

# **METODOLOGIA DE ANÁLISE DE OBRAS DE TEATRO / MÚSICA**

**MARIA JOÃO SERRÃO**

**BIBLIOTECA**  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Título *Metodologia de Análise de Obras de Teatro / Música*

Autor Maria João Serrão

Editor Escola Superior de Teatro e Cinema

Sebentas - Colecção Teatro / Música, nº 1

3ª edição 50 exemplares

Amadora Julho 2011

No âmbito da disciplina de História da Música Comparada do Século XX que integrava o Programa de Licenciatura em Formação de Actores e Encenadores, desde o seu início em 1997, foi prática corrente acompanhar nas aulas o visionamento e a escuta de obras musico-teatrais com uma análise individual pelos alunos, após lhes terem sido fornecidos elementos biográficos dos autores e histórico-estéticos da respectiva obra.

Para ajudar uma iniciação a esse trabalho, organizei uma lista sintética com os parâmetros de análise que os ajudariam a fazer uma sistematização dos meios usados para detectarem os aspectos fundamentais em jogo.

Resumidamente, elementos analíticos dessa lista organizavam-se em três secções:

### MATÉRIA TEXTUAL, MATÉRIA SONORA E OUTRAS MATÉRIAS.

Constavam da MATÉRIA TEXTUAL elementos como: prosa, poesia, filosofia. Fragmentação, frases dispersas; várias línguas em simultâneo. Corte com o pensamento lógico. Épocas dos textos e co-autorias; mistura de estilos. Sinais de ironia, absurdo, *nonsense*. Anti-narrativa, Anti-drama e Anti-ópera, etc...

Constavam da MATÉRIA SONORA elementos como: escrita Musical: clássica, moderna, contempo-

rânea, dodecafónica, serial, aberta. Sons fonéticos e onomatopeias, palavras entrecortadas. Sonoridades de línguas mortas. Tonalidades acústicas e electroacústicas. Influências orientais, harmónicos do som. Ritmos e Tempos Alterados. Vozes com variantes de tessituras e texturas; *sprechgesang* (canto falado). Improvisações sobre grafismos e obras de artes plásticas. Espaço do aleatório. Exploração de sons não convencionais em instrumentos tradicionais, em objectos e máquinas sonoras.

Constavam de OUTRAS MATÉRIAS elementos como: Estilos de Interpretação: o intérprete polivalente. Contaminação das expressões artísticas. Acessórios como personagens, luzes em intervenções interpretativas. Novas fisicalidades dos espaços de representação. Movimento e gestualidade. A dança, o circo, a magia. Noções de sobreposição e justaposição no processo criativo. A escrita paralela.

Consideramos que esta lista nos foi útil na prática da análise de obras cuja concepção subentende um produto musico-teatral e plástico, intencionalmente multidisciplinar e que joga com uma variada gama de componentes a que os públicos do século XX se habituaram, combinados, por vezes, numa “mixagem” forte, colorida e espectacular.

Entendemos, contudo, que será necessário alargar e pormenorizar esta lista exigindo um aprofunda-

mento agora possível por uma receptividade mais espontânea dos nossos alunos, tanto mais que essa exigência corresponde, hoje, a um grau mais informado da curiosidade que lhes é própria.

Com esse objectivo, criámos um conjunto de Parâmetros de Análise que sistematizamos a seguir e que utilizaremos futuramente nas nossas análises de obras que se integrem no género musico-teatral.

## **I. PARÂMETROS de ANÁLISE COMPARATIVA**

de OBRAS de TEATRO / MÚSICA (1960-90)

### **1. - A Função do Texto no Tecido da Construção Musical**

a) De que forma o texto induz a música harmonizando-se com ela em relação ao sentido? Como pode o texto acrescentar novas direcções ao sentido musical, criando um discurso mais refractário?

b) Estudo da utilização das ressonâncias fonéticas induzidas pelo texto.

Análise do recurso à desconstrução das palavras e como ela permite obter sonoridades peculiares.

