intérpretes   | p. 24 |
| 1.4 Encenação   | p. 25 |
| 2. A minha prática em <i>La Décadence</i>   | p. 27 |
| 2.1 <i>La Décadence</i> : a partitura   | p. 27 |
| 2.2 <i>La Décadence</i> : a estética  | p. 28 |
| 2.3 Exemplos práticos abordados sobre os conceitos de Chion                           | p. 29 |
| 2.3.1 Empáticos   | p. 30 |
| 2.3.2 Anempáticos   | p. 33 |
| 2.3.3 Abstratas   | p. 36 |
| Conclusão   | p. 38 |
| Bibliografia  | p. 39 |
| Webgrafia   | p. 39 |
| Partitura   | p. 40 |
| Libreto   | p. 87 |

## Introdução

As seguintes páginas revelarão o espaço onde procuro situar-me nos próximos tempos. Um espaço de criação, de exploração e conhecimento e, principalmente, de partilha, onde encontramos duas correntes artísticas inseridas numa interdisciplinaridade que define o criador que pretendo ser. Com uma história já bastante longa entre estas duas artes, é certo que, tanto na música como no teatro, os seus artistas sempre procuraram novos rumos para inovar, para embelezar e também para encontrar as suas potencialidades que fazem destes espaços um lugar único. Tal como esses artistas, encontro-me neste lugar com o objetivo de abraçar duas áreas artísticas com que me identifico e descobrir, por um lado, para mim, novas possibilidades de criação e compreender a virtude desta junção. Por outro lado, perceber como posso colocar-me neste ambiente a partir do que já foi realizado, bem como experienciar tudo aquilo que o envolve musicalmente e cenicamente.

Para iniciar o registo de toda a minha investigação, irei começar por contextualizar o meu posicionamento no mundo artístico. Não tenciono aqui contar-vos a minha história de vida pessoal, mas, pelo menos, mostrar-vos um pouco do meu percurso artístico, pois entendo que faça sentido para o âmbito deste trabalho académico. Este trabalho dividir-se-á em duas partes: uma dedicada à teoria (*Em Teoria*) onde pretendo demonstrar o interesse e a motivação que me levou a abraçar esta interdisciplinaridade, bem como as características desta ligação entre as duas áreas artísticas e situar a minha prática, localizando a minha perspetiva sobre a essência desta relação entre a música e o teatro; outra parte dedicada à prática (*Em Prática*): onde darei a conhecer o resultado artístico pretendido, ou o ponto de partida para a minha nova abordagem composicional, pois estamos perante uma fase de transição, um novo processo composicional que modificará grande parte da minha escrita musical. Com esta investigação, pretendo também conhecer novas referências não só musicais como também teatrais com o intuito de aprofundar o conhecimento na matéria e desenvolver estratégias para novas composições dentro deste domínio artístico ao mesmo tempo, com a ajuda destas, tentarei encontrar a minha nova voz como compositor.

## *I. Em Teoria*

### **1. Motivação Pessoal**

Desde que tenho memória da minha existência, a música sempre foi uma pequena extensão do meu corpo. O facto de uma grande parte do meu seio familiar ter uma boa relação com a música, fez com que surgisse em mim uma vontade intuitiva de querer aprender mais sobre música. Quando era criança (até mesmo nos dias de hoje), na maior parte das vezes esta vontade revelava-se através do canto, como se de uma necessidade se tratasse. Ao longo do tempo foi-se manifestando um interesse particular na área performativa cantando e imitando as pessoas e personagens de programas televisivos e do cinema, chegando até a tentar recriar momentos específicos dessas obras. O bichinho da performance sempre esteve presente na minha pessoa e durante a minha formação escolar/musical foram aparecendo oportunidades para libertar esse bichinho em peças de teatro e musicais (amadores), onde representei de corpo e alma, mesmo não tendo noção ou conhecimento sobre interpretação. Sempre entendi que a minha relação com o espetáculo era muito forte e sabia que de alguma maneira, a minha vida iria encarregar-se para esse espaço. Contudo, a música sempre prevaleceu e após – sensivelmente – catorze anos de formação musical, o mundo do espetáculo foi-se afunilando apenas para o conhecimento e prática musical. Entenda-se que o gosto pelas artes cénicas do espetáculo nunca se largou de mim durante estes anos, mas pelo meio deste período houve um momento em particular que catapultou o regresso desse encanto e começou a desviar a minha atenção, que até então era estritamente musical. Esse momento ocorreu quando um dos meus familiares formou-se em teatro, na variante de interpretação e começou a integrar peças ao nível profissional, onde quase sempre fiz por acompanhar o seu trabalho não só pelo apoio familiar, mas também pelo fascínio anteriormente referido. Assim que assisti a várias peças, percebi que não se tratava apenas de um simples gosto, ou apreciação pela matéria, era mais que isso. Tratava-se de algo intrínseco à minha existência enquanto artista. Reparei que não podia silenciar esta vontade, portanto teria, de alguma forma, de tentar aproximar-me dela; fazê-la acontecer; estar envolvido nela; tentar participar ou, no melhor dos casos, criar algo com e através dela. Necessitava de sentir e dar a sentir a experiência vivida em cada peça e em cada sala de espetáculos. Claro que esta experiência nunca foi sentida da mesma forma em todas as peças e em

todas as salas de espetáculo, na verdade, bastou apenas uma de todas as obras que assisti para perceber que o teatro teria um lugar na minha criação e que a partir desse momento, as idas ao teatro passariam a ser uma deslocação obrigatória, sempre que fosse possível. A peça em questão é a *Vida e Obra de Um Homem Mais ou Menos Apresentável*, um monólogo escrito e encenado por Pedro Galiza e interpretado por Daniel Siva, em 2019. Lembro-me como se fosse ontem. Toda a peça é carregada de drama, todo ele narrado por uma única personagem – obviamente que esta é uma das características que definem um monólogo *per se*, mas terei de reivindicar a dificuldade que é em criar uma obra deste género com tremenda qualidade e ao mesmo tempo em ela depositar tanta informação, expressividade, imaginação e exigência física numa só pessoa – o resultado é extraordinário. A par desta natureza, também é incrível verificar o que se consegue reter com o mínimo de logística, contando apenas com: um cenário – praticamente – inexistente (consistia apenas num tapete amarelo e azul no chão), criado principalmente pela imaginação de cada espectador; um figurino mais ou menos formal composto por um fato simples incluindo uma gravata colorida com diferentes padrões e um crachá com um emoji sorridente; uma caracterização, em parte, extravagante (a personagem tem um bigode curto, o cabelo curto e oleoso, com uma separação a meio), prevendo a personalidade e o carácter da personagem; uma sonoplastia básica; um jogo muito simples de luzes; e a personagem que “não se lhe conhece o nome, não se lhe conhece a idade. Um anónimo entre muitos, estes segundos apenas vislumbrados pela voz do primeiro, numa loja também ela anónima, um trabalho como qualquer outro, um emprego, antes, um conjunto de tarefas repetitivas, esmagadoras, cumpridas sob o chicote de uma eterna avaliação selvática. “Empregado do mês” como justificação/meta/orgulho que dará à dança dos dias significado e alento, título que escapa por entre os dedos do nosso protagonista por uns míseros zero ponto oitenta e três. Por cento.”<sup>3</sup>

Foi um monólogo que me marcou pela simplicidade da encenação e pela grande intensidade do texto e da interpretação. É de notar que esta obra se tornou numa referência para mim, de tal modo que tentarei retirar e explorar a maioria dos seus atributos no trabalho prático desta investigação. Como já mencionei desde o início, este é um trabalho de transição composicional, na procura de uma reflexão e autodescoberta artística, portanto, a meu ver, não haveria melhor forma de a realizar senão através de um monólogo. Tenciono também por intermédio desta atmosfera teatral, revelar um pouco da

---

<sup>3</sup> Sinopse da peça publicitada no site da companhia Grua Crua. Ver o link na webgrafia.

minha personalidade enquanto criador, pois acredito que este pode ser um processo inicial para transitar de uma escrita puramente musical para uma escrita igualmente musical, no entanto aplicada à interdisciplinaridade.

Nos últimos anos, continuei a assistir a várias peças de grande qualidade em toda a sua produção ao nível visual, desde a encenação, passando pelos figurinos, trabalho de luzes, sonoplastia, texto, até à interpretação dos atores. No entanto, nalguns momentos uma parte da produção pedia mais, para mim. Relativamente ao nível auditivo, nesses momentos eu era um espectador com a particularidade de ser músico e como qualquer outro músico, a atenção daquilo que passa em torno dos nossos ouvidos é muito grande e eu não poderia deixar essa questão para segundo plano; comecei então a reparar cada vez mais no trabalho sonoro realizado em cada peça de teatro que assisti. Como referi anteriormente, todo o conteúdo das produções tinha o seu devido valor, mas eu não conseguia contentar-me apenas com uma mera “sonoplastia” que encobria alguns momentos da peça – ressalvo que, em todo o caso, nunca pus em causa a qualidade individual apresentada nesses trabalhos. A meu ver, a parte sonora não acompanhava a grande capacidade da interpretação, design de luz, encenação e dramaturgia apresentada, o que me deixou bastante inquieto, de tal forma que este foi um dos principais conflitos internos que fez brotar em mim uma vontade enorme de, não combater, mas tentar mostrar uma abordagem diferente. Após algum tempo para pensar na maneira como eu podia tentar dar a volta a este desassossego, nasceu uma das principais perguntas desta investigação: “Como posso potenciar os momentos musicais e cénicos na minha prática, de forma que ambos contribuam para a qualidade da obra, mantendo a sua independência?” Proponho-me, então, a encontrar uma atmosfera em que tanto a componente musical como a componente teatral possam respirar em harmonia e com reconhecimento mútuo, ou seja, como se estas caminhassem sempre de mãos dadas, nunca uma prevalecendo a outra. Aliás, o intuito passará por tentarmos perceber como se encontram as mãos de cada uma, ou seja, quando é que estas se entrelaçam, quando deixam de se entrelaçar, e quando simplesmente não se tocam. Refiro-me à possibilidade de criar um ambiente onde podem existir alturas em que uma ficará à frente, em paralelo e/ou atrás da outra, algo que será verificado também durante o processo de criação, bem como no resultado. Deste modo, não há uma busca somente por uma criação musical/teatral, mas sim por um estado de constante fluxo mútuo. Com isto, quero demonstrar que desde o início até ao final do projeto artístico, existe um movimento de

colaboração e plasticidade constante entre a música e o teatro, procurando um encontro ou afastamento de ambas as partes, que por fim, caberá ao espectador interpretar todos os acontecimentos como, por exemplo: prováveis ou improváveis.

Assim sendo, começaram a emergir as questões centrais deste trabalho, que serão desenvolvidas mais à frente:

- Como posso potenciar a dimensão cénica e musical na minha prática de forma a criar diversos tipos de relação entre estas dimensões?
- De que forma será realizado o trabalho colaborativo com os participantes do projeto – equipa criativa e intérpretes?

Mas antes de chegarmos aí, teremos de focar no cerne desta pesquisa. Relembro que esta investigação se trata de uma transição da minha criação composicional, em que todos os fascínios musicais e teatrais me levaram a descobrir possíveis pontos de ligação entre as duas formas de arte que, na sua convivência, geram um ecossistema harmonioso, que vive de vários momentos de beleza no encontro e contraponto entre o visual e o sonoro. Na minha experiência, posso afirmar que estes pontos de ligação acontecem tanto dentro do meio artístico como no seu exterior, melhor dizendo, no meio quotidiano – como quando caminhamos pela rua, se pararmos e focarmos-nos por um determinado momento, podemos encontrar situações de combinação entre vários agentes sonoros e a movimentação de outros agentes no espaço que, apesar de não serem intencionais, podem ser interpretadas por nós como uma ação combinada e, de certa forma, artística. Se pensarmos na perspetiva mais intencional na relação das duas autonomias (teatrais e musicais), encontramos estes momentos, por exemplo, numa interpretação de um ator em que existe uma ação repentina e agressiva, a música pode responder da mesma forma, com um gesto rápido e em *fortíssimo*, reforçando a intenção sonora e visual. Por outro lado, quando ambas as áreas permanecem em maior independência, estes elementos também são visíveis, atribuindo liberdade ao recetor(a) desta experiência para interpretar e relacionar (ou não) cada elemento. Luciano Berio, no capítulo quinto (*Seeing Music*) do seu livro *Remembering The Future*, mostra-nos uma perspetiva sobre esta relação, quando nos apresenta alguns exemplos de música clássica, como de Mozart, Wagner, Debussy e Alban Berg, Berio afirma o seguinte (2006, p. 99):

*These examples - and others could of course be cited - serve to remind us how the profound and long-lasting meaning of musical theater seems to achieve complete fulfillment only when the scenic and dramatic conceptions are generated by the musical thought and are structurally analogous with the music, but not necessarily similar. They must be identifiable over a long-time perspective, in the overall design, and in the structure of the narrative, while the individual moments may conflict among themselves. The music may express, even describe, the scene; or it may be indifferent to it; it may even conflict with it.<sup>4</sup>*

Esta afirmação é bastante pertinente e pode corresponder a uma das designações da corrente do music theater proposta neste trabalho. Para Berio, quando as concepções cênicas e dramáticas são geradas pelo “pensamento musical e análogas à música, mas não necessariamente semelhantes” (como citado em Berio, 2006, p. 99), a meu ver, estamos perante uma parte do verdadeiro significado de *music theatre*. Mais afirma que estas concepções necessitam de ser identificáveis quando visualizamos a obra no seu todo, mas que “possam entrar em conflito entre si.” (como citado em Berio, 2006, p. 99). Numa última afirmação, diz que “a música pode exprimir, ou mesmo descrever, a cena; ou pode ser indiferente a ela; ou pode mesmo entrar em conflito com ela.” (como citado em Berio, 2006, p. 99). Como o meu percurso artístico é parecido com o de Berio, no sentido que eu venho do meio musical e irei entrar agora num espaço interdisciplinar com outra área artística como o teatro, era intuitivo e natural que eu seguisse a sua abordagem na relação da música com os elementos cênicos e dramáticos. No entanto, eu não pretendo gerar material cénico e dramático a partir do pensamento musical. No meu caso, esses elementos surgem de forma natural a partir da relação autónoma entre a música e o teatro. Aliado a este pensamento, na minha perspetiva, irei mais longe do que Berio, afirmando que as componentes, quando relacionadas, tornam-se verdadeiramente realizadas, quando existe um pensamento análogo tanto à música como ao teatro, pois só aí podemos obter

---

<sup>4</sup> “Estes exemplos — e outros poderiam ser citados, é claro — servem para nos lembrar como o significado profundo e duradouro do music theater parece atingir a sua plena realização apenas quando as concepções cênicas e dramáticas são geradas pelo pensamento musical e são estruturalmente análogas à música, mas não necessariamente semelhantes. Elas devem ser identificáveis numa perspetiva de longo prazo, no design geral e na estrutura da narrativa, enquanto os momentos individuais podem entrar em conflito entre si. A música pode expressar, até mesmo descrever, a cena; ou pode ser indiferente a ela; pode até mesmo entrar em conflito com ela.” (tradução livre).

o equilíbrio fundamental para uma prática ainda mais realizada. Ainda assim, parece-me que Berio chega a tocar naquilo que há de profundo da relação entre música e teatro. Não é apenas um complemento teatral, ou um complemento musical de um objeto artístico. Existe algo mais profundo no âmago desta relação, chegando até a tornar-se, diria eu, numa relação bastante “humana” – existe um diálogo entre elas, uma discussão, uma compreensão e aceitação do seu espaço...ou não – estas duas áreas artísticas afetam-se intuitivamente.

