

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 2, JUL.–DEZ. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Rastros de um processo colaborativo entre compositor e performer/intérprete na criação da ópera experimental *Helena e seu ventríloquo*

Doriana Mendes, Daniel Quaranta¹

RESUMO: O presente texto tem o intuito de pensar e analisar o processo de colaboração entre Doriana Mendes e Daniel Quaranta na criação da ópera experimental *Helena e seu ventríloquo* (2019). A ópera eletroacústica consta de uma introdução e sete atos, com vídeo e som projetado em um sistema multicanal octofônico. A duração da obra é de 60 minutos. A música e o roteiro foram escritos por Daniel Quaranta. Toda a dramaturgia, a cena ao vivo e no estúdio, conjuntamente com a produção visual do vídeo, foram realizadas pelo duo com a colaboração de Aurélio Oliosi na câmera e Ricardo Vieira na edição do vídeo e masterização do produto final. Neste artigo, apresentamos um relato da experiência de criação em colaboração. Isso implica em aceitar a coautoria desta obra (Mendes-Quaranta), dado que, da maneira como foi realizada, só se pôde chegar ao fim, pelo fato de trabalhar com um método de parceria construtiva, no qual nenhuma das partes foi independente da outra. Essa “trama rizomática” (diálogo, ensaio, discussão, testes, falhas, acertos, reflexão etc.), foi o que possibilitou essa horizontalidade no processo criativo de natureza transdisciplinar. A dupla de criadores percebeu em tal processo, que o funcionamento prático para a construção da obra como tal se alicerçou nos saberes e habilidades específicas de ambos, o que propiciou a expansão dos limites estabelecidos tradicionalmente na interface compositor-intérprete.

PALAVRAS-CHAVE: Colaboração compositor/intérprete. Ópera experimental. Música eletroacústica. Composição musical. Voz.

ABSTRACT: This text aims to think and analyze the collaborative process between Doriana Mendes and Daniel Quaranta in the creation of the experimental electroacoustic opera *Helena and her Ventriloquist* (2019). The opera consists of an introduction and seven acts, with video and sound projected through a multichannel octophonic system. The duration of the work is 60 minutes. The music and script were written by Daniel Quaranta. The dramaturgy, including the live scenes and the ones recorded in the studio plus the visual production of the video, were made by the duo with the collaboration of Aurélio

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Olios on camera and Ricardo Vieira in the video editing and mastering of the final product. In this article, we present an account of the collaborative creative experience. This implies accepting the co-authorship of this work (Mendes-Quaranta), through a method of “constructive partnership” in which neither part was independent of another. This “rizhomatic plot” (dialogue, rehearsal, discussion, tests, failures, hits, reflection etc.) enabled the creative horizontality of a transdisciplinary process. The creative collaborators noticed that in order to establish the practical construction of the aesthetic object it was necessary to join the knowledge and specific skills of both which amplified the traditional creative boundaries of the composer-interpreter interface.

KEY-WORDS: Composer/performer collaboration. Experimental opera. Electroacoustic music. Musical composition. Voice.

Introdução

886

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu [...]. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências (Zumthor, 1997, p. 14-15.)

A parceria entre compositor e intérprete na música eletroacústica e mista é algo que, de certa forma, sempre ocorreu, desde meados do século xx, com o surgimento, na Europa, dos grandes estúdios e das possibilidades tecnológicas de registro de materiais, vocais ou instrumentais. A musicóloga holandesa Hannah Bosma (1996) aponta, por exemplo, a coautoria de Cathy Berberian nos materiais improvisados em estúdio para a composição de duas obras de Luciano Berio: *Thema: Ommaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961). Obviamente, em ambas obras de natureza acusmática, Berio manipulou e tratou o material vocal registrado, fragmentando-o, cortando-o e recombinando-o em inúmeros procedimentos composicionais eletroacústicos. No entanto, o que discute Bosma é que Berio não considera a criação articulada pela intérprete – Berberian – ao improvisar no estúdio, sugerindo que “o texto falado é uma extensão neutra do texto escrito” (Bosma, 1996, p. 2 apud Mendes, 2010, p. 33). O não reco-

nhecimento dessa coautoria é objeto de discussão levantado por Bosma, pois acredita que “autoria é uma questão vital ligada à permanência dos textos, pois por esta permanência, possibilita que este texto seja estudado por diferentes pessoas em diferentes tempos e lugares” (Mendes, 2010, p. 31). A maneira *como* o intérprete lê um texto ou improvisa sobre frases escritas revela-se um “ato criativo” pois “muitos elementos estão inseridos: timbres, entonações, ritmos, pausas, qualidades de respiração (ofegante, ou com a voz plena de ar, por exemplo) os quais dizem respeito à musicalidade de uma linguagem” (Mendes, 2010, p. 34). Também sons não-verbais como suspiros, choros, gemidos, risadas, rosnados e formas de gaguejar são um repertório de gestos vocais que contribuem para o material sonoro da obra, como o fez Berberian em *Visage* (1961).