Com que objectivos se altera o sentido: para permitir outras leituras?

Como alargamento do campo tímbrico?

- c) Com que intenção se usam textos em línguas diferentes e mesmo línguas “inventadas” na mesma peça, qual o efeito que esse factor tem sobre os jogos de ritmos e cores?

Será que por detrás desta escolha existem intenções não reveladas, uma espécie de subtexto, um alargamento ou um desvio do sentido?

- d) O que se passa com o uso de frases dispersas: quando existe diálogo entre as várias vozes esse diálogo dá-se em continuidade ou em fragmentação do discurso? Se este diálogo manifesta algum tipo de lógica em que termos ela se manifesta?

Estará presente a dicotomia entre pergunta e resposta?

Há que detectar se existem situações de ironia, absurdas, de *nonsense*, cómicas. Mas também é possível que estes textos fragmentados não induzam qualquer espécie de diálogo ou de contraponto do sentido. Com efeito essa função pode ser exercida por outros elementos da obra, tais como, a música, ou seja, será que a música intervém no diálogo substituindo-se ao texto? Será que ela traz uma continuidade ou uma ruptura ao discurso precedente? Ou ela constitui apenas uma camada de

suporte ao diálogo textual? Ou ainda à descontinuidade do discurso?

e) Os textos. Ditos ou recitados, interpretados, cantados, sugeridos.

Integrados ou não na música, sobrepostos, justapostos?

Qual a Ideia(s) que preside à escolha dos textos/ autores: Sociológicos? Poéticos? Políticos? Filosóficos? Clássicos ou Contemporâneos? Criados para cada espectáculo em colaboração entre autor e compositor?

## **2. - Organização dos Elementos Composicionais Entre Si**

música / canto / ruído vocal / texto(s) / onomatopéias / sons fonéticos / gestualidade / movimento / coreografias / luzes / sons difundidos por fita magnética / ruídos instrumentais / objectos sonoros / acessórios / espaços cénicos / espacialização sonora (acusmática).

a) Verificar se os elementos composicionais não essencialmente musicais são usados em termos de igualdade entre si ou se há algum tipo de hierarquia. O mesmo em relação aos elementos musi-

cais propriamente ditos. Que tipos de dependência entre todos eles – os paramusicais e os musicais?

b) Como são esses elementos estruturados uns em relação aos outros:

Em justaposição

Em sobreposição

Em alternância

Em linearidade

Em camadas

Em contraponto

c) Podemos considerar casos em que a escrita se faz a partir de uma construção em que todos os elementos se misturam numa lógica que não tem em conta a diferente natureza de cada elemento.

Em que casos as luzes podem substituir personagens na representação? Poderão jogos de luz e cores, substituir a música em certas passagens?

d) Avaliar a textura resultante da combinação dos elementos composicionais de uma obra:

Textura fina?

Textura densa?

Mistura ou alternância de texturas?

Avaliar o efeito das várias texturas:

Com o intuito de sustentar uma ideia que se de-

envolve numa camada superior?

Ou simplesmente em concordância com o sentido geral do fragmento que integram?

Há ou não continuidade no sistema de camadas em presença?

e) Outros procedimentos:

Por nuvens ou cachos de sons (*clusters*)?

Ou pequenos mundos autónomos?

Em composição aberta?

Tendo como centro uma nota polo?

Por motivos ou pequenos temas?

Como é possível definir as características da arquitectura que preside à organização dos elementos numa ou em várias peças de TM?

Como estabelecer a relação entre os contrastes e as oposições?

E entre o questionar ou as afirmações colocadas pela organização dos elementos?

