

Conrado Silva

do teatro musical à performance art

Vanderlei Lucentini¹

Universidade de São Paulo, ECA, Brasil

No contexto latino-americano, Conrado Silva foi uma das figuras centrais num dos territórios mais férteis e fervilhantes da música contemporânea do século XX, o teatro musical. O termo teatro musical hoje em dia habita o imaginário popular e midiático ao ser relacionado com os musicais americanos via cinema e os musicais da Broadway. No caso relacionado à música erudita de vanguarda, contexto em que Conrado Silva estava inserido, o termo deriva da palavra alemã *Musiktheater*, originalmente ligada a Kurt Weill e à nova ópera de câmara (*Zeitoper*) que surgiu na Alemanha no período do pós-Primeira Guerra Mundial.

De uma forma genérica, podemos considerar o teatro musical como uma forma de teatro onde a música é o eixo condutor, um “teatro” mais ligado ao tempo e à organização musical do que ao texto e à dramaturgia. O teatro musical de Conrado Silva apresenta muitas ramificações e uma diversidade de procedimentos estéticos. Nele existe a interação entre a música instrumental e vocal, e entre a voz falada e a ação corporal do performer. Em algumas de suas obras, o corpo dos instrumentistas/performers interage e ocupa a mesma hierarquia dos outros elementos constitutivos na obra, ao contrário do teatro tradicional, cujo texto é o eixo condutor.

Conrado Silva seguiu as diretrizes sinalizadas pela vanguarda musical do pós-Segunda Guerra Mundial, em que o constructo composicional incorporava elementos da performance juntamente com a atuação musical, fugindo aos padrões convencionais da música pura e do som, isto é, a música realizada com o intuito de escuta sem nenhum atrativo visual. Alguns compositores com quem ele teve contato nos anos 60, a maioria residente na Europa, como os compositores Luciano Berio, Luigi Nono,

¹ Vanderlei Lucentini (COLABOR ECA-USP) é compositor e mestre em Estética e História da Arte pelo PGEHA-USP. As suas pesquisas são direcionadas para a integração entre as mídias digitais, sistemas telemáticos, cinema, *performance art* e a música contemporânea com mediação tecnológica. E-mail: qoqlab@gmail.com. Submitted on: 15/05/2014. Approved on: 07/07/2014.

Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel, grafavam em partitura as instruções para gestos, falas, movimentos e aleatoriedade sonora. Smith-Brindle (1987, p.147) aponta que:

[...] estes elementos da performance podem ser incluídos na categoria de "teatro", e incluiu dança (atividade física, gesto humano e movimento de todos os tipos) na montagem (iluminação, justaposição e manipulação das propriedades da arte do palco), sons naturais (a integração artística de sonoplastia e da fala), e a disposição espacial da performance (os meios de envolvimento e confronto entre o público-espectador com as atividades da performance). [...] Os aspectos fundamentais da performance são os efeitos de iluminação e a inclusão de filmes, slides, sons gravados em fita. Na verdade, o objetivo é produzir uma influência mixed-media nos sentidos em geral. (Tradução livre: Vanderlei Lucentini)

As inquietações vanguardistas de Conrado Silva foram de encontro aos cânones e rituais conservadores da música erudita e o seu habitat na sala de concerto. Avesso à ideologia herdada do romantismo, em que o conteúdo musical sonoro ocupa uma posição de maior destaque em relação ao evento performático, Conrado Silva faz - em depoimento pessoal a Vanderlei Lucentini (2013) - um contraponto a esse cenário, colocando a sua concepção de teatro instrumental, termo também difundido e praticado por Mauricio Kagel, da seguinte maneira:

[...] os intérpretes devem executar algumas ações, interpretar seus instrumentos ou outros tipos de geração sonora. Com total seriedade, sem nunca transparecer que estão fazendo parte de uma espécie de teatro naquele momento, As ações, por mais estranhas que possam parecer ao público, que as observam, foram totalmente compostas pelo compositor e, sempre cuidam de deixar o resultado sonoro em primeiro lugar. O público, observando atitudes pouco conhecidas numa sala de concerto, pode demorar a perceber que está à frente de uma forma de arte diferente. Até que num momento, vá sentir que está no meio do que, já naquele momento, foi chamado de teatro total.

No teatro musical de Conrado Silva, os instrumentistas reapareceram no palco com a mesma hierarquia dos cantores, atores e bailarinos, ao desempenharem papéis da mesma relevância como nas obras *Musicalité* (1982/2003) e *Polaris* (1978). Nessas obras musicais e performáticas, requisitavam-se dos intérpretes tarefas que extrapolassem as especificidades de um instrumentista ou solista, isto é, executar no instrumento a “nota certa na hora certa”. A complexidade resultante da inserção e cruzamento de novas mídias nas obras desse período demandava dos compositores novas resoluções para o grau de complexidade que esses trabalhos exigiam, e as ferramentas do passado se mostravam anacrônicas ou inapropriadas para esse momento.

Essa grande mudança de paradigma na hierarquia cultural nas artes de atuação retificou o desequilíbrio existente, sempre favorável ao criador, e colocando os intérpretes de música, teatro e dança em uma posição coadjuvante. Assim, o teatro musical abriu as portas para um novo enfoque sobre o performer na realização das obras, ao adotar procedimentos similares a companhias de dança, grupos de teatro vanguardista e, no caso da música, o *modus operandi* dos cantores de bandas de jazz e de música popular no qual o repertório é criado em parceria.