A questão abarca a legitimação do que Bosma (1996) denomina como *authoritative sound texts*, textos sonoros autorais, assim traduzidos e abordados por Mendes (2010, p. 30-38) no tópico sobre autoralidade. E, de acordo com essa reflexão, o questionamento sobre coautoria envolve a formulação de perguntas tais como:

A criação está restrita ao compositor da obra ou remete-se também ao intérprete? Cada interpretação da obra revela uma nova singularidade da mesma ou do próprio intérprete? A intencionalidade do compositor contida na obra foi alcançada pela performance, ou abriram-se novas possibilidades comunicativas propostas pelo intérprete? E o que dizer de um estágio ainda anterior que abarcaria a comunicação compositor/intérprete? (Mendes, 2010, p. 31)

Então, a partir dessas breves considerações percebemos o quanto é controverso e múltiplo o trabalho de co-criação de uma obra que envolve a parceria entre compositor e intérprete. Ao receber instruções no estúdio pelo compositor, o intérprete conecta a compreensão da intencionalidade do compositor à sua própria, visando o contexto e a expressividade que constituirá a obra. Mendes (2012) relata seu histórico sobre o assunto no capítulo *Coautoria e performance na música eletrovocal: algumas experiências*² a partir do processo de concepção, execução e performance de

² Disponível em: <https://www.letraevoz.com.br/produtos/entre-gritos-e-sussurros-os-sortilegios-da-voz-cantada/> Acesso em: 29 ago. 2020.

três obras contemporâneas para voz e cena: *Concreto armado* (2001) de Neder Nassaro, *Sobre um conto de Borges* (2002) de Daniel Quaranta e *Contra nós* (2007) de Bryan Holmes.

No processo de coautoria das três obras constata-se o grau de comunicação e compartilhamento de ideias entre compositor e intérprete em vários níveis, a saber: das decisões sobre como realizar a notação da partitura para que a grafia seja clara e precisa; ajustes de cronômetro em relação às “deixas” do suporte eletroacústico (*tape*); que gestos utilizar quando assinalados ou não na partitura, assim como a concepção e direção coreográfica-teatral; como adequar a voz ao equipamento de microfonação; ajustes de tempo entre *tape* e emissão vocal; escolha de figurinos e visagismo; discussão sobre a inclusão de objetos cenográficos e opções de iluminação cênica.

Colaborações Mendes-Quaranta

888

As colaborações entre Doriana Mendes e Daniel Quaranta datam desde o ano 1999 quando realizaram as gravações do que seria a obra *Sobre um conto de Borges*, composta para a soprano Doriana Mendes e baseada no conto *O jardim das veredas que se bifurcam*, de Jorge Luis Borges.³ Participaram em diferentes concertos e turnês com essa obra, até que em 2016 voltaram a colaborar na obra multicanal octofônica *Depois do desejo*, baseada na *nouvelle Bertebly, the Scrivener*, de Herman Melville. Em 2018, começaram a colaborar em uma ópera experimental chamada *O existidor*, baseada em diferentes escritos do escritor argentino, Macedonio Fernández. Chegaram a terminar o roteiro, mas, devido às complicações da montagem e à dificuldade de conseguir um elenco que pudesse embarcar nessa aposta, não conseguiram avançar, até que, finalmente, no ano de 2019, o projeto de ópera se concretizou, agora com um roteiro e música original de Daniel Quaranta, e o trabalho integral de concepção da obra e o desenvolvimento as ideias e da *mise-en-scène* concentrados pela dupla.

³ Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Sur, 1944.

Entre maio e junho de 2019, Daniel Quaranta, foi convidado a realizar uma residência artística na cidade de Ohein, Bélgica, nos estúdios Métamorphoses d’Orphée que pertencem ao Centro Musiques & Recherches. O projeto inicial era compor uma obra eletroacústica multicanal aproveitando os equipamentos do estúdio para o processo de espacialização e as condições de trabalho que constavam de uma disponibilidade de 24 horas por dia, 7 dias da semana durante o período de residência. Nessa imersão o projeto foi se transformando dia após dia. A escritura dessa obra veio resgatar uma ideia incipiente de um antigo roteiro de Daniel Quaranta baseado no chamado “teatro de objetos”. No caso da obra a ser composta, se tratava de um “teatro musical de objetos”. Esse conceito, refere-se a uma forma de teatro em cujo centro não está necessariamente a figura humana ou o ator, o fantoche ou qualquer outra representação, mas os objetos, em seu sentido mais amplo. A dramaturgia, desta forma, favorece a manipulação de objetos – não necessariamente centrados na representação do humano – em detrimento do verbal, da linearidade narrativa etc. É um teatro com predomínio do visual, mais relacionado com as artes plásticas do que com outras formas tradicionais do teatro e, por conseguinte, da ópera. O ator, quando existe, se integra ao espaço, às vezes por meio de elementos cenográficos – objetos – ou figurinos, e não necessariamente interpreta um personagem. O ser humano pode ser transformado em objeto ou ser apenas uma presença cênica ao lado de objetos que adquirem existência própria pela dignidade artística que lhes é concedida. Assim, poucos dias depois de começar a compor a obra para a qual foi realizada a encomenda, Daniel Quaranta e Dorian Mendes entraram em contato e conversaram sobre a proposta e a ideia do roteiro, nesse momento, incipiente. Concordaram em trabalhar juntos novamente. Agora, sendo ela a única personagem em cena e a única no vídeo, contracenando com objetos que manipularia no decorrer da obra.