Algumas destas ideias estão presentes na prática do music theater, ou *music theatre*, uma área conseqüente da junção entre música e teatro que ao longo da sua existência tem vindo a desenvolver-se e a alargar cada vez mais os seus horizontes no meio artístico. A sua própria prática não é bem delimitada e as suas barreiras são bastante flexíveis em vários elementos musicais e teatrais, como nos sugerem Salzman e Desi, naquele que pode ser considerado como um manual de compreensão desta matéria: *The New Music Theater: Seeing The Voice, Hearing The body* (2008, p. 7):

*Music theater has a difficult but inspiring past whose story is still being written; it is also still evolving, not to say constantly redefining itself.*<sup>5</sup>

Embora seja difícil delimitar claramente este campo, tentarei apresentar algumas das suas principais correntes sugeridas por Salzman e Desi, no capítulo seguinte. Ao mesmo tempo, focarei na prática que, a meu ver, será a mais próxima ao meu trabalho, e a partir daí irei explicar alguns tópicos que podem contribuir para o ambiente relacional que procuro criar entre a música e o teatro.

## **2. Situar a prática**

No que diz respeito ao music theater, existem várias abordagens ao nível interdisciplinar, identificadas por Salzman e Desi (2008), como por exemplo: a ópera tradicional e as suas formas variadas (*opera seria*, *opera buffa*, *grand opera*, etc.); a *Opereta* e *Singspiel* (uma ópera que conta com fala, canto e música instrumental); os musicais americanos ao estilo *brodway musical* ou *musical theater*; a ópera de câmara

---

<sup>5</sup> “O music theater tem um passado difícil, mas inspirador, cuja história ainda está a ser escrita; também continua a evoluir, para não dizer que se redefine constantemente.” (tradução livre).

(mais intimista e experimental); *music theater/musiktheatre* (iniciado no século XX e associado a autores como Bertol Brecht, Mauricio Kagel, Heiner Goebbels, entre outros); o teatro de multimídia (contendo elementos como vídeo, instalações sonoras e incorporado muitas vezes na *performance art*); as composições experimentais vocais (desenvolvido por compositores como John Cage, Georges Aperghis, Luciano Berio, Gyorgy Ligeti e por grandes intérpretes como Cathy Barberian, Meredith Monk e atualmente por Barbara Hannigan); entre outras formas mais híbridas e tradicionais (como o *cabaret*, *vaudeville*, *zarzuela*, ect.). Com todo este leque de estilos dentro daquilo que se entende por music theater, a minha prática situa-se no âmbito do music theater mais autónomo, isto é, mais ligado à ideia de uma prática com independência musical e teatral, focando no resultado do encontro entre estas. Se seguirmos algumas das categorias sugeridas por Salzman e Desi, diria que o meu próximo passo composicional estará direcionado pela passagem do *musiktheatre* moderno de Brecht e [Kurt]Weill, para o *experimental theater/instrumental theater* de, por exemplo, Kagel e Cage, culminando no *new music theater* (music theater contemporâneo), como é o exemplo de Goebbels, entre outros.

Visto que esta prática se tem desenvolvido ao longo do tempo, não há uma data em concreto da sua implementação, e apenas podemos confirmar fidedignamente que teve início por volta das décadas de trinta e quarenta com, por exemplo, o teatro de Bertold Brecht e Kurt Weill e terá começado a estabelecer grande parte das suas características a partir dos anos sessenta e setenta com Kagel, Cage, Berio e posteriormente Goebbels, entre outros.

## **2.1 Considerações sobre as práticas de Kagel, Cage e Goebbels e os conceitos de Chion**

### **2.1.1 Mauricio Kagel**

O final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta foram marcados pelo ponto de mudança e reação à criação formalista, estruturalista e bastante rígida, bem como o seu elitismo – características da música *avant-garde* – dando asas a uma criação musical contemporânea marcada por uma busca por diferentes componentes performativas, como

por exemplo: o gesto corporal, a improvisação, o acaso e também uma relação de proximidade com o público. De uma maneira geral, houve uma tentativa de “re-humanização” da música contemporânea, como encontramos na música de Kagel.

Verificamos estes aspetos performativos na peça *Sur Scène*, de Kagel, identificados por Björn Heile no seu livro *The Music of Mauricio Kagel*. Ora, esta peça foi composta entre 1959 e 1960, tem uma duração aproximada de quarenta e cinco minutos, escrita para um narrador, um mimo, um barítono solo e três instrumentistas que se distribuem por instrumentos de percussão, dois pequenos pianos de cauda, um cravo, uma celesta e um órgão positivo (harmónio ou eléctrico). *Sur Scène* é uma obra que põe em causa a visão da música como algo abstrato, como acontecia na era vanguardista, focando a atenção na ação performativa, evidenciando toda a presença física dos executantes musicais, mas quebrando a expectativa de uma performance convencional e séria – Kagel define a peça como uma sátira aos comportamentos de uma performance musical convencional de um concerto (2006, p. 38). Heile considera esta obra como uma das primeiras manifestações de music theater de câmara, ou mais especificamente, de teatro instrumental, envolvendo a voz, a recitação, a mímica e a teatralidade dos instrumentistas, pois além de tocarem um grande conjunto de instrumentos, intervêm de forma teatral, com gestos, expressões e movimentações em palco especificamente notadas pelo compositor. O autor chega a comparar esta peça com outras que seguem a mesma ideia de teatralização da música, como *Sonant/1960...* (composta na mesma linha temporal, mas anterior a *Sur Scène*) escrita para guitarra, harpa, contrabaixo, percussão (membranofones). Esta é uma peça bastante aberta na sua execução, envolvendo uma exploração sonora de cada instrumento musical com algumas decisões interpretativas sugeridas pelo compositor, bem como alguma ação dramática entre cada instrumentista, mas não da mesma forma como a peça anteriormente referida. Os músicos têm alguns momentos de interpretação cénica, mas nunca abandonam a sua posição e performance musical.<sup>6</sup>

Embora haja parecenças nos processos da escrita musical entre as duas peças, *Sur Scène* segue mais a ideia de independência na relação entre a componente musical e teatral, com preocupação na alternância e partilha de momentos subtis entre a performance musical e a performance teatral, visionando uma maior autonomia entre as

---

<sup>6</sup> Ver capítulo 3: *The Instrumental Theatre*; a partir da pág. 36.

áreas artísticas, por isso, a meu ver, está mais próximo daquilo que proponho efetuar na minha prática de music theater, ao contrário de *Sonant/1960...*, onde existe uma maior preocupação e exploração de elementos cénicos inseridos na performance musical. De forma mais clara, em *Sonant/1960...* encontramos uma teatralização de toda a performance musical – a música não é um elemento de acompanhamento da ação, mas sim a própria ação.

## 2.1.2 John Cage

Outro compositor desta época que me atrai muito é John Cage, pelo sentido fortemente interdisciplinar do seu trabalho. Ao contrário de Kagel, que concebia sozinho a dimensão cénica das suas obras, Cage colaborou com uma multiplicidade de artistas, como é o caso de Morton Feldman e La Monte Young, bem como artistas de diferentes ramos como a dança com Merce Cunningham e a pintura com Robert Rauschenberg, o que o levou a várias colaborações com vários grupos de criação interdisciplinar, chegando até a frequentar alguns desses grupos, como por exemplo (Salzman e Desi, 2008): o *Fluxus*, em Nova Iorque (constituído por George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, etc.); o ONCE em Ann Arbor, no estado de Michigan (constituído por Robert Ashley, Gordon Mumma, Roger Reynolds, etc); e *Sonic Arts*, também em Nova Iorque (constituído também por Ashley, Mumma, David Berhman, etc.).

Em particular, a peça *How to pass, kick, fall and run*<sup>7</sup> teve um impacto no meu trabalho devido à variedade de relações entre o movimento dos bailarinos e a palavra/gestos do Cage. O som da palavra, o modo do comportamento e da disposição de Cage em palco (sentado numa cadeira, com uma mesa à sua frente; em cima da mesa tem uma garrafa de champanhe que acaba por ser aberta e consumida por Cage, um copo para deitar o champanhe, um lenço, um candeeiro de mesa, folhas soltas e dois livros da autoria do próprio Cage (*Silence* e *a Year from Monday*), um microfone para captar a sua voz, e um cigarro que acaba por ser fumado também pelo próprio) e a coreografia de Cunningham (muito movimentada e numa procura em utilizar todo o espaço do palco), todos estes aspetos performativos têm um significado distinto, no entanto, assim que

---

<sup>7</sup> Toda a consulta da obra *How to Pass, Kick, Fall and Run* de John Cage e Merce Cunningham foi efetuada no site *Merce Cunningham Trust* (ver webgrafia). Neste site encontramos toda a obra coreográfica preservada sobre os direitos de Cunningham.

escutamos e observamos a junção entre ambos, quase que somos forçados a criar pontos de ligação entre os mesmos. Através da nossa percepção visual e auditiva sobre a peça, existem momentos na mesma que podem ser interpretados da seguinte forma: o texto que estamos a ouvir contém uma denotação específica e que não corresponde em nada com a coreografia que estamos a ver; outros momentos em que a coreografia corresponde ao que está a ser descrito no texto, podendo haver momentos bastante síncronos e literais dando à posição de Cage uma conotação de narrador; outros momentos em que apenas contactamos com a coreografia e outros (poucos e muito curtos) em que apenas contactamos com o texto. Existem também momentos em que a ação de Cage (abrir a garrafa de champanhe, encher o copo; tirar o cigarro, acendê-lo e fumá-lo) parece uma forma de contemplação prazerosa sobre a dança que está a decorrer em palco.

É de notar a variada interpretação que se pode obter com a possibilidade contrapontística do *acaso* entre as duas componentes, criado no mesmo tempo e espaço por Cage e Cunningham, como também a beleza no encontro entre a ação corporal dos bailarinos e as ações do orador através do som das palavras do texto, tal como o som e o movimento dos seus objetos. São estes os tipos de encontros que podemos identificar no trabalho de Cage, mais precisamente na sua colaboração com Cunningham, que pretendo também explorar no meu caso prático. Este ponto de vista resultante da junção de diferentes ações e elementos artísticos criado pelos artistas referidos também está presente inúmeras vezes no nosso quotidiano – como é suprarreferido no início deste trabalho<sup>8</sup> – e é também sobre essa ideia que pretendo abordar alguns momentos da minha prática.

### **2.1.3 Heiner Goebbels**

Entre as diversas manifestações anteriormente identificadas da corrente geral (music theater), um dos autores que tem criado mais impacto e influenciado a minha prática é Heiner Goebbels, uma das minhas principais referências em relação à prática dedicada ao music theater e pensamento sobre o mesmo<sup>9</sup>. Goebbels desenvolveu, ao longo da sua carreira, uma visão particular sobre o objetivo do seu trabalho artístico e

---

<sup>8</sup> Rever o capítulo da *Motivação Pessoal*.

<sup>9</sup> O seu trabalho é bastante versátil, misturando várias disciplinas para além da música e do teatro, como por exemplo a dança, as artes visuais e a multimédia.

principalmente sobre a sua estética, refletindo a forma como encara cada colaboração com diferentes áreas artísticas, bem como os artistas que as representam, o que o levou a criar um dos livros que servirão também como manual de consulta para esta investigação, intitulado *The Aesthetics of Absence: Texts on Theatre*. Na obra deste compositor podemos encontrar a maior parte dos atributos da prática que tenho tentado absorver ao longo da investigação, particularmente a forma de relacionar os dois mundos artísticos em que me situo atualmente – música e teatro. Um dos conceitos marcantes do seu trabalho é o “teatro da *ausência*”. Relativamente a este termo, o compositor reúne uma lista de conceitos criados por si, que descrevem a *ausência* como a estética a ter em conta nas suas obras (2015, cap. 1, p. 4 e 5). Desta lista, irei apenas identificar os elementos que têm mais relevo para a minha prática:

- *as the disappearance of the actor/performer from the centre of attention (or even from the stage altogether).*
- *as a division of presence among all elements involved.*
- *as a polyphony of elements, for example, as in a fugue by J. S. Bach.*
- *as a division of the spectator's attention to a 'collective protagonist' with performers who often hide their individual significance, for example by turning their backs towards the audience.*
- *as a de-synchronization of hearing and seeing, a separation or division between visual and acoustic stage.*
- *as the creation of spaces in-between, spaces of discovery, spaces in which emotion, imagination and reflection can actually take place.*
- *as an empty centre: both literally, as an empty stage, i.e. the absence of a central visual focus, and as an absence of what we call a clear 'theme' or 'message' of a play; [...].<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> “como o desaparecimento do ator/intérprete do centro das atenções (ou mesmo do palco). / como uma divisão da presença entre todos os elementos envolvidos. / como uma polifonia de elementos, por exemplo, como numa fuga de J. S. Bach. / como uma divisão da atenção do espectador para um «protagonista coletivo» com intérpretes que muitas vezes escondem o seu significado individual, por exemplo, virando as costas para o público. / como uma dessincronização da audição e da visão, uma separação ou divisão entre o palco visual e acústico. / como a criação de espaços intermédios, espaços de descoberta, espaços nos quais a emoção, a imaginação e a reflexão podem realmente ocorrer. / como um centro vazio: tanto literalmente, como um palco vazio, ou seja, a ausência de um foco visual central, como a ausência do que chamamos de um «tema» ou «mensagem» clara de uma peça; [...]. (tradução livre).