Conrado Silva na *Performance Art*

Conrado Silva adotou a sua “postura” de performer no texto *De Cage à Internet* (1996, p.75-81). Apesar de uma proximidade com o teatro musical, a *performance art*, como linguagem artística autônoma, não apresenta uma definição fácil e precisa, pois tem uma agenda ampla e singular, permitindo aos performers realizarem os mais diversos processos de criação, execução e trânsito entre as linguagens. Além do uso do corpo em situações inauditas em apresentações ao vivo, Goldberg (2006, IX) afirma que os praticantes da *performance art* utilizam também ao seu modo “quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-as nas mais diversas combinações”. Se observamos as definições propostas anteriormente por Smith-Brindle para o teatro musical, veremos que as proposições de Goldberg têm uma grande zona de similaridades com elas.

Ao contrário das artes cênicas e visuais, constata-se que poucas e raras formulações teóricas e conceituais referentes ao campo da música e de seus desdobramentos sônicos são encontradas na esfera da *performance art*. Philip Auslander (2004, p.1-14), um dos pioneiros nos estudos da performance, apontou a pouca produção acadêmica na área da performance na música, e também nas revistas e publicações especializadas que raramente contemplam artigos sobre a música como performance e músicos como performers. Dessa forma, muitas conceptualizações musicais que anteriormente foram denominadas de teatro musical, hoje em dia encontram uma proximidade maior com o campo da *performance art*. O ponto crucial é que o termo *character* no teatro, no sentido tradicional, remete à personagem (o outro) e na música remete à intérprete (que até pode falar do outro, mas dentro das próprias idiossincrasias).

Esse conceito pode ser observado na obra *Antenas de Miramar* (2005), realizada no SESI-SP para uma cantora (Anna Maria Kieffer), projeções digitais (Raimo Benedetti), seis performers femininas (mulheres da comunidade de Heliópolis) e difusão sonora/*live electronics* (o próprio compositor) em que não existe uma construção de personagens e uma dramaturgia como eixo condutora. Nessa obra, Conrado Silva sai dos paradigmas propostos pela música de vanguarda e compartilha da mesma constatação performática arquitetada por alguns diretores “teatrais” americanos contemporâneos para a nova ópera como Robert Wilson. Goldberg (1999, p.64) constatou que “esta nova forma de teatro performático não tinha nada a ver com as preocupações teatrais básicas: sem roteiro, nenhum texto, nenhuma narrativa, nenhum diretor, e, especialmente, sem atores”.

O suporte tecnológico foi sempre uma preocupação recorrente e esteve presente em alguns trabalhos de Conrado Silva, em especial na ópera eletrônica *Espaços Habitados* (1994), baseada no livro *Galáxias* de Haroldo de Campos. Nessa obra, o compositor criou ambiências especiais para a sua performance, essa mediação presentifica-se por meio de processamento eletrônica da voz, projeção de

imagens eletrônicas elaborados por Carmela Gross e a utilização de um computador para a composição e assistência durante a performance. Em entrevista ao jornalista Walter Sebastião, do caderno cultural do jornal Estado de Minas (1994, p.1), Conrado Silva define a sua ópera eletrônica como “uma obra cênica, que não se fixa em padrões tradicionais, acrescida de meios eletrônicos complementares, tendo, a cada momento, características específicas quanto ao uso da voz, materiais sonoros e processos compositivos”.

A partir dos anos 90, mesmo trabalhando com a tecnologia digital sonora encontrada em equipamentos de síntese sonora e processamento vocal de uso corrente no mercado, a maneira como Conrado Silva conduziu em seus trabalhos a utilização desses dispositivos tecnológicos sempre subverteu os procedimentos homogeneizados propostos por esse mercado. De uma certa forma, Conrado Silva foi ao encontro de uma concepção próxima àquilo que Felix Guattari (2000, p.15-16) observou sutilmente sobre a ressingularização das mídias:

as transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionismo da subjetividade. Evoluções tecnológicas conjugadas a experimentações sociais talvez nos conduzissem para fora desse período opressivo e nos fariam entrar num estágio “pós-mídia”, que seria marcado pela “reapropriação e uma ressingularização do uso da mídia”.

Ao contrário da ópera ou do teatro tradicional, suas obras não apresentaram uma narrativa cartesiana linear ou uma trama dramática aglutinadora na condução de suas obras nesse contexto performática. A trilha aberta por Conrado Silva na composição musical contemporânea criou uma conjunção singular entre a música, a tecnologia digital, a *performance art* e a vídeo arte. A utilização de tecnologias digitais de vídeo e áudio permitiu a abertura de novas possibilidades para a adoção de uma nova metodologia e a exploração de caminhos raramente atingidos pela linguagem musical, ainda restrita aos cânones românticos da performance instrumental ao vivo sem a midiaticização dos performers envolvidos no contexto cênico. Especificamente *Espaços Habitados* e *Antenas de Miramar* subverteram essa lógica.

Referências Bibliográficas

- ADLINGTON, Robert. *Music theatre since 1960*. In COOKE, Mervyn. *The Cambridge companion of twentieth century opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- AUSLANDER, Philip. Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 14, N°1, 1-14, 2004.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- GOLDBERG, RosaLee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SILVA, Conrado. *De Cage à Internet*. In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

Artigo de Jornal

SEBASTIÃO, Walter. Concerto e Ópera Contemporânea movimentam o Teatro Alterosa. Estado de Minas – Segunda Seção, Belo Horizonte, p. 1, 20 de agosto de 1994.

Entrevista não Publicada

LUCENTINI, Vanderlei. Entrevista de Conrado Silva em 15 de setembro de 2013. São Paulo. Gravação digital. Residência do entrevistado.