O texto utilizado para o roteiro da ópera foi extraído de um poemário – ainda inédito – que leva como título *Home-Sick, Home*. Esses textos foram escritos por Daniel Quaranta. O processo composicional da obra

se adequou ao texto, tentando, de maneira geral, respeitar uma ideia de movimentos curtos (entre 4 e 8 minutos) com diferentes características “afetivas” o que depois facilitou pensar e agir no palco e no vídeo. Criaram assim, situações de encontros e desencontros entre as personagens permitindo uma polifonia sonoro-visual. Toda a dramaturgia e o movimento de palco, que normalmente, estaria enunciado na didascália, foi construído no processo de interação entre compositor/intérprete.

Pode-se dizer que a obra *Helena e seu ventríloquo* tende a uma certa inversão da proposta do Teatro de Objetos, já que a Helena humana é “objetivizada” pela Helena projetada no vídeo. Doriana Mendes protagonizou as duas Helenas (ao vivo e no vídeo) e realizou toda a dramaturgia na manipulação dos objetos que formam parte da trama.

Teatro musical – ópera experimental

No verbete sobre *Music Theatre*, do *New Grove Dictionary*, o teatro musical é definido como:

890

Um termo frequentemente usado para caracterizar um tipo de ópera e produção de ópera em que o espetáculo e o impacto dramático são enfatizados acima de fatores puramente musicais. Foi usado pela primeira vez especificamente na década de 1960 para descrever as obras musical-dramáticas em pequena escala de compositores das gerações do pós-guerra que proliferaram na Europa Ocidental e na América do Norte durante essa década (Clemente, 2001, p. 534).

Mas, previamente à ópera experimental e ao teatro musical em si, a ópera tradicional, apesar de todo seu entremeado convencional, sempre se apresentou como um terreno fértil para a experimentação. Contextualizando esse terreno sob um pequeno percurso histórico, as obras de Arnold Schönberg, como o monodrama para soprano e orquestra *Erwartung* (1909) ou *Die glückliche Hand* (1913), trazem novidades para a cena da ópera, não só na linguagem composicional, mas, também, nas temáticas abordadas, assim como, a montagem etc. Obras como *Lulu* (1935) de Alban Berg e, posteriormente, obras como as de Hans Werner Henze com toda a sua história engajada politicamente e as obras de Boris Blacher, assim, como as obras de de Harry Partch (*Dilusion of the*

Fury, King Oedipus ou *The Bewitched*). No campo da música concreta mencionamos a estreia da primeira ópera do compositor Pierre Henry, *L'Orphée*, e as óperas de Annette Van de Gorne (*Yawar Fiesta*, entre outras).

As vanguardas históricas exploraram de diferentes formas o campo expandido e experimental da música e da cena e a música aliada à narrativa dramática, desde o futurismo com a “arte do ruído” à “poesia sonora”. O dadaísmo e seus poemas fonéticos de Hugo Ball e a *Ursonate* de Kurt Schwitters, o teatro musical de Stravinsky (*The Nightingale*, (1914), até *The Rake's Progress* (1951), *Mavra* (1922) e *Oedipus Rex* (1927)). Assim como obras que demarcam uma fronteira como *L'histoire du soldat* (1918) ou *Pulcinella* (1920).

O impacto das inovações tecnológicas permitiu abrir uma nova etapa para a linguagem da ópera estabelecendo conexões com outras artes como o cinema, o vídeo, as artes eletrônicas. Este período, finalmente, poderia ser caracterizado pela prevalência de processos intermediais/multimídias de criação. Possivelmente seja, nesse sentido, que a obra *Helena e seu ventríloquo* se engaje, notadamente, ao apelar a uma visualidade que se completa na projeção sonora e visual, compondo, desta forma, um tripé de iconicidades entre voz-cena, voz-áudio-música e visualidade fílmica. O teatro musical se transformou em um termo guarda-chuva (Clemente, 1992) que acolhe obras que vão desde óperas de câmara, exigindo técnicas vocais tradicionais e um alto grau de virtuosismo na performance, até peças como *Herbstmusik* de Stockhausen (1974) e *Musik im Bauch* (1975), e muitas obras de Schnebel e Kagel em que as estruturas musicais abertas permitem uma liberdade no processo das performances vocais. As obras de Kagel, como por exemplo *Match* (1964), podem ser consideradas como teatro musical apesar de que, originalmente, terem sido como obras musicais convencionais (Clemente, 1992).

Desta forma, a denominação genérica da obra pode apresentar certas contradições e, por tal razão, decidimos denominá-la “Ópera Eletroacústica” (figura 1).