### **3. - Timbre e Cores. Destacar e Reconhecer o Jogo de Timbres**

a) Pelos grandes contrastes que determinam também as diferentes atmosferas sonoras;

- b) Pela escolha da tessitura das vozes e o registo dos instrumentos;
- c) Há sinais de particular interesse constantes deste parâmetro, por vezes resultantes de realizações vocais não convencionais:  
Misturas de sons consonantes e dissonantes entre vozes e instrumentos;  
Idem, entre vozes e outras fontes sonoras;  
Uso dos harmónicos na voz e outros efeitos resultantes da pesquisa de novas sonoridades;  
Uso de técnicas de emissão com incidência sobre zonas do aparelho fonador para obter sons mais “primitivos”, guturais ou laríngeos.  
Idem através de objectos que ajudam a transformar a voz.  
Idem, por amplificação ou por alterações electrónicas do som vocal.
- d) Por exploração dos instrumentos:  
Usando a tessitura que lhes é própria;  
Procurando novas formas de expressão;  
Por uma procura exaustiva de sons limite, na amplitude de cada instrumento;  
Através de diferentes técnicas apontadas ao “corpo” do instrumento que transgridem as técnicas tradicionais de execução e incluem transforma-

ções em pequenos detalhes da estrutura do próprio instrumento;

Por uma pesquisa da aproximação da expressão vocal, utilizando a fonética como meio de encontrar uma nova expressividade; e, inversamente, por uma aproximação da voz das técnicas instrumentais, procurando uma adaptação tímbrica e de fraseado própria ao instrumento.

e) Pela introdução de “ruídos” (*bruitage*), como material sonoro/ musical, em directo ou difundidos electronicamente, intervindo com eficácia na passagem, no fragmento ou na peça, procedimento particularmente delicado na interacção entre a cena e os sons gravados.

f) A densidade das texturas é um parâmetro de extrema importância e, por isso, ele deve constar desta lista:

definição de texturas finas ou densas;

processos de sobreposição ou rarefacção para se atingirem essas texturas;

ou escolha da fonte sonora apropriada à intenção de cada passagem no que respeita a textura e suas variações ao longo da obra.

#### 4. - Ritmo

a) O ritmo e seus tratamentos é um dos parâmetros mais importantes na análise do TM, tal como noutros géneros musicais, quer se trate de obras do mesmo autor, avaliando a recorrência dos seus processos, quer de obras de autores diferentes, demarcando-lhes as diferenças e salientando as possíveis similitudes.

Há, pois, que avaliar a relação entre a pulsação geral da(s) obra(s), o seu desenrolar no Tempo e os ritmos de cada passagem, determinando:

Sobreposições de Tempo e Ritmo de forma regular ou irregular;

Estudo das subdivisões do tempo e das alternâncias rítmicas de um trecho;

Avaliar a forma dos contrastes rítmicos pela repetição das mesmas fórmulas;

Definir o tratamento do tempo e do ritmo pela repetição e pelo aleatório.

Será possível qualificar o estilo através da forma como são usados estes parâmetros?

b) Fontes sonoras que produzem os ritmos:

Instrumentos de percussão;

Outros instrumentos;

Objectos sonoros;

O corpo; a(s) voz (es).

c) Tempos longos / tempos curtos:

Articulados / ligados;

Em fluxos / em continuidade;

Em *staccato* / *perlato* / mistos / irregulares;

Qual o espaço do aleatório em referência ao tempo orgânico dos intérpretes?

Qual o campo para a improvisação, se é que ele se deixa definir?

Que tipo de precisões/ indicações são inscritas na partitura?

Qual o papel da fita magnética no desenrolar da acção?

Qual o código de entendimento entre os intérpretes: com sinais predefinidos, movimentos ou outros.

Tentar destacar as relações que se podem estabelecer entre o uso do ritmo e o sentido da obra.

Idem, entre o ritmo e o timbres / cores;

Idem, entre o ritmo e as intensidades.