Estes conceitos fazem do “teatro da ausência” de Goebbels um autêntico espaço de plasticidade interdisciplinar, onde a questão da *presença* é uma das maiores intrigas ao nível da ação, da visão e da audição. Na verdade, a partir dos tópicos apresentados, se recuarmos duas ou três páginas do seu livro, o compositor afirma que esta “intriga” à volta da noção de “presença” começou numa colaboração com uma artista plástica da República Checa, chamada Magdalena Jetelová, a criadora do design de palco para uma das suas primeiras peças de music theater chamada *Ou Bien Le Débarquement Désastreux*. Para mim e para esta investigação também se tornou num dos exemplos mais importantes e significativos para a prática que procuro. Segundo Goebbels, num dos ensaios, Jetelová impressionou-se completamente com um momento em que o ator da peça desaparecia da cena e reaparecia novamente após alguns minutos. Eis que a artista fez questão de demonstrar o seu entusiasmo pela perceção desse momento dirigindo-se ao próprio ator, dizendo-lhe algo como: “É absolutamente fantástico quando desapareces.”. Esta interação da artista deixou o ator muito perturbado e desconfortável para poder prosseguir com os ensaios, até porque, como refere Goebbels – algo aproximadamente traduzido – isto é “definitivamente algo que tu não deves dizer a um ator” (2015, cap. 1, p. 1). Logo após esse momento, Goebbels afirma que a artista foi humildemente convidada a deixar de assistir aos restantes ensaios.

Este constrangimento fez com que Goebbels refletisse sobre o facto de nenhum diretor/compositor ainda ter pensado sobre uma das questões mais importantes das artes performativas, como a *ausência*, o que não deixa de ser um facto interessante de ser uma questão levantada sobre a perspetiva de uma artista plástica (Goebbels, 2015). O compositor afirma ainda que esta perceção deve ser levada em conta neste tipo de criações artísticas, pois se pensarmos bem, a nossa experiência clássica por *noções de perceção* e de *intensidade* (Goebbels, 2015) é maioritariamente orientada pela *presença* da grande capacidade, confiança e entrega dos intérpretes musicais, teatrais, ou de dança, como descreve Goebbels (2015), cap. 1, p. 1).<sup>11</sup> Considero que é a partir daí que surge este conceito de ausência trazendo um contraste interessante na abordagem da presença não

---

<sup>11</sup> “[...] despite all the theatre and opera are still widely based on the classical concept of an artistic experience guided by notions of presence and intensity. The focus of perception is on the expressive performers (actors, singers, dancers and instrumentalists): self-confident soloists – assured of their roles, characters and bodies.” (Goebbels, 2015, cap. 1, p. 1) – “[...] apesar de tudo, o teatro e a ópera ainda se baseiam amplamente no conceito clássico de uma experiência artística guiada por noções de presença e intensidade. O foco da perceção está nos intérpretes expressivos (atores, cantores, bailarinos e instrumentistas): solistas autoconfiantes – seguros dos seus papéis, personagens e corpos.” (tradução livre).

só dos intérpretes, mas de todos os elementos em palco – a raiz da abordagem estética presente na maior parte das obras de music theater de Goebbels. Deste modo, penso que esta estética proposta por Goebbels pode responder – em parte – à primeira questão central apresentada no início do trabalho: “Como posso potenciar a dimensão cénica e musical na minha prática de forma a criar diversos tipos de relação entre estas dimensões?”.

Ao nível da formação, a *Ou Bien Le Débarquement Désastreux* foi escrita para: um ator, interpretado por André Wilms; uma apropriação de um canto tradicional africano, interpretado por Sira Djebate; uma voz “off” e kora (um instrumento musical tradicional da África Ocidental), interpretado por Boubakar Djebate; um trombone, interpretado por Yves Robert; uma guitarra elétrica, interpretada por Alexandre Meyer; uma table-guitar e um daxophone (instrumento musical experimental elétrico de madeira, inventado por Hans Reichel); teclados, sampling e programação, interpretados por Xavier Garcia e o próprio Heiner Goebbels; e um djembe, interpretado por Moussa Sissoko. Como também já foi referido, a peça é caracterizada pelo constante confronto entre “presença” e “ausência” de todos os elementos em cena e da relação entre os mesmos; é marcada também pela “diferença” que é parte da sua essência, com a apropriação de diferentes textos de autores como Joseph Conrad, Heiner Müller e Francis Ponge (2015, cap. 1, p. 2). Nesta peça, Goebbels confere ao ator um total envolvimento com todos os componentes da obra, criando um contraponto e um confronto entre o som das palavras do texto e a música, através do ritmo e do timbre, bem como as ações do ator no espaço (o aparecimento e desaparecimento da personagem ao longo da peça) – verificando-se aqui grande parte da relação entre os elementos que procurei nos compositores suprarreferidos, porém explorada a um nível muito mais independente que os anteriores. Saliento o desenho de luz e a encenação singular – no palco somos confrontados com uma grande pirâmide de alumínio, suspensa e móvel – também contribuem para esta autonomia que tal como os outros elementos acompanha cada evento da ação, justapondo-se e envolvendo-se com os mesmos, sem esquecer a narrativa não linear que causa uma abertura na interpretação do texto e da linguagem interagindo com os elementos musicais, abrindo caminho para a imaginação do espectador. Sobre esta obra, Goebbels, descreve-nos o seguinte (2015, cap. 1, p. 2):

*Already in this piece the moment of presence is divided. The actor has to share it and accept sharing it with all the elements involved and produced by*

*the reality of the set [...]: the confrontation between text and music, the separation between the voice and the body of the actor, the sudden clash between one music and another music [...], the clash between one scene and another. Between these 'separate elements', as Brecht put it, distances occur, gaps for the spectator's imagination.*<sup>12</sup>

Considero que a visão de Goebbels sobre as suas produções – à luz do estilo do music theater – aproxima-se dos pontos de ligação dos vários elementos (musicais e teatrais) encontrados na música de Kagel e Cage, mas num sentido de uma relação mais envolvente entre os diferentes elementos das áreas artísticas, por exemplo: procurando momentos não convencionais na prática da sua música, contrariando a realização de um concerto, como acontece em Kagel; também procura momentos de indiferença e distanciamento, apresentando por vezes encontros não planeados entre os elementos musicais e teatrais como em Cage. Ao mesmo tempo, coloca-nos no mesmo patamar dos aspetos referidos por Berio relativamente ao confronto entre os elementos de cada componente, e a forma como se percebem na relação entre a percepção visual e a percepção auditiva, porém aqui (na prática de Goebbels) no meu ponto de vista, os mesmos não são gerados a partir do pensamento musical, nem sequer do pensamento teatral, são gerados unicamente pelo mesmo pensamento de uma aura que conecta todas as características musicais e teatrais, nunca descartando a sua materialidade e independência.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> “Já nesta peça, o momento da presença é dividido. O ator tem de partilhá-lo e aceitar partilhá-lo com todos os elementos envolvidos e produzidos pela realidade do cenário [...]: o confronto entre o texto e a música, a separação entre a voz e o corpo do ator, o choque repentino entre uma música e outra música [...], o choque entre uma cena e outra. Entre estes «elementos separados», como dizia Brecht, surgem distâncias, lacunas para a imaginação do espectador.” (tradução livre).

<sup>13</sup> “The transferal of a musical vision onto a stage, and the establishment of a coherent dialogue between musical thought and visible action, is a topic open to all kinds of speculations. There are also countless factors that may disturb or dilate it: moments of spectacular vocal virtuosity, for instance, or technical scenic interferences, which may be more or less meaningful, yet they always carry with them the weight of their history, of their own usage and customs. This dialogue tends to resist theoretical analysis, which can nevertheless be applied separately to each dimension: the music and the dramaturgy, what we listen to and what we see. Musical time, the time when we listen to music, is mobile and irreversible, while the perception of what stands before our eyes, on the scene, is instantaneously global and selective. In a dialogue between these two modes of perception or is the perception of the music that conditions the perception of the images: the music permanently analyzes and comments upon what we watch, and not the other way around.” (Berio, 2006, cap. 5, p. 101) – “A transferência de uma visão musical para o palco e o estabelecimento de um diálogo coerente entre o pensamento musical e a ação visível são temas abertos a todo o tipo de especulação. Existem também inúmeros fatores que podem perturbá-lo ou dilatá-lo:

Como já foi referido anteriormente, estes aspetos relacionais aliam-se à primeira grande questão desta investigação e são importantes para perceber de que forma poderei aplicá-los e explorá-los na minha prática, o que me levará a responder à segunda grande questão desta investigação: “De que forma será realizado o trabalho colaborativo com os participantes do projeto – equipa criativa e intérpretes?”. Além disso, para entendermos melhor a maneira como os tipos de relação entre as diferentes dimensões podem ser abordados, irei apropriar-me de alguns conceitos de Michel Chion sobre os modos de percepção entre a música e a imagem – neste caso substituiríamos a imagem pela ação cénica – para obtermos uma melhor compreensão sobre a minha visão de uma prática mais relacionada com a independência de cada dimensão artística. Irei desenvolver este assunto no próximo capítulo.

#### **2.1.4 Conceitos de Chion sobre a relação entre música e cena**

Relativamente à relação entre as percepções estudadas por Chion, os conceitos que irei identificar são aplicados na relação entre as dimensões musicais e cinematográficas. Apesar da minha investigação se debruçar na relação entre as dimensões musicais e teatrais, irei apropriar-me dos seus conceitos para esclarecer alguns pontos da minha prática, pois acredito que estejam na mesma linha de pensamento.

Mais concretamente, Chion considera que a combinação entre música e cena (cinematográfica) pode criar efeitos *empáticos*, *anempáticos* e abstratos. (1994, p. 8). A meu ver, o mesmo pode acontecer a partir da ação cénica, mas vamos prosseguir com o raciocínio de Chion. Tal como os termos sugerem, os elementos artísticos quando confrontados podem criar intuitivamente efeitos de consonância entre si (*empáticos*), ou de oposição (*anempáticos*) no mesmo espaço de apresentação. Começando pelo primeiro, Chion refere que podemos observar estes efeitos nos momentos em a música acompanha o “sentimento da cena” (Chion, 1994, cap. 1 p. 8), criando correspondências através de

---

momentos de virtuosismo vocal espetacular, por exemplo, ou interferências técnicas cénicas, que podem ser mais ou menos significativas, mas que sempre carregam consigo o peso da sua história, dos seus próprios usos e costumes. Este diálogo tende a resistir à análise teórica, que pode, no entanto, ser aplicada separadamente a cada dimensão: a música e a dramaturgia, o que ouvimos e o que vemos. O tempo musical, o tempo em que ouvimos música, é móvel e irreversível, enquanto a percepção do que está diante dos nossos olhos, no palco, é instantaneamente global e seletiva. Num diálogo entre estes dois modos de percepção, é a percepção da música que condiciona a percepção das imagens: a música analisa e comenta permanentemente o que vemos, e não o contrário.” (tradução livre).

elementos como “o ritmo, o tom e o fraseado”. O contrário acontece quando uma das componentes está a “progredir de maneira constante” (Chion, 1994, cap. 1 p. 8), de forma autónoma e sem acompanhar o contexto da outra componente, o que leva a uma justaposição da cena com elementos musicais indiferentes, que ao invés de acompanhar a emoção da cena, conseguem dar-lhe mais intensidade através do contraste, transportando-a para o que o autor designa como algo aproximadamente traduzido como um “contexto cósmico”<sup>14</sup> (1994, cap. 1, p. 8) indiferente. Chion conclui esta ideia afirmando que podem existir casos em que a música não é empática nem anempática. Sobre este tipo de efeito, Chion revela-nos o seguinte (1994, cap. 1, p. 9):

*Finally, there also exist cases of music that is neither empathetic nor anempathetic, which has either an abstract meaning, or a simple function of presence, a value as a signpost: at any rate, no precise emotional resonance.*<sup>15</sup>

Ora podemos entender estes momentos como a ausência de qualquer efeito provocado pela música, um cenário em que ambas as percepções não têm grande impacto, apenas mantém-se a presença dos seus elementos, podendo haver talvez um significado abstrato (1994, cap. 1, p. 9) Estes momentos de nenhuma empatia e anempatia por parte da música, remetem-me, por exemplo, para o music theater de Goebbels, na sua abordagem intrigante do encontro entre as componentes musicais e cénicas. Goebbels apenas convive com a presença da autonomia dos elementos, pois entende que isso abre caminho para a liberdade de imaginação do espectador, como refiro no capítulo anterior deste trabalho. Pensando bem, Goebbels vê também beleza nos encontros que não são empáticos nem anempáticos. Sobre este espaço de abertura à imaginação do espectador, o editor Nicholas Till, na introdução do seu livro, tem uma passagem que descreve bem

---

<sup>14</sup> No sentido em que tanto a música como a ação cénica podem transportar-nos para um lugar com uma relação de indiferença para com o espaço, o tempo e o desconhecido, com uma conotação mística e extraordinária. Chion refere-se a este termo, por exemplo quando, aborda a obra de David Lynch – ver o link para a entrevista a Michel Chion realizada pela UNA (Universidade Nacional de las Artes) em 2013, na Argentina.