Figura 1. Cartaz da ópera eletroacústica *Helena y su Ventrílocuo*, com o título em espanhol para a estreia na Cidade do México em 20 de setembro de 2019.

Filmagem e cenografia

A filmagem foi realizada numa única tarde no Rio de Janeiro, em agosto de 2019, com a assistência e iluminação de Aurelio Oliosi, nos estúdios da atriz Denise Milfont, no bairro da Glória, que gentilmente cedeu o local. A cenografia foi pensada a partir do que o espaço oferecia por si sendo um espaço projetado para teatro, música e performances basicamente composto por uma paisagem escura e metálica ao combinar materiais como concreto, ferro, pedra e vidro. Daniel, Aurelio e Doriana fizeram uma visita prévia, dias antes, à locação para escolher os espaços nos quatro andares da casa, observar os objetos já existentes que, porven-

tura, pudessem ser aproveitados nas cenas do *storyboard* esboçado por Daniel e Dorian. O uso de uma longa escada ligando o segundo andar ao quarto serviu de inspiração para uma das sequências, assim como também um vão do espaço que estava reservado para a colocação de um elevador (não-instalado), entre molduras de ferro e vidro. Aurelio considerou as entradas de luz natural e o trio dimensionou o planejamento da ordem de filmagem das sequências e também da captação de áudio. A realização da filmagem foi feita em parceria com Aurelio Oliosi e Ricardo Vieira. O registro feito com duas câmeras em formato 4k.

A narrativa visual tentou retratar dois tipos de espaço que estavam presentes no roteiro e no som: o interior e o exterior. Os ambientes escolhidos para representar esse espaço interior não poderiam ser mais apropriados. Foram utilizados poucos adereços como material cenográfico, todos selecionados para que pudessem representar iconicamente aquela ambiência psicológica que a obra deflagra. Alguns deles: um manequim, um livro de capa de couro e papel-de-seda (um objeto atávico), papéis, tintas, fitas adesivas, o mecanismo de uma caixa de música (com a qual foi composta o quinto movimento), uma máquina de escrever e algumas lentes que possibilitaram deformar a captura das imagens.

A montagem do vídeo descartou a linearidade e tampouco teve o intuito de criar uma estrutura tradicionalmente “monofônica”. Optou-se por um trabalho visual onde a polifonia é a característica principal da textura visual. Os avanços e retrocessos das imagens promovem a ideia de um tempo que não é o do cotidiano, senão o qual representa o tempo da linguagem interior. Isto é, aquele que não tem uma coerência narrativa de contar uma história de começo ao fim, mas que sobrepõe ritornos e três ou mais superposições em forma de camadas ou em forma de divisão da tela.

Existe uma divisão entre a representação do interior e do exterior. Imagens de multidão ou mar com ressaca – filmados em exteriores – superpostas às imagens que representam o interior da personagem estabelecem, assim, um contraponto que passa por momentos nos quais o



Figura 2. Manipulação de objetos que retornam e criam um contraponto narrativo com as ações no palco.

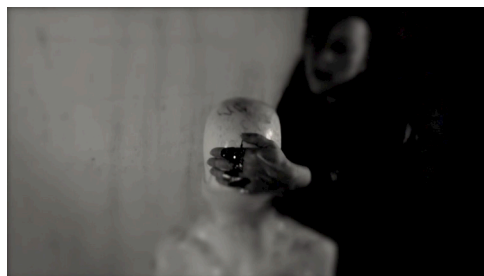


Figura 3. Nesta cena, o manequim (objeto) e Helena (vídeo) manipulando e sendo manipulada, enquanto na cena, a Helena “real” representa o objeto e constrói a fisicalidade do mesmo.

894

ritmo apresenta consonâncias e até fortes dissonâncias imagéticas entre ambos os mundos. Comprovamos na montagem que as imagens contraditórias criavam uma certa iconoclastia que se apresentava eficaz para a narrativa da obra a partir da criação de novas relações que potencializavam as contradições, apontando distintas direções possíveis para o espectador.

O único momento onde as imagens se apresentam com certa linearidade é no último ato representado, quase inteiramente, com imagens de uma praia vazia num dia de tormenta e mar agitado. Esse momento final é o único em que as sonoridades do mar e dos pássaros se sobrepõem com o da música. Nesse sentido a filmagem obedece, de alguma forma, a essa herança do teatro de objetos, ou seja, apontando para essa tradição

– quase num ambiente surrealista e dadaísta que remete a alguns artistas dos anos 1920: Man Ray, Henri Chomette, Hans Richter e Walter Ruttmann em sua fascinação por transferir a poética do objeto surrealista para a imagem em movimento. A relação visual que apresentamos no filme – salvaguardando as distâncias – lembra a Fernand Léger, para quem o objeto industrial deveria ser o centro de representação e assim filmou o *Ballet mécanique* (1924), em que a dança envolvia todas as formas: objetos, engrenagens, figuras abstratas ou corpos. Em *Helena e seu ventríloquo*, por representar uma relação do subconsciente e sua atemporalidade, esses elementos estão imperativamente presentes e são, de fato, uma referência.