## **5. - Intensidades**

a) Verificar a dinâmica: amplitude e frequência das intensidades usadas:

De âmbito moderado ou fazendo jus a uma larga

paleta;

Em relação directa ou não com o sentido; e com os outros parâmetros;

O jogo teatral;

O jogo das luzes;

O jogo dos intérpretes;

O jogo das sonoridades:

mais diversificado na voz, nos instrumentos, noutras fontes sonoras.

b) Como constrói o compositor o seu fraseado musical, no que se reporta às intensidades:

Há ou não acordo entre as oscilações nas subidas e descidas de escala e nas de intensidades, intencionalmente ligadas ao sentido musical?

c) De que forma as dinâmicas (organização das sucessões e alternâncias de intensidades) manifestam uma relação voluntária com as alterações de timbres?

## **6. - Prosódia**

Será também necessário definir que tipo de relação existe entre a prosódia e o sentido, com o intuito de:

Aproximar a prosódia do sentido musical;

Procurar o *nonsense* e ou a ausência de sentido;  
Prosódia variável (como em Debussy), ou pela repetição de frases;

Usando a deslocação dos acentos textuais e dos acentos musicais, para abrir a outros sentidos ou simplesmente dando a primazia ao texto sujeitando -lhe a melodia, o canto? (Ex: *A-Ronne*, de L. Berio).

## **7. - Espaços de Criação. Interferência nas Leis da Acusmática**

a) Avaliação dos espaços escolhidos para a representação das peças de TM que divergem entre a cena de teatro tradicional e locais muito diversos, conforme o teor da obra, desde espaços ao ar livre, ruínas, anfiteatros, igrejas, monumentos, etc., e da sua influência na realização final da obra.

Mesmo nos teatros tradicionais, é frequente o uso de outras áreas, para além da cena (frisas, coxias, fosso de orquestra, átrio, etc...), visando o seu alargamento pela integração de espaços não tradicionalmente usados para o jogo teatral.

Que influência têm estas escolhas na audição, compreensão, intencionalidades interpretativas?

b) Outro aspecto relevante é o tipo de relação que é

possível estabelecer na correspondência entre o espaço de representação e a acusmática:

Pelas diferentes fontes sonoras espalhadas na sala, instrumentos, altifalantes, etc...

Pela deslocação dos intérpretes, actores, cantores, músicos e o que isso pode influenciar as virtualidades da oralidade e da vocalidade, para além do estilo musical;

Pela iluminação específica de cada espaço;

Como interfere a escolha do espaço no sentido global da obra?

Que elementos podem entrar nestas escolhas: o desejo de alargar ou reduzir o espaço de representação (neste caso tornando-o mais íntimo, mais secreto), de acordo com a especificidade de cada obra?

## **8. - Acessórios de Cena**

No TM os acessórios de cena são, em geral, muito numerosos e desempenham uma função plasticamente muito significativa:

- a) Qual o simbolismo que podem conter os acessórios de cena?
  
- b) Que referências, que apelo às nossas memórias podem despertar?

c) Que tipo de relações se podem estabelecer entre os acessórios e os gestos e movimentos da representação?

d) Intervêm ou não como personagens?

## **9. - Outros Elementos Importantes**

A citação literária, plástica, musical;

A colagem;

O grafismo musical, com códigos específicos a cada obra;

A inserção de guias/ roteiros com a organização total da obra.

Não menos importante é o procedimento das autorias:

Trata-se de uma criação do compositor que inscreve todos os elementos na partitura?

Ou a iniciativa é do autor do texto ou do encenador que recorrem ou não a parcerias com um compositor ou músico para o tratamento do elemento sonoro? Como é realizada a construção última da partitura?

Assim sendo qual a relação que se estabelece entre os dois criadores: uma inter-relação constante ao longo da criação?

Uma evolução em quase total independência?

Que efeitos têm estes diversos procedimentos no resultado final a que se chega no espectáculo?

Lisboa, 28 de Junho de 2005

## **Bibliografia**

SERRÃO, Maria João, *Constança Capdeville, entre o teatro e a música*, Lisboa, Ed.Colibri, com apoio do CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, FCSH, Universidade Nova de Lisboa e a Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

SERRÃO, Maria João, Relatório de Licença Sabática *Arte e Interpretação*, Lisboa, Junho de 2005, em depósito na Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.