<sup>15</sup> “Por fim, também existem casos de música que não é nem empática nem anempática, que tem um significado abstrato ou uma função simples de presença, um valor como sinalizador: em todo o caso, sem ressonância emocional precisa.” (tradução aproximada).

esta abordagem de Goebbels e que serve também como abordagem do meu trabalho (2015, *editor's introduction*, p. xvi e p. xvii):

*There are no messages encoded in his works, neither do they offer the mutual self-affirming identification that marks the conventional relationship between actor and audience. His visual dramaturgy, although highly structured and meticulously wrought, empowers the audience to think for themselves, engages them intellectually and emotionally, leaves space for the workings of their own imaginations.*<sup>16</sup>

Apesar das percepções visual e auditiva serem naturalmente bastante distintas, como afirma o autor, Chion percebe claramente que não podem viver separadamente, pois afetam-se mutuamente dentro de um dos termos cunhados pelo próprio chamado “contrato audiovisual”, afirmando que isto se sucede – numa tradução aproximada – “emprestando uma à outra as suas respetivas propriedades por contaminação e projeção” (1994, cap. 1, p. 9), da mesma forma como acontece no music theater, por exemplo de Goebbels, no meu ponto de vista. Se pensarmos sobre como a música poderá afetar a ação cénica, o seu encontro também passará por esta partilha de percepções visuais e auditivas. Não entrarei mais a fundo nos conceitos defendidos por Chion, porque muitos deles analisam profundamente o modo de percepção que podemos ter em conta a contactar com uma obra cinematográfica. No entanto, se nos guiarmos fortemente por esta análise intensiva sobre a relação das percepções, não daríamos liberdade ao objeto artístico para respirar artisticamente, tanto para o cinema como para o music theater. Com isto quero dizer que quando estamos a *audiover*<sup>17</sup> uma obra destas, a nossa natureza é esperar o inesperado em todos os momentos e não, durante este processo, analisá-los excessivamente e de todas as maneiras, tentando entender a cada momento se a ação

---

<sup>16</sup> “Não há mensagens codificadas nas suas obras, nem elas oferecem a identificação mútua e autoafirmativa que caracteriza a relação convencional entre ator e público. A sua dramaturgia visual, embora altamente estruturada e meticulosamente trabalhada, capacita o público a pensar por si mesmo, envolve-o intelectual e emocionalmente, deixando espaço para o funcionamento da sua própria imaginação.” (tradução aproximada).

<sup>17</sup> Termo criado e desenvolvido por Michel Chion em 1994, no seu livro *Audio-Vision: Sound on Screen* para explicar a percepção conjunta entre visualização e audição.

cénica está relacionada (ou não) com, por exemplo, o tipo de textura específico da música e vice-versa.

Em suma, como referi anteriormente, embora a minha abordagem esteja baseada numa apropriação dos conceitos desenvolvidos por Chion, adaptada de forma a favorecer a compreensão sobre o encontro entre os diferentes aspetos da relação entre as dimensões musicais e cénicas, na minha peça. Na segunda parte deste trabalho poderemos verificar como utilizo estas diferentes perspetivas na minha prática.

## ***II. Em Prática***

Relativamente ao caso prático deste trabalho, irei descrever as ideias, os processos e o tipo de colaboração que me levaram a compor a obra que representa o propósito desta investigação. Nesse sentido, esta segunda metade encontra-se dividida por dois capítulos gerais: o primeiro – *Trabalho Colaborativo* – subdividido em quatro subcapítulos (*Ponto de partida, Escrita do libreto, Encenação e Intérpretes*), está relacionado com a colaboração entre os diferentes membros que contribuíram para a realização da obra; no segundo – *A minha prática em La Décadence* – subdividido num subcapítulo (*La Décadence: contexto estético e Exemplos práticos* – dividido em pequenos subcapítulos (*Empáticos, “Anempáticos” e “Abstratos”*)), irei destacar alguns exemplos práticos relevantes da minha peça aliados aos conceitos delineados por Chion sobre relação entre música e teatro.

# 1. Trabalho colaborativo

## 1.1 Ponto de partida

O surgimento deste projeto aconteceu após a continuação de um trabalho incompleto e efetuado no primeiro ano do mestrado em composição. Na altura, ainda com a orientação do professor Daniel Moreira, decidimos começar por uma criação que explorasse a voz já como uma vertente cénica. Como resultado disto, surgiu uma voz que foi apropriada e ritmicamente transcrita a partir de um relato clássico de um combate de boxe. A par deste relato, adicionei um quarteto de cordas com a tentativa de encontrar formas de relacionar a transcrição do relato com a música instrumental, e foi a partir daí que se desenvolveu a atração pela relação entre música e teatro.

Quando comecei a escrever fui percebendo ao longo do tempo que havia um certo confronto – num bom sentido da palavra – entre estas duas dimensões. Embora houvesse uma sintonia rítmica entre a voz e a escrita instrumental, esta sintonia obrigou a alguma artificialidade na escrita o que motivou uma vontade de tratar cada um destes elementos com mais independência e naturalidade. Mesmo que o relato do combate de boxe apresentasse um bom material sonoro para a criação de uma peça, ainda necessitava de alguma ação visual por parte do seu agente sonoro, pois a exploração desta voz off podia ir ao encontro de uma abordagem pela via eletrónica, o que não era de todo o meu objetivo, pois tencionava aplicar-lhe uma interpretação de um(a) ator/atriz. Além disso, teria de perceber se queria trabalhar com um texto de língua estrangeira e se o quisesse teria de optar pela sua tradução ou não. De modo a otimizar o tempo, percebi que seria mais prático, e benéfico para o projeto, partir para uma criação de um texto original na minha língua materna, em detrimento de um texto estrangeiro cuja tradução seria necessária. Para isto, tomei a decisão de entregar esta tarefa a uma pessoa já com alguma experiência no ramo da escrita, levando-me a pensar na pessoa que redigiu o texto da peça de teatro que captou a minha admiração pela área e que já foi referida no início da investigação. Refiro-me a Pedro Galiza, o autor do texto de *Vida e obra de um Homem Mais ou Menos Apresentável*.<sup>18</sup> Os aspetos a ter em consideração sobre o processo da

---

<sup>18</sup> Ver o capítulo da *Motivação Pessoal* da primeira parte do trabalho para recuperar todas as informações sobre esta peça.

escrita deste texto e a colaboração com o autor serão desenvolvidos no próximo subcapítulo.

## **1.2 Escrita do libreto**

Como já foi referido no capítulo inicial da investigação, a minha relação com a escrita de Pedro Galiza é de uma enorme admiração, levando-me a contactá-lo para entender o seu interesse e disponibilidade para colaborar comigo neste projeto. O dramaturgo teria de criar um texto dramático de raiz, à luz do mesmo texto criado no monólogo de *Vida e Obra de Um Homem Mais ou Menos Apresentável* e que pudesse fornecer uma narrativa aberta a uma apropriação da minha parte para a criação de um music theater. De bom grado, Galiza aceitou a minha proposta e nessa reunião começamos de imediato a definir alguns pontos necessários para a narrativa do texto. Galiza não precisou de muita informação, apenas de alguns tópicos que conseguissem descrever a narrativa e sugeriu-me criar um texto bastante moldável, ou seja, um texto capaz de me dar total abertura para construir um fio condutor de toda a narrativa como bem entendesse. E assim foi. Galiza enviou-me a primeira amostra de uma possível direção para a narrativa que eu pretendia. Como já foi referido, eu tinha a liberdade para destruir e reconstruir o texto, aliás, até tinha a liberdade de lhe pedir mais texto para preencher o conteúdo, se entendesse a necessidade, porém tomei a decisão de não o fazer, pois percebi que já tinha material suficiente. Não foi necessário pedir-lhe uma segunda versão, embora tenha editado o texto, alterando a ordem dos eventos e fazendo pequenos cortes.

## **1.3 Intérpretes**

Recuando um pouco na cronologia dos acontecimentos, antes de contactar o dramaturgo, percebi que teria primeiramente de definir os participantes da peça. Como já foi descrito anteriormente, este trabalho é um seguimento da peça que foi trabalhada no primeiro ano deste mestrado, portanto decidi dar continuação à escrita para cordas e voz de relato, executada por um(a) ator/atriz, no entanto enquanto essa peça foi escrita para quarteto de cordas, para este projeto optei antes por um quarteto de violoncelos. A escolha da formação instrumental deveu-se à vontade de explorar as potencialidades musicais da

escrita para quatro violoncelos, aproveitando técnicas que procuravam vários timbres em diferentes partes do instrumento – tanto no corpo do violoncelo (por exemplo: deslizar e percutir as mãos nas cordas ao longo de todo o braço do instrumento; trilos aleatórios, com as duas mãos, ao longo do braço do instrumento), como no arco (por exemplo: *col legno tratto*; *col legno battuto*; *col legno tratto e crini*) – e também a fatores de origem cênica e visual. Do ponto de vista cênico e visual, tinha o objetivo de tentar recriar um ringue de combate em palco, colocando os instrumentistas de forma a desenharem um quadrado. Com um quarteto de cordas tradicional os elementos que constituem o quadrado seriam diferentes, provocando um desequilíbrio visual. Assim, optei por quatro elementos iguais (violoncelos) de forma a obter uma imagem mais estável e equilibrada.

Relativamente ao intérprete teatral, convidei o ator Daniel Silva, o mesmo ator que representa o monólogo anteriormente referido (*Vida e Obra de Um Homem Mais ou Menos Apresentável*).

Focando no processo colaborativo, em relação aos músicos aconteceu de maneira habitual, como geralmente acontece em qualquer processo de aprendizagem de uma nova obra puramente musical, uma vez que os músicos não desempenham uma função teatral. Já com o ator, foi diferente, pois este teve um papel importante no desenvolvimento da narrativa, logo desde o início do processo. A par disso, realizamos algumas reuniões durante a escrita musical, antecipando movimentações e momentos de fala em alguns locais específicos da música, também porque nesta peça não haverá direção por parte de um maestro, portanto estes tipos de reuniões serviram para situar a representação do ator ao longo de toda a peça. O diálogo com Silva foi uma das colaborações mais importantes, visto que o mesmo orientou-me em várias decisões respetivas à encenação da peça, assunto que desenvolverei no próximo subcapítulo.

## **1.4 Encenação**

Ao contrário dos compositores mencionados ao longo da investigação (Mauricio Kagel, John Cage e Heiner Goebbels), quis partilhar o papel da encenação, colaborando com o ator, isto porque Silva era a pessoa com mais experiência do grupo geral no âmbito da ação cênica e também já com algum trabalho realizado nesta área. Silva deu-me várias sugestões sobre o posicionamento de cada elemento artístico em palco. Embora já

houvesse uma encenação pré-definida por mim, a ajuda na organização dos diferentes planos de cada ação cênica por parte de Silva foi muito importante para entender, por exemplo, a disposição de cada violoncelista em palco. A ideia inicial era incluir um saco de boxe na encenação e colocá-lo no meio do palco, enquanto cada violoncelo correspondia a cada poste do ringue de boxe, formando uma imagem bastante literal de um ringue retangular, ou seja, haveria dois violoncelistas com as costas voltadas para o público e o saco de boxe no meio do ringue formado pelos violoncelos. Silva, neste aspeto, alertou-me para o perigo desta disposição, pois podia ser visualmente mais atrativo se retirássemos o saco de boxe do meio do palco, o que acabaria por nos dar mais espaço para a movimentação do ator, e abrir o quadrado formado pelos violoncelos, para que conseguíssemos ver, pelo menos, metade do corpo de cada um desses violoncelistas e mesmo acusticamente, esta opção seria mais favorável do que a anterior.

À medida que a escrita da peça ia avançando, eu juntamente com os intérpretes, reservamos a sala de apresentação da peça, com o propósito de realizar três sessões numa semana para colocação, leitura da peça e para partilhar e debater ideias ou sugestões de cada intérprete em relação à escrita e execução da peça, podendo dali surgir ideias que acrescentassem algo positivo à criação. Estes ensaios foram bastante produtivos, confirmando que dali realmente surgiram novas ideias relacionadas com a escrita da peça, bem como na sua encenação, figurinos e cenografia.

Relativamente aos aspetos dos figurinos e da cenografia, estes estão pensados sobre a estética da narrativa da peça – abordarei este assunto no segundo capítulo – e nesse contexto, os instrumentistas terão de executar a obra com os seguintes figurinos: terão de deixar os seus cabelos molhados durante toda a peça; a sua cara terá de estar pintada na zona dos olhos (com a cor preta, criando uma sombra em torno dos olhos); terão de utilizar uma “singlet” preta, umas calças de tecido preto (entre o informal e formal) e umas meias compridas (de cor amarela clara). No caso do ator, deverá usar: a cara pintada de modo a criar uma ilusão de pisaduras na sua cara; uma “singlet” preta, luvas (de cor preta) e calções de pugilista (de cor preta e amarela, de preferência sem desenhos) e fita adesiva de cor preta nos seus pulsos.

Para a cenografia, como foi descrito no início deste subcapítulo, houve alguns materiais pensados para colocar no palco, mas com o desenrolar das reuniões com Silva, percebemos duas questões: a primeira é que devido ao curto espaço da sala, a ação cênica ficava muito condicionada; a outra questão é que após algumas correções decidimos

colocar o mínimo de material possível, de modo a criar um espaço aberto à imaginação do espectador.

Por fim, no próximo capítulo apresentarei um contexto estético relativo à origem do nome da peça. Posteriormente, irei apresentar alguns exemplos da prática por mim idealizada desde o início desta investigação, onde demonstrarei os tipos de relação entre as dimensões cénica e musical aliados aos conceitos concebidos por Michel Chion.

## **2. A minha prática em *La Décadence***

### **2.1 *La Décadence*: a partitura**

Para além do guião do libreto, a partitura desta peça será o principal registo prático da peça. É lá que estará registado a linha temporal de todas as ações musicais e cénicas no seu devido tempo e no espaço indicado. A notação musical, será a base da linha temporal das ações cénicas, ou seja, todas as didascálias preponderantes para as ações cénicas vão estar registadas sobre a pauta da música e distribuídas por tamanho e fontes de letra diferentes.