Argumento

Helena e seu ventríloquo é uma peça que se caracteriza por utilizar meios como o teatro musical, o canto, a poesia e a vídeo-arte em prol de uma narrativa operística contemporânea-experimental que conta a história de uma mulher e seu mundo interior. A personagem Helena interpretada por Doriana Mendes, interage durante todo o espetáculo com seu *alter ego* no vídeo, criando uma situação dialógica através da fala, do canto e de sequências de ações performativas. Os movimentos e as sonoridades envolventes criam uma situação mimética em contraponto, o que contribui para a construção de sentidos.

Esses corpos complexos configuram o nó argumentativo da obra, partindo de uma situação de intimidade e diálogo consigo até o ponto onde a personagem encontra alguma saída possível às suas questões. Os diálogos entre ambas são configurados entre as formas disruptivas do pensamento (do inconsciente) e certa linearidade da fala de uma mulher em interlocução permanente com o mundo que a rodeia. A obra tende a uma introspecção da personagem e nesse fluxo do pensamento abre espaço para a exploração sonora.

Helena e seu ventríloquo não intencionalmente volta a trazer uma temática, quase estrutural dessas situações existenciais da vida, apre-

896 sentando, entretanto, uma linguagem notadamente mais leve. Essas temáticas já foram exploradas em obras diferentes ao longo do século xx.⁴ *Helena e seu ventríloquo* é uma experiência de linguagem já que o compositor experimenta uma série de meios expressivos para compor a narrativa. Para “contar” esta história o compositor e a intérprete se apropriam de diferentes meios de expressão que não lhes são alheios para estabelecer um processo comunicativo com o público. Compositor e intérprete acreditam que as contribuições fundamentais estão sendo proporcionadas pela própria experiência frente à obra de arte. O que realmente conta esta história não é só a voz ou a fala, mas o total do jogo dos objetos visuais, os planos e as sequências no filme, as ações performadas por Doriana no palco, a diversidade sonora da voz gravada, da voz ao vivo, do que se fala e se entende versus o que se fala e não seja necessariamente para se entender, o que a personagem canta, as interações entre imagem e o palco, o tratamento espacial do som, o tratamento espacial desse corpo no palco, a temporalidade múltipla: sincronicidade e assincronicidade entre o filme e o palco.

Para compreender a obra é necessário observar a diversidade dos aspectos envolvidos no processo de construção-significação da mesma e não apenas o processo formal e estrutural. Consideramos que se faz necessário avaliar o horizonte para o qual ela aponta e encontrar um olhar hermenêutico dessa “totalidade” conformada pelo diálogo de aspectos bastante diversos. Desde sempre esteve no nosso objetivo pensar essa diversidade a partir de um universo intermedial. A obra configura-se como fruto de uma cadeia multimídia de ações coordenadas. Lembramos na figura 4, abaixo, o esquema de Dick Higgins (1976) sobre a abrangência das obras intermediais.

⁴ Em *Erwartung* (1909), por exemplo, já que a obra poderia ser entendida como um cenário de pesadelo onde a realidade existe somente na mente da mulher num nível puramente psicológico ou na outra ópera de Schönberg, *Die glückliche Hand* (1913) que cria uma trama (e um cenário avançado para a época) no qual o personagem se debate com o ciclo inexorável da sua existência e repetições, lutando com um monstro imaginário nas suas costas.

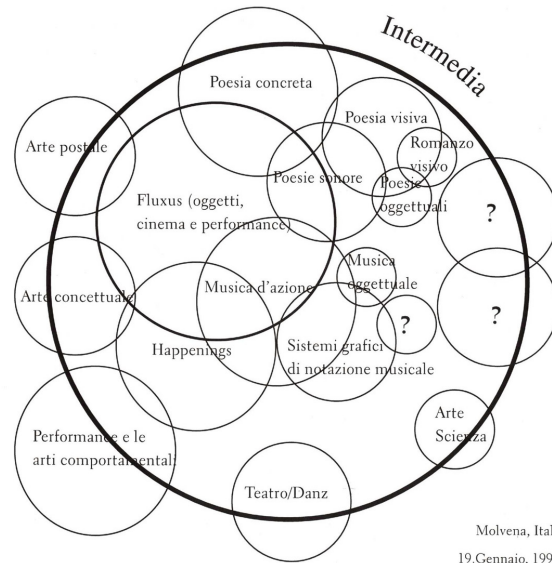


Figura 4. Esquema de Dick Higgins para definir a intermedialidade.

A experiência de expandir as fronteiras imaginadas por uma linguagem artística e/ou meio de expressão, tornam-se realidade cênica concreta ao encontrar um intérprete que traz em sua performance ferramentas e qualidades necessárias para criar o diálogo entre essas diversas linguagens. A estética da dança, forte componente da expressão corpóreo-vocálica de Mendes norteou, de forma estrutural, a composição dramática das cenas. Segundo o diagrama de Higgins acima, *Helena e seu ventríloquo* dialoga entre a dança-teatro, a poesia sonora, os objetos-poema, os objetos musicais, a arte performática e a ação musical, confirmando as diversidades de modalidades expressivas envolvidas na obra.

897

Mendes (2010, p. 147) também propõe um esquema chamado Versatilidade do Intérprete Contemporâneo onde organiza as diversas ações necessárias para que um intérprete estabeleça a conexão entre linguagens face à criação de uma nova obra cênica a ser estreada. Conclui que as linguagens envolvidas representam a complexidade da obra e o domínio destas se referem à versatilidade do intérprete. Em diálogo direto está a singularidade da obra com suas características específicas e a singulari-

dade do intérprete com suas capacidades técnico-expressivas. Sob o ponto de vista de Mendes (2010) o resultado do diálogo entre todos esses domínios converge para a singularidade da performance.

Ideias e referências para a construção colaborativa da cena

É importante mencionar que o fato de ser uma ópera solística não significa que iremos assistir a uma performance de uma “diva” tradicional. Mendes e Quaranta acreditam na atuação de uma atriz-bailarina-cantora mais próxima aos atores de teatro contemporâneo. Ocorre em diversas montagens teatrais de elenco numeroso uma prática em que um único personagem possa ser vivido por vários atores o que acaba por instaurar uma proposta cênica⁵; ou também que todos os atores possam compor a cena trazendo objetos ou blocos neutros que ajudem a instalar determinada situação cênica. Quando o encenador opta por esta linha de direção o público tem a oportunidade de vivenciar o mesmo personagem por diferentes corpos e personalidades dos diferentes atores experienciando múltiplas facetas do personagem em questão. Dessa linha de pensamento e concepção de cena, veio a ideia, proposta por Mendes a Quaranta, de montar todo o cenário colocando – ela mesma – todos os objetos em cena. Entretanto, antes

898

⁵ Os diretores Amir Haddad e Aderbal Freire-Filho, atuantes na cena carioca desde os anos 1980, são dois exemplos de adoção desse tipo de proposta estética em algumas de suas montagens como *O mambembe* (Arthur Azevedo) e *A mulher carioca aos 22 anos*: “No final da década de 1980, Aderbal retoma um antigo projeto de constituir uma companhia de teatro e se estabelece no Teatro Glaucio Gill, desativado e destruído. Em menos de um ano, o Centro de Construção e Demolição do Espetáculo reabre o espaço e estreia, em 1990, *A mulher carioca aos 22 anos*, um dos seus espetáculos mais elaborados. Utilizando-se de um romance na íntegra, mescla os gêneros dramático e épico em uma linguagem inovadora: oito atores se revezam em mais de trinta personagens, cada personagem assumindo os trechos narrativos referentes a si mesmo e ditos enquanto atua, de maneira a, de um lado, pessoalizar o narrador e, de outro, pluralizá-lo. O êxito desse espetáculo lhe vale o Prêmio Shell do ano, e pode ser considerado um dos fatores de estímulo à série de espetáculos que, na década de 1990, investigam o gênero épico.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18028/aderbal-freire-filho>. Acesso: 29 jan. 2021.

dessa montagem, Mendes concebeu uma entrada inusitada da performer em cena: uma corrida em círculo contínua, de ritmo constante e quase ao extremo da exaustão já com o suporte eletroacústico e as vozes de Helena ecoando no espaço a ser preparado para a realização cênica. Reflexo de memória de Dorian, a corrida surgiu da lembrança do filme de uma coreografia de Paul Taylor (1930-2018): *Esplanade* (1975).⁶ A inspiração numa obra tão solar do coreógrafo norte-americano propiciou a conexão, aos poucos, da performer ao personagem, funcionando como uma ação condutiva de “encarnar” o personagem e, ao mesmo tempo, revelar aos olhos do público a segmentação entre intérprete e personagem. Assim, após a corrida de 8’27”, ao término da montagem de todos os objetos, como a mesa, a cadeira, a caixa de música, as luminárias e o caderno, por fim, Dorian calça os sapatos de Helena e assume a personagem como tal.

Outras referências derivadas do teatro-dança, vêm das coreógrafas Susanne Linke e Pina Bausch. A dança solística de Linke (1944-) com inter-relação e manipulação de objetos de sempre foi uma inspiração para Mendes (2010, p. 109), cuja fonte provém da herança da dança expressionista alemã e coreógrafas intérpretes do século XX como Mary Wigman (1886-1973) e Martha Graham (1894-1991).

899



Figura 5. Entre a imagem e a personagem ao vivo temos um contraponto sonoro e imagético de cinco camadas superpostas.

⁶ Para ver um dos trechos onde aparece a(s) corrida(s) em *Esplanade* de Paul Taylor, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=H-B2J7YyiOk>. Acesso: 10 set. 2020.