Decidi organizar o registo desta forma, pois, para mim, faz mais sentido para realizarmos esta peça de forma mais fluída. A meu ver só existe uma questão importante que tem que ver com a leitura do ator neste registo. Neste sentido, o ator, numa primeira fase, segue o guião do libreto com o texto, e só depois entrará no trabalho colaborativo entre cada elemento do projeto, que terá de ser bem estruturado, neste caso, pelo compositor, pois é ele o responsável por grande parte desta criação. No meu ponto de vista, para este registo funcionar desta maneira, terá de haver um trabalho com algum tempo de leitura com cada intérprete, ou então reuniões para o mesmo propósito. Como estes objetivos já foram realizados antes dos ensaios de preparação para a apresentação da peça, a leitura desta partitura será menos um obstáculo.

Relativamente à composição musical da peça, trata-se de uma escrita muito tradicional, com compasso, porém haverá secções mais livres com pequenas improvisações de acordo com a informação descrita na notação. Adicionalmente, também

optei por alguma exploração de técnicas estendidas no corpo do instrumento e também no arco, com o objetivo de aproveitar a acústica da sala.

## **2.2 *La Décadence*: a estética**

Irei começar por contextualizar o título da peça, pois por de trás dele existe uma ideia em concreto que define, em grande medida, a estética deste music theater. Começamos então pelo título da peça, que a partir de uma tradução livre, o nome “A Decadência” remete-nos imediatamente para uma denotação descrita pelo dicionário Priberam como o “ato ou efeito de decair”, ou o “estado do que vai decaindo, do que vai cada vez a menos”, ou ainda a “perda de qualidades ou de valores.” (2008). Algo, de facto, muito deprimente e melancólico e que se dirige sempre para baixo, como para o abismo – este será o carácter principal da peça. O espectador submerge numa experiência muito desesperante sobre uma narração em primeira pessoa de um tempo sem início, nem meio, mas que poderá ter um fim. Aqui presenciamos um momento tão insignificante como a *persona* que é constantemente apunhalada pelo seu destino e abandonada pela própria vida.

A descrição anterior do título revela-nos o ponto de partida de toda a peça. Sem querer estender-me muito sobre este assunto, a sugestão do título da peça, remete-nos para um ambiente bastante depressivo, proveniente do movimento artístico e literário chamado “decadentismo”<sup>19</sup>, que surgiu no final do séc. XIX, em França. Esta corrente é caracterizada por uma forte reação às convenções culturais do seu tempo, como por exemplo a industrialização e a *bourgeoisie*, expandindo-se por toda a Europa (Wikipedia contributors, 2024). No caso do Reino Unido, este movimento teve um impacto considerável, o que fez com que surgisse um livro peculiar, chamado *The Yellow Book*, um livro trimestral, que contava com uma compilação de obras de alguns autores proclamados da altura, que em grande medida, representavam a estética do decadentismo (Groom, 2021). Para além de obras literárias, este livro continha também desenhos a preto e amarelo – estas cores serviram de inspiração para a escolha dos figurinos dos intérpretes

---

<sup>19</sup> Todas as considerações reunidas sobre esta corrente, surgiram através de uma pequena pesquisa na web acerca de termos comuns mais discutidos na corrente artística.

da minha peça, portanto têm algum *simbolismo*, algo que também era uma das particularidades da estética do movimento decadente.<sup>20</sup>

Um dos principais escritores que fundaram este movimento artístico, e que com certeza foi um dos principais catalisadores desta investigação e da criação desta peça, é Charles Baudelaire. Este autor foi o principal responsável por esta abordagem estilística, a par da peça a que me referi no capítulo anterior, composta no ano transato. Baudelaire foi o poeta que me fez pensar, não só sobre a qualidade das suas palavras, mas sobre como deveria repensar a música e a arte no geral. Embora Baudelaire tenha um vasto estudo e conhecimento sobre literatura, desde a antiguidade clássica até à sua contemporaneidade, a sua criação carrega tanto de beleza, frescura, encanto, elegância, como de horror, repugnância, maldade e obscenidade. Estas características que elegantemente definem o autor em causa, tornam-no único e reverberam em mim. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma personagem literária que escreve sem medo e sem receio de qualquer crítica (até porque o próprio era crítico de arte e de si mesmo), esta também é uma característica que pretendi aplicar, não na sua totalidade, mas sim conseguir agarrar uma ideia artística – como foi o caso de *La Décadence* – de uma maneira a que esta seja completamente explorada e bem aprofundada nas dimensões musicais e cénicas. Ou à boa maneira Baudelairiana, adorá-la e repugná-la, porque para este autor, a verdadeira essência da criação e do conhecimento artístico está na capacidade em extrair toda a beleza das coisas – até mesmo de um ambiente tão decadente como a peça final deste trabalho.

Admito que reconhecer a abordagem decadente deste projeto como o ponto culminar de toda a investigação, possa parecer um bocado estranho. No entanto, ressalvo que foi subentendido desde o início deste trabalho que a estética, ou o conteúdo da narrativa da peça em nada tem a ver com o tema principal da investigação. Ao invés do decadentismo, poderia debruçar-me sobre qualquer outra corrente artística de qualquer cultura a nível mundial. Portanto, o tema geral da obra não é o foco desta investigação, mas sim as características da relação entre as dimensões musical e cénica, onde no próximo subcapítulo serão exemplificadas e aprofundadas.

## 2.3 Exemplos práticos abordados sobre os conceitos

---

<sup>20</sup> Toda a informação histórica foi feita por uma pesquisa na Wikipedia. Ver o link na webgrafia.

Este subcapítulo servirá como uma montra de exemplos da minha prática em *La Décadence*, onde finalmente será mais perceptível a informação descrita ao longo da investigação.

Recapitulando o propósito do início do trabalho, irei demonstrar alguns casos em que os elementos de cada dimensão criam formas de percepção visual e auditiva de maneiras diferentes. Para diferenciar essas percepções, irei utilizar os termos formulados por Chion, que são os seguintes: a relação empática, “anempática” e “abstrata”<sup>21</sup>. Veremos então como podemos encontrar os momentos anteriormente descritos, de acordo com as diferentes percepções.

### 2.3.1 Empáticos

Assumindo que o início da minha peça começa apenas com elementos musicais e de mais nenhum outro tipo de elementos, precisaremos de passar algumas páginas à frente para encontrar os momentos de empatia entre as duas dimensões. Deste modo, tomemos como exemplos de empatia na minha prática, as seguintes secções:

1 passagem empática (C.C. 90-100)

<sup>21</sup> Chion não delimitou um termo em específico, portanto irei aplicar uma característica desse tipo de percepção.





constantemente lembrada ao longo da peça. Ao mesmo tempo, o primeiro violoncelo parece intensificar esta memória sugerida pelo texto falado da personagem, com uma melodia bastante presente, lenta e expressiva, com vários saltos entre diferentes notas que vão surgindo, enquanto o registo vai descendo – tal como a energia emocional da personagem. Os restantes violoncelos criam um acompanhamento, em grande medida, mecânico, porém muito subtil, causado pelo posicionamento do arco nas cordas, em *sul tasto*, e pelo pequeno contraste dinâmico entre *ppp* e *p*.

### 2.3.2 “Anempáticos”

Passemos então a alguns exemplos da percepção “anempática”. Como já foi explicado no subcapítulo dedicado a Chion, as percepções anempáticas vivem da distância e da indiferença de cada dimensão artística, no entanto, relacionam-se pelo mesmo sentido de diferença. Nestes casos ambos os elementos de cada dimensão, assim que relacionados, podem criar uma certa intensidade, ou tensão na cena devido a esse confronto das autonomias. Verifiquemos os seguintes exemplos de uma das secções centrais da peça.

21

The image displays a musical score for four violoncellos, labeled Vi. 1 through Vi. 4. The score is arranged in two systems of four staves each. The first system shows the initial part of the passage, with dynamic markings of *mf* and *ppp*. The second system continues the passage, also featuring *mf* and *ppp* markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as accents and slurs, indicating the specific performance style of this section.

5 passagem anempática (C.C. 198-204)

22

atingir alturas diferentes em cada violoncelo

1. As notas de sust. f. b.

205

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

f

ppp

f

ppp

f

ppp

f

ppp

5x

210

c. l. b.

c. l. b.

6 passagem anempática (C.C. 205-212)

Esta secção, como já foi referido, é bastante nítida no que toca às diferenças dos elementos cénicos e visuais. Vejamos com mais precisão cada elemento. Relativamente à música, encontramos uma textura muito rítmica e repetitiva que em nada corresponde ao texto do ator – ressalvo que apesar de não observarmos muito texto da personagem escrito na partitura, asseguro ao leitor que ao mesmo tempo que a música está a ser executada, o ator tem uma enorme secção de texto para falar. Desta forma, percebemos que o que está a ser descrito pela personagem, não tem nada que ver com as colcheias dos violoncelos, bem como o timbre da técnica de arco (*col legno battuto*). Estes sons criam apenas uma relação entre diferenças de elementos, o que, como é referido pelo autor no subcapítulo suprarreferido, esta perceção “anempática”, por vezes pode transportar-nos para lugares “místicos” (referido na nota de rodapé da pág. 18). Estas características também são visíveis nos próximos exemplos da mesma perceção.

44 Iniciar o accel. com ritmos irregulares em cada violoncelo. Não acelerar em demasia.

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

7 passagem anempática (C.C. 461-466)

45

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

Assim que o ator terminar o texto, vai cair calmamente no chão, no meio do palco, como se perdesse todas as suas forças, tentando colocar-se como na posição inicial da peça. Logo que o ator complete esta ação, a luz apaga-se repentinamente, permitindo apenas a improvisação dos violoncelos.

Cada violoncelo foca o intervalo das duas notas com bow-pressure criando uma improvisação com ritmo aleatório. Assim que a luz se apagar repentinamente, tocam também no estandarte e no espelho do violoncelo, adicionando esses sons à improvisação, como no início da peça. Acabam de tocar quando, bem entenderem, mas sem exceder o tempo em demasia.

“Cairam ainda se uma fração de milímetros, mas de repente, claro.”

470

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

8 passagem anempática (C.C. 467-471)

No primeiro exemplo (7) observamos uma textura nos violoncelos mais fluída e que, tal como a anterior, é indiferente ao texto falado pelo ator, assumindo uma relação de indiferença. Este momento é o caminho para a reta final da peça, em que a personagem já se encontra quase derrotada pela vida. Ao contrário desta ideia, o quarteto de violoncelos cria uma textura quase “burbulhante” com o uso do *pizzicato* entre duas notas repetidas com diferentes *accelerandos* e *ritardandos* rítmicos – esta textura e a harmonia causada pelos diferentes intervalos de cada voz dos violoncelos em nada complementam

a frieza e a dor sugeridas pelo texto da personagem, no entanto, este contraste entre a ação musical e a ação cénica criam uma tensão interessante ao nível visual e auditivo para a narrativa da obra. Ainda mais diferença existe no segundo momento deste final (8). Enquanto o ator termina o que resta do texto da sua personagem, os violoncelos entram na ação cénica com a mesma textura apresentada no início da peça. Quando essa textura surge no final do texto do ator, apresenta-se novamente uma relação entre dois elementos bastante diferentes, mas que criam um conflito interessante para o final da peça. Por estes motivos estamos perante outra percepção “anempática”.

### 2.3.3 “Abstratos”

Relativamente à percepção “abstrata”, esta é concebida por Chion como uma percepção com ausência de qualquer relação empática ou “anempática”. Uma ideia que se aproxima, por vezes, do music theater de Goebbels. Na minha peça é difícil encontrarmos momentos deste tipo de percepção delineada por Chion. Creio que o único momento em que esta percepção é-nos apresentada, situa-se entre a secção central e a final, onde assistimos a um momento entre música e apenas luzes. Vejamos o exemplo.

The image shows a musical score for four violoncellos (Vc. 1-4) across two systems. The first system starts at measure 400 and ends at measure 405. It features various performance instructions: 'quasi spiccato' for Vc. 2 and 3, 'S. P.' (Sordina Pedale) for Vc. 1, 3, and 4, and 'S. T.' (Sordina Tasto) for Vc. 3. Dynamic markings include *ppp*, *mp*, and *p*. A note above the staff indicates 'A luz strob acende.' (Strobe light turns on). The second system starts at measure 405 and ends at measure 406. It includes instructions like 'quasi spiccato' for Vc. 2 and 4, 'S. P.' for Vc. 1, 3, and 4, and 'N.' (Niente) for Vc. 1, 2, and 4. A note above the staff indicates 'A luz geral apaga-se por completo.' (General light goes out completely).

9 passagem abstrata (C.C. 398-406)

40

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

410 O fumo aparece na sala

415 A luz vai acendendo lentamente.

420

10 passagem abstrata (C.C. 407-422)

Após a saída do ator em cena, ficamos com um momento de elementos musicais, mas depois de alguns segundos adiciona-se um elemento cénico – a luz – que terá uma pequena intervenção de diferentes ritmos ao nível visual – o conjunto destes elementos, no fundo não nos criam uma perceção empática, nem “anempática”. O próprio Chion, como é suprarreferido, não atribui um termo para esta ausência de perceções, apenas admite que podem ser interpretadas como “abstratas”.<sup>22</sup> Assim que a personagem abandona a cena para se maquilhar no backstage, as luzes vão criando uma ação com algum impacto visual e que em nada acrescenta, ou difere de tal maneira que possa intensificar o momento da ação musical dos violoncelos. O quarteto, neste momento, está a recuperar material usado na primeira parte da peça, com algum aproveitamento de alguns motivos, como por exemplo: os trémulos que surge do *niente* com um *accelerando* rítmico para uma dinâmica em *p* e *mp*, e que também termina num *ritardando* rítmico, novamente, para *niente*. Para além destes motivos, encontramos uma secção muito densa ao nível harmónico e com bastante “relevo” sonoro – causado por diferentes transições de técnicas e posicionamentos de arco (ex.: *col legno tratto* e *ordinario*; *sul tasto*, *naturale* e *sul ponticello*) efetuados de forma convencional, ou em trémulos. Também neste relevo existem alguns gestos com *glissandos* entre notas de diferentes afinações. Assim sendo, entenda-se que ao longo desta secção, a disparidade de ações, no meu entender, não criam algum tipo de relação anempática, muito menos empática, por isso, interpreto-a como uma secção abstrata.