A inspiração para a cena do quinto ato onde Helena manipula uma caixa de música surgiu também da lembrança de uma coreografia de Pina Bausch: *On the mountain a cry was heard* (1984). Nesta obra, o palco está coberto de terra e, em certo momento, um a um, em fila, numa das sequências clássicas típicas da coreógrafa alemã, o elenco executa uma espécie de medição dos próprios corpos no chão. Então Mendes sugeriu a Quaranta que a personagem demarcasse os limites de seu corpo no chão usando a caixa de música como uma ferramenta de medição. A sequência resultou numa atuação polifônica da intérprete, com a junção da medição do corpo, a manipulação da caixa de música e a canção entoada pela voz de Helena em escuta dos sons do suporte eletroacústico. Uma reverberação, acontecendo ao vivo, da estrutura de sobreposições e polifonia que mencionamos anteriormente sobre a construção das imagens do vídeo.

900

O trabalho de colaboração na construção do universo vocal

Grande parte do trabalho de gravação⁷ foi dividido em duas partes. Uma primeira cujo foco foi reproduzir fielmente os *sketches* manuscritos, a leitura dos poemas, e o que chamamos de “blocos harmônicos”. Estes últimos foram gravados e montados em uma estrutura-conglomerado de entre 5 até 15 alturas diferentes. Esses materiais conformaram a matéria prima para a criação de processos harmônicos complexos posteriormente processados, às vezes, até o não-reconhecimento como fruto de vocalizações humanas. Por outro lado, um segundo conjunto de materiais foi gravado partindo de improvisações e da interação em tempo real no ambiente do estúdio, numa dinâmica de “estímulo-resposta” entre compositor-intérprete, um jogo que já tinha sido utilizado em obras anteriores. Eles contaram então com uma quantidade considerável de materiais que serviram de base para criar toda a estrutura sonora da parte eletrônica.

⁷ O estúdio utilizado para as gravações foi o Estúdio Radamés Gnattali (ERG) localizado no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, onde Mendes e Quaranta atuam como professores da Graduação e Pós-Graduação (PPGM-UNIRIO).

Além de ópera eletroacústica *Helena e seu ventríloquo* se insere no terreno da música eletrovocal, conceito que se refere à “amplificação do material vocal e suas transformações em processo” (Mendes, 2018, p. 57). O termo foi utilizado por Hannah Bosma em seu texto *Autorship and Female Voices in Electrovocal Music* (1996). O uso de tecnologia para amplificar a voz humana acrescenta inúmeras possibilidades sonoras advindas do aparelho fonador humano entendido como: a fonte laríngea, a energia aérea vinda dos pulmões e os ressonadores que compreendem as estruturas do trato vocal e parte dos ossos da face. Isto não significa, necessariamente, o uso de técnicas estendidas como, por exemplo, a produção de multifônicos, mas o acesso às sonoridades vindas de sons infra-glóticos,⁸ glóticos ou supra-glóticos, e a combinação entre eles. E, além disso, a combinação das mais diversas expressões do repertório vocal humano como o choro, o riso, o lamento, a tosse, o suspiro, o uso da respiração em termos de inalação e expiração, que ampliam a paleta timbrística do performer vocal e, conseqüentemente, o vocabulário possível de sons.

901

A linguagem de vocalizações da ópera – de ampla projeção e potência vocal – é utilizada tanto para o suporte eletroacústico e os sons que se associam à Helena *alter ego* vista no vídeo, quanto para a personagem real, a Helena da cena. Explora-se ainda o contraste entre a voz cantada e a voz falada, apresentada em camadas, sobreposições e níveis de articulação, emissão e dinâmica. Também há espaço na partitura para esse contraponto mencionado acima no jogo da cena. Ou seja, espaço para a alternância e o diálogo da voz pronunciada como fala, como pensamento reflexivo de Helena e a voz cantada, muito potente e operática, assim como o uso de uma voz “lisa” com ausência de *vibrato*, às vezes, e a voz intimista da fala, quase como a voz interior da personagem. Esse contraponto traz riqueza de cores e de timbres para a voz de soprano da performer e, ao mesmo tempo, contribui para a compreensão do que é expressão do momento cênico da Helena “real”, e o que se refere às intensidades dramáticas da Helena *alter ego*, que evoca algum surrealismo. A

⁸ Entendendo-se a glote (ou *glottis*, em latim) como o espaço entre as pregas vocais.

estética vocal de sobreposições de camadas de voz no suporte eletroacústico reforça essa confusão mental da Helena “real”. Numa das cenas mais impactantes da ópera, as duas Helenas dialogam frases combinadas, superpostas e complementares num diálogo crescente em tensão psicológica e intensificado pela imagem focada na boca da Helena *alter ego* (ver figura 5), delineando, com o jogo dessas vozes multiplicadas e sincrônicas, a conturbada existência da personagem. O uso do microfone na cena é elemento fundamental, e a habilidade do compositor em equalizar as sonoridades do suporte e da voz ao vivo é considerada como uma *expertise* primordial e de absoluto desafio que visa a desejada fruição visual e auditiva da plateia.