<sup>22</sup> Rever o subcapítulo *Conceitos de Chion*.

Em suma, a intenção neste subcapítulo foi a de criar e procurar vários tipos de relação entre música, texto e cena na minha prática. Mais concretamente relações empáticas, “anempáticas” e “abstratas”.

## **Conclusão**

Para concluir, acredito que esta investigação abriu espaço para um melhor conhecimento e aprofundamento de uma corrente que nos últimos anos tem vindo a ganhar terreno no meio artístico e que tem proporcionado diversas experiências interdisciplinares, capazes de ampliar o nosso limiar artístico.

Como já tinha referido no início da investigação, este trabalho está inserido numa mudança artística e pessoal em relação à minha abordagem composicional. Sinto que sempre tive a necessidade de trabalhar com as pessoas, num sentido de colaboração e de partilha e pude encontrar e aprofundar novamente essa característica pessoal nesta investigação. Além disso, este foi um passo importante para a minha pessoa enquanto compositor/criador, pois olhando para trás, para o meu percurso artístico, percebi que talvez deveria ter dedicado mais tempo à prática e ao estudo das áreas performativas, e devo afirmar que esta investigação fez-me entender que preciso de um retorno a uma parte da minha essência, que é a performance. Com isto não pretendo dar a entender que deveria ignorar o meu percurso musical, de todo! Até porque foi esse percurso que me trouxe a esta colaboração e relação entre estas áreas artísticas, que no meu entender, tem muita potencialidade para ser explorada, tanto pela pelas perspetivas dos compositores e autores referidos ao longo do trabalho, como de outras formas interdisciplinares, como Salzman e Desi nos sugerem.

Embora o foco principal deste trabalho seja uma apresentação de um espetáculo com as qualidades necessárias presentes numa interdisciplinaridade entre dois mundos muito especiais para mim, eu tentei perceber neste trabalho teórico os meios que poderia recorrer para compreender a ideia de uma nova prática composicional onde tenciono me situar.

Penso ter dado um pontapé de saída para algo que poderá fazer de mim melhor músico, melhor colega, melhor amigo e no fundo, melhor pessoa, tanto ao nível profissional como ao nível pessoal.

## Bibliografia

- Baudelaire, C. (2006). *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Tamen, P. Relógio D'Água Editores.
- Berio, L. (2006). *Remembering the future*. Harvard University Press.
- Goebbels, H. (2015). *Aesthetics of absence: Texts on theatre*. Routledge.
- Heiler, B. (2006). *The Music of Mauricio Kagel*. Routledge.
- Salzman, E. & Desi, T. (2008). *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press.

## Webgrafia

- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (2008-2025). “Decadência”. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. <https://dicionario.priberam.org/decad%C3%Aancia>.
- Galiza, P. (2018). *Vida e obra de um homem mais ou menos apresentável*. [Monólogo teatral]. Grua Crua. <https://gruacrua.pt/criacoes/vidaobra/#:~:text=N%C3%A3o%20se%20lhe%20conhece%20o%20nome%2C%20n%C3%A3o,sob%20o%20chicote%20de%20uma%20eterna%20avalia%C3%A7%C3%A3o>.
- Groom, N. (2021, outubro 11). *Aesthetics and Decadence in The Picture of Dorian Gray*. [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=NfNCB5\\_YvV8&t=85s](https://www.youtube.com/watch?v=NfNCB5_YvV8&t=85s).
- Goebbels, H. (2012.). *The International Ibsen Award*. [Video]. YouTube. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/how-to-pass-kick-fall-and-run/>.
- Merce Cunningham Trust. (s.d.). *How to Pass, Kick, Fall and Run*. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/how-to-pass-kick-fall-and-run/>.
- Oficial, UNA. (2013, 2 junho). *Entrevista a Michel Chion*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AfEWWnSa6Cg>.
- Wikipedia contributors. (2024, outubro 2). *Decadent movement*. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Decadent\\_movement](https://en.wikipedia.org/wiki/Decadent_movement).

# *La Décadence*

*teatro musical para um ator e um quarteto de violoncelos*

*música de Gabriel Costa*  
*texto de Pedro Galiza*  
*encenação de Gabriel Costa e Daniel Silva*



# Notas de Performance:

*iniciar o compasso  
ao mesmo tempo que  
o primeiro soco do ator*

O ator retoma a posição de  
combate e aos socos intensos

"Doem-me os pés."

"direto"

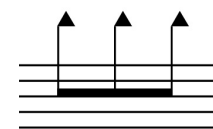
- Nota de informação para  
execução nos violoncelos

- Didascálias para ação do  
ator e encenação

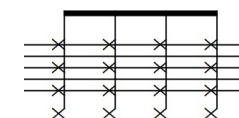
- Texto da  
personagem

- Texto sincronizado com a  
música (seta sinaliza o local  
especifico da pauta)

265



- Tocar uma nota indefinida e  
bastante sobreaguda



- Bater com as duas mãos  
nas quatro cordas.

- "Caixa de notação com linha de repetição" (repetir qualquer tipo de notação escrita dentro da caixa, dentro do andamento anteriormente indicado, até a linha de repetição terminar) - cada caixa terá uma informação descrita, que explicará a forma como cada notação deverá ser executada.

S. T. —————> N. —————> S. P.

- Transições da posição do arco na escala do violoncelo.

c. l. b. —————> c. l. t. —————> c. l. t. e crini —————> ord.

- Transições da técnicas de arco nas cordas do violoncelo.

————— 3x —————

- Chaveta com informação do número de repetições do mesmo compasso.

# Notas de Performance Adicionais:

## POSIÇÃO DE ARCO:

- S. T. : sul tasto
- N. : natural (posição natural do arco)
- S. P. : sul ponticello

## TÉCNICA DE ARCO:

- c. l. b. : col legno batutto
- c. l. t. : col legno tratto
- c. l. t. e crini : col legno tratto e crinas (tocar com a madeira e as crinas do arco nas cordas, ao mesmo tempo)
- ord. : ordinario (tocar com o arco de forma ordinária)

## SENZA ARCO:

- battute con le dita: percutir com os dedos
- battere le corde: bater com as duas mãos nas cordas

## UNIDADE DE TEMPO:

- Em cada andamento das diferentes secções, o valor de cada unidade de tempo não tem que ser necessariamente o indicado (pode variar entre valores um pouco acima ou um pouco abaixo do valor de cada unidade de tempo indicado - por isso, cada valor está indicado dentro de parêntesis).

## DIDASCÁLIAS:

- Cada didascália referente ao texto da personagem deverá ser falada mais ou menos à zona da música notada (em relação à música notada, o ator pode falar um pouco antes, a tempo ou um pouco depois). As didascálias de texto da personagem que têm uma pequena seta abaixo do retângulo, devem ser faladas de forma sincronizada com a música notada.

## INFORMAÇÕES GERAIS:

- Todas as formas de execução estarão indicadas na pauta, de maneira a que todos os músicos possam interpretar da mesma forma.



# La Décadence

Gabriel Costa, 2025

A peça inicia de luz apagada. O ator encontra-se deitado no chão, de barriga para baixo

calmo, mas intenso  $\text{♩} = 60$

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 14. The instruments are Violoncelo 1, Violoncelo 2, Violoncelo 3, and Violoncelo 4 in the first system, and Vc. 1, Vc. 2, Vc. 3, and Vc. 4 in the second system. The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

**System 1 (Measures 5-9):**

- Violoncelo 1:** Measures 5-9. Dynamics: *mf*. Articulation: *c. l. t.*
- Violoncelo 2:** Measures 5-9. Dynamics: *mf*. Articulation: *c. l. t.*
- Violoncelo 3:** Measures 5-9. Dynamics: *mf*, *ppp*. Articulation: *c. l. t.*
- Violoncelo 4:** Measures 5-9. Dynamics: *mf*, *ppp*. Articulation: *c. l. t.*

**System 2 (Measures 10-14):**

- Vc. 1:** Measures 10-14. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *ppp*, *f*. Articulation: *c. l. t. e crini*
- Vc. 2:** Measures 10-14. Dynamics: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *ppp*, *f*. Articulation: *c. l. t. e crini*
- Vc. 3:** Measures 10-14. Dynamics: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *f*. Articulation: *c. l. t.*, *c. l. t. e crini*
- Vc. 4:** Measures 10-14. Dynamics: *mf*, *ppp*, *mf*, *ppp*. Articulation: *c. l. t.*, *c. l. t. e crini*, *fr*

15

senza vib.  
ord.  
S. P.

20

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

*ppp* *p* *ppp* *p*

*ppp* *p* *ppp* *p*

c. l. t. *tr* c. l. t. e crini ord. S. P.

*ppp* *mf* *ppp*

*f* *ppp* *mf* *ppp*

c. l. b. c. l. t. c. l. t. e crini

vib.  
pizz.

25

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

*pp* *p*

c. l. b. senza vib. c. l. t. c. l. t. e crini ord. S. P.

*mf* *p*

*p* senza vib.

c. l. b. *p*

30

Vc. 1 *mp* *mf* *f*

Vc. 2 S. P. → N. *mf* *p* S. P. *ppp* < *p* > *ppp*

Vc. 3 S. P. → N. *mf* *p*

Vc. 4 ord. S. P. *ppp* < *p* *ppp* < *mp* *ppp* < *mf* *ppp*

35

Vc. 1 arco S. P. *ppp* < *p* > *ppp* *ppp* < *p* > *ppp* S. T. *ppp* < *pp* > *ppp*

Vc. 2 *ppp* < *p* > *ppp* *ppp* < *mp* > *ppp*

Vc. 3 S. P. *ppp* < *mp* > *ppp* S. P. *ppp* < *mp* > *ppp* *ppp*

Vc. 4 senza vib. S. T. *ppp* S. T. *ppp* < *pp* > *ppp*

40  
Vc. 1 senza vib. S. T. S. T. S. P. 45 S. T. S. P.  
*ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *p* *ppp*

Vc. 2 pizz. N. pizz. senza vib. arco  
*p* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp*

Vc. 3 pizz. senza vib. S. T. S. P. S. T. pizz.  
*p* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *mp*

Vc. 4 N. pizz. S. P.  
*ppp* *mp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp* *mp* *ppp* *p* *ppp* *mp*

O ator começa a mover-se lentamente no chão

50  
Vc. 1 *mp* *ppp* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *p* *ppp* *mp*

Vc. 2 c. l. b. *p* *ppp*

Vc. 3 c. l. b. senza vib. arco *ppp* *p* *ppp*

Vc. 4 *> ppp* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp* *ppp* *p* *ppp* *mp* *ppp*

O ator começa a levantar-se lentamente do chão

Vc. 1 *quasi spiccato* S. P. → S. T. *ppp* S. T. (*quasi spiccato*) S. P. *ppp* < *p* > *ppp* < *mp* > *ppp* 55

Vc. 2 c. l. b. *ppp* *p*

Vc. 3 c. l. b. *ppp* *ppp* senza vib. S. T.

Vc. 4 *ppp* < *p* > *ppp* < *mp* >

O ator começa lentamente a colocar-se em posição de combate

Vc. 1

Vc. 2 senza vib. S. T. *ppp*

Vc. 3

Vc. 4 *quasi spiccato* S. P. → S. T. S. T. (*quasi spiccato*) S. P. *ppp*



(a intensidade e velocidade dos socos vai aumentando conforme o aumento da dinâmica da música e da luz de forma intuitiva)

iniciar o accel. com ritmos irregulares em cada violoncelo

Musical score for four cellos (Vc. 1-4) from measure 75 to 80. The score shows a progression from mezzo-forte (mf) to fortissimo (f) and then to pianissimo (ppp). The music features irregular rhythms and dynamic markings like mf, f, ppp, and p. There are also some notes with a 7b. marking.

Blackout da luz geral.  
O ator cai ao chão, como se tivesse levado com um soco muito forte na face.

Musical score for four cellos (Vc. 1-4) from measure 85 onwards. The score shows a progression from fortissimo (ff) to mezzo-piano (mp) and then to fortissimo (f). The music features dynamic markings like ff, mp, f, and ppp. There are also some notes with a 7b. marking.

Luz geral acende subitamente. Entretanto, o ator já se levantou e começa a ditar texto.

**agressivo e intenso** ♩ = 120

"(...) Sem música...?"

"Quarta ronda."

*iniciar o compasso ao mesmo tempo que o primeiro soco do ator*

O ator retoma a posição de combate e aos socos intensos

"Doem-me os pés."

O ator pára e permanece muito ofegante

"Doem-me os putos dos pés."

90

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

ord.

f

ord.

f

ord.

f

ord.

f

95

*iniciar o compasso ao mesmo tempo que o primeiro soco depois da pausa do texto*

O ator vai andando em volta do espaço central do palco, sempre em posição de combate e com socos muito intensos

"A dança sofre."

O ator vai colocando os dois braços a proteger a cabeça

100

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

ord.

f

ord.

f

ord.

f

ord.

f

N.

S. P.

N.

S. P.

N.

S. P.

N.

S. P.

ord.

c. l. t. e crini

ord.

c. l. t. e crini

ord.

c. l. t. e crini

ord.

c. l. t. e crini

mp

mp

mp

mp

"Queimo tempo (...)"

O ator larga os braços da cabeça e volta à posição de combate. Continua a ditar texto.

"(...) isto não vai lá com milagres..."

os ataques no violoncelo são efetuados ao mesmo tempo que o texto.

"gancho"

"gancho"

"o boi 'tá cansado mas quer esconder"

Vc. 1 c. l. t. 105

Vc. 2 c. l. t.

Vc. 3 c. l. t.

Vc. 4 c. l. t.

Vc. 1 "gancho" "cruzado" "gancho" "direto" "para quieto, para a meio, avança, não me posso ficar" "direto" "direto" "direto" "direto" "jab"

Vc. 2 "gancho" "cruzado" "gancho" "direto" "para quieto, para a meio, avança, não me posso ficar" "direto" "direto" "direto" "direto" "jab"

Vc. 3 "gancho" "cruzado" "gancho" "direto" "para quieto, para a meio, avança, não me posso ficar" "direto" "direto" "direto" "direto" "jab"

Vc. 4 "gancho" "cruzado" "gancho" "direto" "para quieto, para a meio, avança, não me posso ficar" "direto" "direto" "direto" "direto" "jab"

O ator começa a ficar muito cansado.

O ator pára de socar e move-se em torno do espaço central do palco, a ditar texto.

"porque caralho é que me doem os pés?!" 110

"ouviu...?!"

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

*ppp* *ff* *p sub.* *p* *p* *p*

"o boi ouviu a minha música?!"

"(...) e vai agora aproveitar o refrão, é?!"

"jab cruzado jab cruzado gancho" (...)

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

115 120

*pp* *f* *ppp sub.* *ppp* *p* *ppp* *ppp* *ppp*

S. P. N. S. P. N. S. P. N. S. P. N.

125

"(...) anda lá!  
cansa-te lá!"

"direto"

"cruzado (...)"

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

*mf* *ppp* *ff* *ppp*

*f* *ppp* *ff* *ppp*

*mp ppp sub.* *ff* *ppp*

*f* *ppp* *ff* *ppp*

130

iniciar o rall. com ritmos irregulares em cada violoncelo

quasi spiccato 135

N. → S. P. → N. N. → S. P. → N. N. → S. P. → N. N. → S. P. → N.

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

*f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.*

*f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.*

*f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.*

*f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.* *f* *ppp sub.*

"(...) e ele esgota-se de repente"

### calmo e delicado $\text{♩} = 100$

"desincha" "arfa,"

"sua como quem chora (...)"

*iniciar o accel. com ritmos irregulares em cada violoncelo*

As pernas do ator começam a tremer, movimentando-se cada vez mais devagar. Continua a ditar texto.

Vc. 1  
*ppp sub. < f ppp sub. < f ppp sub. — f*

Vc. 2  
*ppp sub. < f ppp sub. < f ppp sub. — f*

Vc. 3  
*ppp sub. < f ppp sub. < f ppp sub. — f*

Vc. 4  
*ppp sub. < f ppp sub. < f ppp sub. — f*

"e será que eu acredito em milagres...?"

"os cotovelos descolam das costelas e ignoro os pés que me doem"

As pernas do ator começam a falhar e aos poucos, vai parando e acaba por colocar os joelhos no chão. Continua a ditar texto.

"e quero tanto acreditar em milagres..."

**molto rall.**.....

Vc. 1  
*p sub. pp*

Vc. 2  
*p sub. pp*

Vc. 3  
*p sub. pp*

Vc. 4  
*p sub. pp*

Luz geral  
apaga-se lentamente.  
O ator descalça  
as luvas e deixa-as  
nos chão.

Luz geral vai acendendo lentamente.  
O ator começa a ditar texto.

**muito expressivo e nostálgico** ♩ = 60

(...) "Fica só aqui."

150  
Vc. 1  
senza vib. arco  
a tempo  
155  
S. T. vib.  
ppp

"Respira fundo. (...)"

"Ouve a música."

160  
Vc. 1  
N.  
mf  
Vc. 2  
senza vib. S. T.  
ppp p ppp simile  
Vc. 3  
senza vib. S. T.  
ppp p ppp simile  
Vc. 4  
senza vib. S. T.  
ppp p ppp simile

" Eu fecho os olhos. (...)"

165

Musical score for measures 165-170. The score is for four violas (Vc. 1-4). Vc. 1 is in treble clef, while Vc. 2-4 are in bass clef. Vc. 1 has a melodic line with a fermata. Vc. 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment of triplets. Dynamic markings (ppp) and (p) are present in Vc. 2, 3, and 4.

O ator faz uma suspensão no texto.

170

175

Musical score for measures 170-175. The score is for four violas (Vc. 1-4). Vc. 1 is in treble clef, while Vc. 2-4 are in bass clef. Vc. 1 has a melodic line with a fermata. Vc. 2, 3, and 4 play a rhythmic accompaniment of triplets.

O ator retoma ao texto.

### calmo e discreto $\text{♩} = 46$

"(...) de olhos fechados,  
cheio de vergonha, (...)"

180

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

$\text{♩} = 60$

### com boa articulação $\text{♩} = 90$

O ator apanha as luvas de combate e começa a caminhar pelo palco, à volta dos violoncelistas. Ao fim de, mais ou menos 30s, começa a ditar texto.

"Não ouço nada."

185

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

"Sétima ronda (...)"

Os glissandos são feitos de forma contínua, ignorando o ritmo notado.

190

Vc. 1 *f sub.*

Vc. 2 *f sub.*

Vc. 3 *f sub.*

Vc. 4 *f sub.* c. l. t. c. l. t. e crini *mf*

195

Vc. 1 c. l. t. c. l. t. e crini ord. *mf* *ppp*

Vc. 2 c. l. t. c. l. t. e crini ord. *mf* *ppp* *mf*

Vc. 3 (c. l. t.) c. l. t. e crini ord. *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 4 ord. *ppp*

Vc. 1 *mf* *ppp* *mf* *ppp* 200

Vc. 2 *ppp* *mf* *ppp* *mf*

Vc. 3 *mf* *ppp*

Vc. 4 *mf* *ppp* *mf*

Vc. 1 *mf* *ppp*

Vc. 2 *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 3 *mf* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. 4 *ppp* *mf* *ppp*

"(...) As gotas de suor (...)"

atingir alturas diferentes em cada violoncelo  
c. l. b.

205

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

210

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

215

Vc. 1  
*f p simile*

Vc. 2  
*f p simile*

Vc. 3  
*f p simile*

Vc. 4  
*f p simile*

Cada violoncelo adiciona outra nota na corda Ré.  
Cada um continua com alturas diferentes.

7x

Vc. 1  
*p f p simile*

Vc. 2  
*p f p simile*

Vc. 3  
*p f p simile*

Vc. 4  
*p f p simile*

26

220

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

battere le corde senza arco

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

*Percutir as cordas do instrumento com a mão direita, enquanto efetua o gliss. com a mão esq.  
Após efetuar o gliss., bater com as duas mãos nas cordas, ao longo da escala.*

♩ = ♩.

225

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

battere le corde senza arco

*f* *p simile*

*f* *p simile*

*f* *p simile*

*f* *p simile*

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

230

Vc. 1  
Vc. 2  
Vc. 3  
Vc. 4

10x

*iniciar o accel. com ritmos irregulares em cada violoncelo*

*ppp* *f*  
*f* *ppp*  
*ppp* *f ppp sub.*  
*ppp* *f ppp sub.*

(...) "Eu ainda estou aqui. A ouvir a música."

Efetuar os trilos-glissandos presentes nas caixas de informação apenas com a mão esq. Repetir o gesto até ao final da indicação.

rall. ..... ♩ = 60

Vc. 1 *pp* 235 240

Vc. 2 *pp* *tr* *mf*

Vc. 3 *pp* *tr* *mf*

Vc. 4 *pp* *tr* *mf* *ppp simile*

Vc. 1 245 vib. pizz. 250 *mf*

Vc. 2 *tr* *mf* *ppp simile*

Vc. 3 *tr* *ppp simile*

Vc. 4

poco rit. .... a tempo

Vc. 1

255

**f**  
 Efetuar os trilos-glissandos aleatórios em várias cordas, com as duas mãos.  
 Repetir o gesto até ao final da indicação.

Vc. 2

*tr* ~~~~~  
**mf simile**

Vc. 3

*tr* ~~~~~  
**mf simile**

senza vib.  
 c. l. t.  
 N.  
 arco

→ c. l. t. e crini

Vc. 4

**pp**  
 Sul C

Vc. 1

260

*tr* ~~~~~  
**ppp** ————— **mf** ————— **ppp simile**

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

(c. l. t. e crini) → N. ord. → S. P.

*tr* ~~~~~  
**ppp** ————— **mf** ————— **ppp simile**

Vc. 1

Vc. 2 *battute con le dita*  
*mf simile*

Vc. 3 *battute con le dita*  
*mf simile*

Vc. 4

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

275

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

poco rubato

c. l. t.

280

Vc. 1

*p*

*mf simile*

*mf simile*

c. l. t.

Vc. 4

*p*

Deslizar a mão esq., aleatoriamente, por todas as cordas.  
Repetir o gesto até ao final da indicação.

**molto rubato**

Vc. 1 *mf* 5 5 285 3

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4 *mf* 5 5 5

Vc. 1 *p* c. l. t. 3 290 *mf*

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4 *p* c. l. t. 3 *mf*

295

Vc. 1 *f simile*

Vc. 2 *c. l. t.*  
*p* *mp*

Vc. 3 *c. l. t.*  
*p* *mp*

Vc. 4 *f simile*

O ator começa a envolver-se com o som dos violoncelos, criando paços de dança, muito lentamente, mexendo apenas a cabeça e sem gesticular os braços, ou as mãos.

300

Vc. 1

Vc. 2 *f simile*

Vc. 3 *f simile*

Vc. 4



"Nona ronda. Temos os pés no mar." (...)

320

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

325

330

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

335

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

*p*

*p*

*pp* *mf* *pp*

*p* *pp* *mf* *pp*

*p* *pp* *mf*

c. l. b.

c. l. b.

c. l. b.

c. l. b.

340

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

*mf*

*mf* *pp*

*mf* *pp*

*mf* *pp*

c. l. t.

c. l. t.

c. l. t.

c. l. t.

345

Vc. 1 *pp* c. l. t. → c. l. t. e crini → ord. 350 *mf*

Vc. 2 c. l. t. → c. l. t. e crini → ord. *mf*

Vc. 3 c. l. t. → c. l. t. e crini → ord. *mf*

Vc. 4 c. l. t. → c. l. t. e crini → ord. *mf*

Vc. 1 c. l. b. c. l. t. *pp* *p* c. l. t. 355 *mp*

Vc. 2 c. l. b. c. l. t. *pp* *p* c. l. b. c. l. t. *p* *p*

Vc. 3 c. l. b. c. l. t. c. l. b. c. l. t. *pp* *p* *p* *mp*

Vc. 4 c. l. b. c. l. t. c. l. b. c. l. t. *pp* *p* *p* c. l. t. *p*



O ator retoma ao texto. Continua a falar com frieza,  
mas demonstrando uma grande vontade de chorar

**misterioso e expressivo** ♩ = 50

370

senza vib. N. *mp*

S. T. → N. → S. P. 375

(...) "E a chorar."

senza vib. S. T. *ppp* *p*

Vc. 1

senza vib. N. *mp*

S. T. → N. → S. P. *ppp*

senza vib. S. T. *ppp*

Vc. 2

senza vib. N. *mp*

S. T. → N. → S. P. *ppp*

Vc. 3

senza vib. N. *mp*

S. T. → N. → S. P. *ppp*

Vc. 4

senza vib. S. T. *ppp*

380

*ppp*

385

*p* *ppp* *ppp* < *p* > *ppp* < *mp* > *ppp*

quasi spiccato

senza vib. S. T. poco vib. N. → S. P.

*ppp* *p* *ppp*

< *p* > *ppp*

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

O ator deixa-se cair de joelhos, como se perdesse a força nas pernas.  
Depois senta-se no chão e desata a chorar.

Vc. 1 S. P. 390

Vc. 2 *quasi spiccato*

Vc. 3 *quasi spiccato*

Vc. 4 N.

*ppp* *ppp < p > ppp < mp > ppp* *ppp < p > ppp < mp > ppp* *ppp*

O ator levanta-se do chão desorientado e movimenta-se para uma das portas do backstage, sempre a chorar

Vc. 1 395 N.

Vc. 2 *quasi spiccato*

Vc. 3 *quasi spiccato*

Vc. 4 S. P.

*ppp* *ppp < p > ppp < mp > ppp* *ppp < p > ppp < mp > ppp* *ppp* *ppp < p >*

A luz strob acende.

400

S. P.

*quasi spiccato*

*ppp < p > ppp <*

S. P. *quasi spiccato* S. T.

*ppp < mp > ppp*

*ppp < p >*

S. P.

A luz geral apaga-se por completo.

405

N.

*mp > ppp*

*quasi spiccato*

S. P. S. T.

*ppp < mp > ppp*

S. P.

*quasi spiccato*

*ppp <*

Vc. 1 *ppp* < *p* > *ppp* < *mp* > *ppp* S. P. *quasi spiccato* S. T. 410 S. P. *ppp*

Vc. 2 S. P. *quasi spiccato* S. T. *ppp* < *p* > *ppp* < *mp* > *ppp*

Vc. 3 N. *quasi spiccato* *ppp* < *p* > *ppp* < *mp* > *ppp* S. P.

Vc. 4 *p* > *ppp* < *mp* > *ppp* S. P.

A luz vai acendendo lentamente.

Vc. 1 415 S. P. S. T. c. l. t. ord. S. T. 420 c. l. t. ord. S. P. S. P.

Vc. 2 S. P. S. P. S. T. S. T. S. P. c. l. t.

Vc. 3 S. P. S. T. c. l. t. ord. S. T. S. P. c. l. t. ord. S. P. S. T.

Vc. 4 S. P. S. T. c. l. t. ord. S. T. c. l. t. ord. S. T. c. l. t. ord.



O ator caminha calmamente para o meio do palco e quando chegar coloca-se numa posição muito contida, como se o seu corpo tivesse congelado. De seguida, retoma ao texto.

"Décima primeira ronda" (...)

440

Vc. 1

*ppp* < *mf* *ppp* < *ff* *ff*

Vc. 2

S. P. → N.

*mf* *ppp* < *ff* *ff*

Vc. 3

S. P. → N.

*mf* *ppp* < *ff* *ff*

Vc. 4

vib. *pp* < *f* molto vib. *ppp* < *ff* *ff*

445

(...) " Cada golpe é um terramoto." (...)

(...) "...lentos e gastos"

" Sangue, saliva, plástico." (...)

450

Vc. 1

*ff* *ff* *p*

Vc. 2

*ff* *ff* *p*

Vc. 3

*ff* *ff* *p*

Vc. 4

*ff* *ff* *p*

"Gancho" (...)

Vc. 1 *senza vib.* *ppp* *ff* 455

Vc. 2 *senza vib.* *ppp* *ff*

Vc. 3 *senza vib.* *ppp* *ff*

Vc. 4 *senza vib.* *ppp* *ff*

(...) "O meu corpo..." (...)