O diálogo de escuta entre compositor e intérprete também é ponto fundamental, tanto no trabalho de registro dos materiais em estúdio quanto nos ensaios, o qual se traduz nas escolhas das intensidades e tipos de emissão que resultam na concepção e realização cênica da obra. O grande desafio que a ópera experimental eletroacústica apresenta para a díade compositor/intérprete, neste caso, é achar o ponto narrativo e, fundamentalmente, ir de encontro a uma arte que se expande tanto no papel, na escritura musical, na escritura narrativa e no tempo quanto no espaço.

902

Considerações finais

A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as suas manifestações particulares, e sua evocação, segundo a palavra de Jung, “faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos” (Zumthor, 1997, p. 12).

As vozes de Quaranta e Mendes se uniram para criar *Helena e seu ventríloquo*. A maturidade de ambos, conquistada através da formação em Música e em Artes resulta num trabalho autoral e de singular assinatura. A assinatura de *Helena e seu ventríloquo* é um trabalho de partilha. Houve uma profunda cumplicidade desde a concepção até a estreia. Cumplicidade construída em mais de uma década de diálogos e experiên-

cias estéticas de ambos – juntos ou em trabalhos com outros criadores – dentro do terreno da música contemporânea. Suas vozes co-criadoras expressam suas inquietações como seres humanos e artistas, e desejam mobilizar a expressão e as emoções da plateia igualmente como cidadãos e artistas em potencial.

A obra teve a sua estreia na turnê de 2019 por diferentes cidades do México. Foi apresentada integralmente em português. Apesar dessa fronteira do idioma, o público se conectou perfeitamente com o que aconteceu na obra e com o que ela narra. Os comentários de retorno sobre a recepção da obra mostraram-se positivos expressando uma compreensão absoluta da trama. Reside aí a magia dessa estreia, confirmando a potência da parceria compositor/intérprete, que na experiência relatada aqui, conseguiu coabitar o processo de criação dessa obra. Nesse sentido, a obra *Helena e seu ventríloquo* gera uma imediata identificação e um pertencimento nos seus co-criadores e no seu público.



Referências

Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, 2005.

Bosma, Hannah. “Authorship and Female Voices in Electrovocal Music”. In: *Proceedings of the 1996 International Computer Music Conference, ICMC 1996*. Hong Kong, 1996. p. 409-412.

Bürguer, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

Clements, Andrew. “Music theatre”. *Grove Music Online*, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19452>. Acesso em: 12 set. 2020.

Cocteau, Jean. *Le Coq et l’Arlequin: notes autour de la musique. Avec un portrait de l’auteur et deux monogrammes par P. Picasso*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918.

Leibowitz, René. *Historia de la ópera [Histoire de l’opéra]*. Tradução de Amaia Bárcena. Madrid: Taurus Ediciones, 1990.

Higgins, Dick. “The Origin of *Happening*”. *American Speech*, v. 51, n. 3-4, 1976, p. 268-271.

904

Mendes, Doriana. *Versatilidade do intérprete contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2010.

Mendes, Doriana. “Coautoria e performance na música eletrovocal: algumas experiências”. In: Valente, H.; Coli, J. (Org.). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p. 105-113.

Mendes, Doriana. *O discurso não-semântico na música eletrovocal*. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2018.

Partch, Harry. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*. 2. ed. aum. Nova York: Da Capo Press, 1974.

Sheppard, W. Anthony. *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2001.

Zumthor, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec-Educ, 1997.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

DORIANA MENDES

Cantora, atriz-bailarina. Doutora e Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), instituição onde também graduou-se em canto e da qual é Professora desde 2013. Tem realizado inúmeras estreias mundiais como solista convidada de festivais nacionais e internacionais, integrando também elencos de óperas, musicais, peças de teatro e de dança. Apresentou-se na Alemanha, França, Irlanda, Portugal, Chile, Bolívia, Argentina, México e em todos os Estados do Brasil, na tournée Sonora Brasil-SESC (2011-12). Fez sua estreia internacional no Teatro de Darmstadt (Alemanha) cantando uma ópera de Jocy de Oliveira, e em 2019 estreou a ópera multimídia *Helena y su ventríloquo* de Daniel Quaranta no Festival MUSLAB (México) e no XV Festival Visiones Sonoras em Morelia (México). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5107-9156>
E-mail: dorianamendes@gmail.com

905

DANIEL QUARANTA

Doutor em Música e Bacharel em Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Professor Associado da UNIRIO. Atua ainda como docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFJF. Criador do grupo experimenta (2003-05) e do Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras – EIMAS (2009-13), com concertos e palestras promovendo o circuito de nova música na UFJF. Com publicações em editoras de Alemanha, Brasil e México, realizou residências como compositor convidado no Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMS) no México em 2014-15, no Institute for Computer Music and Sound Technology (ICST) na Suíça em 2018, e nos estúdios Métamorphose D'Orphée na Bélgica em 2019. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0187-2911>
E-mail: danielquaranta@gmail.com