Vc. 1 3x 460

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

## (...) "Décima segunda ronda" (...)

Iniciar o accel. com ritmos irregulares em cada violoncelo. Não acelerar em demasia.

pizz.

Vc. 1

*(ppp)* (←) (*p*) (←) (*ppp simile*)

Vc. 2

pizz.

*(ppp)* (←) (*p*) (←) (*ppp simile*)

Vc. 3

pizz.

*(ppp)* (←) (*p*) (←) (*ppp simile*)

Vc. 4

pizz.

*(ppp)* (←) (*p*) (←) (*ppp simile*)

465

Vc. 1

Vc. 2

Vc. 3

Vc. 4

The image shows a musical score for four violoncellos (Vc. 1, 2, 3, and 4). Each part is written on a five-line staff. Vc. 1 is in treble clef, while Vc. 2, 3, and 4 are in bass clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the score. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes having accidentals (flats and naturals).

Assim que o ator terminar o texto, vai cair calmamente no chão, no meio do palco, como se perdesse todas as suas forças, tentando colocar-se como na posição inicial da peça. Logo que o ator complete esta ação, a luz apaga-se repentinamente, permanecendo apenas a improvisação dos violoncelos.

(...) "Caíram ainda só uma fração de milímetro, mas ele aproveita, claro." (...)

Cada violoncelo toca o intervalo das duas notas com bow-pressure criando uma improvisação com ritmo aleatório. Assim que a luz se apagar repentinamente, tocam também no estandarte e no espigão do violoncelo, adicionando esses sons à improvisação, como no início da peça. Acabam de tocar quando, bem entenderem, mas sem exceder o tempo em demasia.

(...) "Caíram ainda só uma fração de milímetro, mas ele aproveita, claro." (...)

The image shows a musical score for four violoncellos (Vc. 1, 2, 3, and 4) starting at measure 470. Each part is written on a five-line staff. Vc. 1 is in treble clef, while Vc. 2, 3, and 4 are in bass clef. The score shows sustained notes with dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also markings for "arco" (arco) and "arco" (arco) indicating the use of the bow. The notation includes stems, beams, and note heads, with some notes having accidentals (sharps and naturals). There are also markings for "arco" (arco) and "arco" (arco) indicating the use of the bow.

# La Décadence

Pedro Galiza

Janeiro 2025  
Todos os direitos reservados

Os pés.

O mais importante são os pés.

Nasce tudo nos pés.

O balançar. O recuar e o avançar. A dança.

A dança sem música.

Sem música...?

-//-

Quarta ronda.

Doem-me os pés.

Doem-me os putos dos pés.

A dança sofre.

Queimo tempo.

Ele avança, eu recuo, ele aposta alto, 'tá cansado mas tem os pés soltos, deixei de sonhar com nocautes, isto não vai lá com milagres, gancho, gancho, o boi 'tá cansado mas quer esconder, gancho, cruzado, gancho, directo, pára quieto, pára a meio, avanço, não me posso ficar, directo directo directo jab nada e porque é que me doem os pés...? porque caralho é que me doem os pés?!, ouviu...?! o boi ouviu a minha música?!, será que ouviu a minha música e vai agora aproveitar o refrão, é?!, jab cruzado jab cruzado gancho jab cruzado gancho gancho directo directo directo directo, estou fechado, os cotovelos contra as costelas quase que nem me deixam respirar, anda boi!, anda lá! cansa-te lá!, directo cruzado directo cruzado directo cruzado, anda lá!, gasta tudo!, gancho cruzado directo cruzado directo cruzado directo cruzado directo cruzado directo, é só isso?!, 'mai nada?!, directo directo directo cruzado directo cruzado directo cruzado directo cruzado directo cruzado directo jab jab jab jab e ele esgota-se de repente, desincha, arfa, sua como quem chora e será que eu acredito em milagres...?, os cotovelos descolam das costelas e ignoro os pés que me doem e quero tanto acreditar em milagres...

-//-

Primeira ronda

“Não vás.”

“O carro está à espera.”

“Não vás.”

“Tenho mesmo de ir.”

“Não vás.”

“Não vamos fazer isto outra vez.”

“Não vamos fazer isto outra vez, mas não vás.”

A música é muito triste.

“Tenho mesmo de ir.”

“Espera.”

“Porquê? Pelo quê? Espero pelo quê?”

“Fica só aqui.”

Respira fundo. Sabe que já ganhou e sabe que eu já perdi e sabe que eu sei que eu já perdi e respira fundo e olha em volta a queimar tempo.

“Ouve a música.”

Eu fecho os olhos. Tenho vergonha, mas fecho os olhos. Tem de ser verdade. Se não for verdade, percebe-se. Fecho os olhos a ouvir a música e a saber que é verdade, a saber que é tão verdade e a querer que se perceba, que se veja que é verdade, mas será que se ouve...? De olhos fechados, repito:

“Ouve a música.”

E na sala já quase vazia do apartamento que partilhámos durante pouco mais de três anos, de olhos fechados, cheio de vergonha, farto de palavras, farto de choros e gritos, farto de silêncios tão compridos como estradas para lado nenhum, farto de acordar e olhar para o lado e saber que magoo, farto de não saber como não magoar, farto de não saber como pedir desculpas e farto de não saber como aceitar desculpas, farto de saber que tentar e falhar são já a mesma coisa, farto, só, já só farto, começo a acreditar que, se for verdade, se vai ouvir. Começo a acreditar em milagres. É impossível que não se ouça. E fico só muito quieto, protegido pelos meus olhos fechados e pela minha vergonha e pela minha recém-descoberta fé em milagres.

“Não ouço nada.”

-//-

Sétima ronda.

O relógio, o médico, o público, a dor, as luvas, o árbitro, as cordas, os postes, o relógio, a dor, os passos, as solas, os ombros, a dor, o relógio, o boi, os passos, a dor, o relógio, a dor, o boi, a dor, a música, a música, a música.

As gotas de suor.

Caem no chão e dá para ouvir o estrondo do impacto.

Ouçõ as pingas de água minúsculas que se desfazem em pequenas poças ainda mais minúsculas.

Poças inocentes de suor sincero.

E ouço de repente os tsunamis em que se transformam.

Os tsunamis que varrem o ringue em todas as direcções.

Os tsunamis que galgam o ringue e afogam o público.

Tudo treme à sua passagem.

Dá para ouvir.

Dá para ouvir aquele mar que invade o ringue e a plateia a transbordar e é como se dois búzios gigantesco tivessem sido colados aos meus ouvidos. O zumbido dos golpes que me rosna aos ouvidos é abafado pela música do mar e vejo-me de fora, gigante, submerso até à cintura num oceano a perder de vista, um oceano com marés que sobem sempre, que encham sempre, um céu de nuvens negras a pairar-me mesmo por cima da cabeça, a trovejar, e tento correr, a dança é lenta, a água trava-me, mas dá-me força, também, desafia-me, luto contra a água que canta em direcção a ele, os pés a massacrar o chão, os meus músculos a ranger!, não desisto, o mar e os trovões cantam enquanto eu danço furioso na direcção dele, as minhas luvas roçam as ondas, traçam violentas um caminho de espuma e conforme eu danço cada vez mais decidido em direcção a ele a música sobe...!, as notas em furacão parece que me empurram...!, sinto o peso a viajar-me pelo corpo, a subir por mim acima vindo do pé direito, trepa pela espinha, é lançado a partir do ombro, morde o plástico que me protege os dentes, a luva cruza a chuva e os relâmpagos e eu ainda cá estou. Ainda. E eu não me vou embora. Eu não desisto. Eu estou aqui. Eu não me fui embora. Estou aqui.

Eu ainda estou aqui. A ouvir música.

-//-

Nona ronda.

Temos os pés no mar.

Só os pés.

Na água gelada da praia da minha terra, de noite, sem nuvens nem trovões que nos ameacem.

Ainda.

E estamos a ver quem aguenta mais.

Os nossos corpos, colados um ao outro, abraçados, amparam-se e aquecem-se contra o frio do mar gelado. Sorrimos. O luar revela que sorrimos.

Aquele jogo de desistência é muito mal jogado. Não há real desafio. Não há competição.

Queremos ganhar ao mesmo tempo e só queremos ganhar se ninguém perder. Duas pessoas unidas na sua força e na sua fraqueza. Ou ganhamos em equipa ou perdemos em equipa.

O que na verdade significa que não perdemos.

Para aquecer e durar e vencer o frio, começamos a dançar. Aguentamos porque dançamos. O mais importante são os pés. Os pés são sempre o mais importante. Vamos aquecê-los. Vamos dançar com os pés no mar gelado da praia da minha terra até que ganhar e perder sejam exactamente a mesma coisa.

E, conforme nos balançamos e dançamos e a água nos sobe pela roupa encharcada, devo ter feito uma cara qualquer. Uma cara qualquer que me denunciou.

“Que foi?”

“Nada.”

“Que foi?”

“Nada.”

“Diz lá.”

“É estúpido.”

“Diz.”

“Música. Estou a ouvir música.”

“A sério...?”

“Sim.”

“Eu também.”

-//-

Décima ronda.

Cada passo é um calvário.

Sinto o esqueleto a tremer. Os meus ossos vibram sempre sempre sem parar. Cada golpe é um terremoto.

A dança é atabalhoada. Tropeçamos em direcção um ao outro, lentos e gastos.

Directo cruzado directo.

Sangue saliva plástico.

Gancho

Gancho.

Gancho gancho.

Directo cruzado directo gancho jab jab jab.

Jab.

Jab...

A guarda levantada. Já não vejo bem.

Quanto tempo falta é que falta, mesmo...?

Três minutos são três horas são três dias são três anos...!

Três anos.

Na verdade, um pouco mais que três anos.

Tento deixar o meu corpo ali, em piloto automático, ignorar a dor, ignorar a memória, ouvir só a música. O meu corpo precisa só de ouvir. O meu corpo sabe o que fazer. O meu corpo sabe vencer desde que haja música. E concentro todas as minhas forças em ouvir.

Basta ouvir.

-//-

Décima primeira ronda

“Não ouço nada.”

A vergonha é imensa. E, dentro de mim, a minha vergonha só é ultrapassada pela minha fé.

De olhos fechados, lembro-me do mar gelado da praia da minha terra. O mais importante são os pés. Preciso daquele frio.

Levanto os braços como se estivesse a levantar a guarda numa luta, mas, na verdade, o que estou a fazer é a baixá-la. Levanto os braços a baixar a guarda, abraço um corpo invisível. O mar gelado. Os pés gelados. Há que dançar para aquecer.

Começo a dançar enquanto abraço um corpo que não está lá, um corpo de outro tempo.

E penso que não vou deixar a minha vergonha derrotar a minha fé.

“Lembra-te. Ouve a música.”

“Pára com isso. É ridículo.”

“Eu sei que é. Mas é verdade.”

“Pára.”

“Basta ouvir a música. O resto a gente aprende.”

“Pára.”

“O resto a gente descobre como é que se faz. Basta ouvir. Ouve a música.

Ouve a música.”

Abro os olhos quando ouço a porta da rua a bater.

E dou por mim sozinho.

E a chorar.

-//-

Décima segunda ronda.

A última ronda.

A última dança.

Já não tenho como continuar.

Já não há fé que me segure.

Já não há música que me salve.

Já cá não estou.

Fui-me embora, só que esqueci-me do meu corpo.

O meu corpo...!

Vejo-o ali no ringue, abandonado, espremido sem mais nada para dar, os braços levantados em guarda por hábito, só, os olhos já quase totalmente tapados pelo sobrolho inchado, a baba a escorrer pelo queixo e a aterrar no peito. Não veio milagre nenhum. Não mereço. Tanta música aqui presa e ninguém que a ouça. Só eu. E mesmo eu... também eu já me fui embora e já nem eu ouço nada.

Fora de mim, vejo-me surdo.

Os meus braços começam a cair, derrotados, conforme a música se cala para sempre.

Caíram ainda só uma fracção de milímetro, mas ele aproveita, claro. Antes que o árbitro o possa travar. Antes que o árbitro tenha tempo para me salvar.

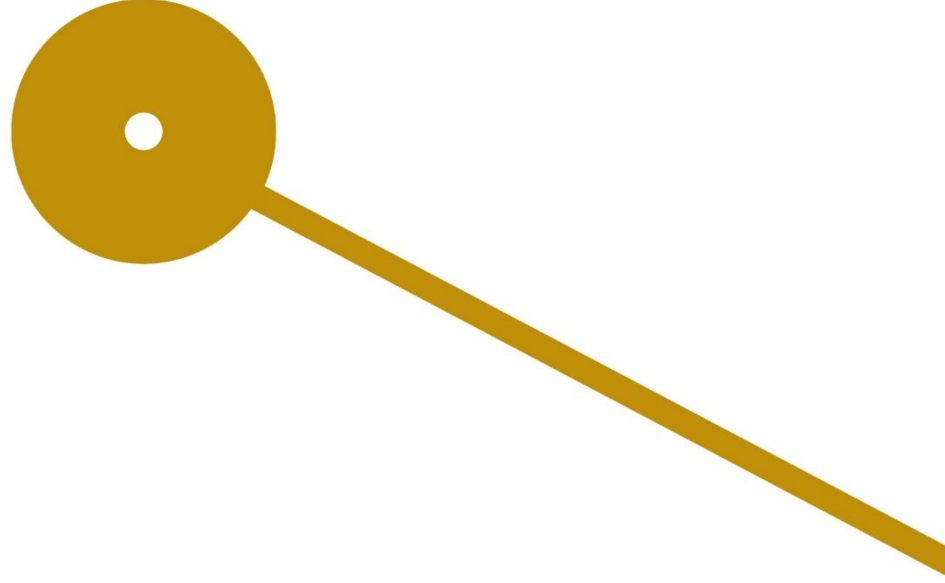
O braço direito dele estala como chicote.

Mortífero.

Mas a música já se tinha calado e eu já não quero saber.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
COMPOSIÇÃO

A Relação entre Música e Teatro:  
considerações sobre a minha prática  
José Gabriel Alves Costa