

Universidades Lusíada

Mendonça, Vasco Fabião, 1977-

Espaço e drama musical

<http://hdl.handle.net/11067/7609>

<https://doi.org/10.34628/357F-6X27>

Metadados

Data de Publicação	2024
Editor	Universidade Lusíada Editora
Palavras Chave	Artes do espectáculo
Tipo	article
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ILID-CITAD] Contribuições em livros

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-31T17:21:27Z com
informação proveniente do Repositório



VASCO MENDONÇA

Compositor, estudou com Klaas de Vries e George Benjamin, tendo sido distinguido com o Prémio Lopes Graça, o Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative (com Kaija Saariaho), Jovem Compositor em Residência na Casa da Música, e a representação de Portugal na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO. A sua música tem sido executada internacionalmente por grupos como o Askó|Schoenberg Ensemble, Nieuw Ensemble, Axiom Ensemble, Remix Ensemble, International Contemporary Ensemble (ICE), Orquestra Gulbenkian, Orquestra Sinfónica Casa da Música e Drumming GP, e gravada pelas editoras NAXOS e Classic Concert Records. Obras suas têm sido encomendadas e tocadas em festivais e salas internacionais, como o Festival d'Aix-en-Provence ou o Lincoln Center, entre muitos outros. Tem colaborado com algumas das mais destacadas companhias europeias de teatro musical, como a Music Theatre Wales, Muziektheater Transparant e LOD Muziektheater, e a trabalhar com encenadores como Katie Mitchell, Michael McCarthy, Kris Verdonck e Luís Miguel Cintra.

ESPAÇO E DRAMA MUSICAL

Vasco Mendonça

Universidade Lusíada, Lisboa, Portugal

vasmendonca@gmail.com

Orcid: 0000-0002-8774-4103

DOI: <https://doi.org/10.34628/357F-6X27>

O tratamento do espaço na criação musical é um campo vasto e complexo, que compreende vários sub-campos de investigação - em que porventura um dos mais significativos seja o estudo da espacialização das fontes sonoras, que intersecta diferentes disciplinas da criação e difusão musical (tais como a música acusmática, a engenharia sonora ou a engenharia informática). Dada a transversalidade do assunto, optei nesta comunicação por incidir no sub-campo particular da relação entre espaço cénico e narrativa musical, apresentando exemplos concretos de obras da minha autoria em que esta relação tem um papel determinante. Assim, irão ser apresentados três exemplos distintos da relação entre o espaço cénico e a narrativa/drama musical, no contexto do meu trabalho cénico, sendo posteriormente explorada o modo como as diferentes abordagens espaciais influenciaram a construção da narrativa musical. As obras em questão são as peças de teatro musical *Reset* (2005) e *Ping* (2011), e as óperas de câmara *The House Taken Over* (2013) e *Bosch Beach* (2016).

Antes de iniciar a exposição dos casos de estudo, será porventura importante salientar a forte ligação do meu trabalho composicional com a noção de ritual - desde logo, como um conceito intrínseco ao acto performativo (tal como o ritual, também a performance se apoia num guião com diferentes graus de abstracção), mas também num contexto mais vasto, de natureza social.

Esta ligação tem, por um lado, consequências conceptuais e estéticas, mas também implicações técnicas, de métier - a ideia de repetição, a circularidade são decisivas para a estruturação do meu pensamen-

to musical. Sendo estas igualmente características estruturantes da obra dramática de Samuel Beckett, talvez daí decorra o meu interesse por Beckett - cujos textos utilizei nas duas primeiras peças que irei apresentar.

1. **RESET** (2005)

(c/ UR Architects, Caroline Petrick e Sandro Aguilar)

Culturgest | Beursschouwburg

A peça *Reset* foi desenvolvida como uma narrativa combinada de texto, música e espaço - uma espécie de meta-narrativa baseada em algumas ideias formais inspiradas no universo dramático de Samuel Beckett - nomeadamente nas ideias de ritual e repetição (e consequentemente, de recomeço). Das peças iniciais, que estabeleceram a reputação do dramaturgo irlandês (*À Espera de Godot* ou *Fim de Partida*) aos dramáticos finais (como *Ohio Impromptu* ou *Come And Go*), é possível identificar uma premissa de circularidade na narrativa: em todos estes exemplos, há uma pergunta subjacente ao desenvolvimento da acção, que pode porventura ser formulada como: 'estamos a presenciar os momentos finais da existência destes personagens/entidades, ou uma de uma série de *encenações* desses momentos?'



Figura 1 - Cartaz de *Reset*

Em *Reset*, o desenho formal corresponde a um longo *diminuendo* associado aos parâmetros densidade e carácter - em que a transversalidade destes parâmetros parte da premissa de que o texto falado, para além da sua função natural de veículo de significado, é também um evento sonoro de menor densidade espectral do que a narrativa musical. Desta forma, vamos assistindo ao longo da peça a uma diminuição da percentagem de discurso musical, que vai sendo progressivamente reduzido (*What*, o primeiro andamento, é uma peça de música no sentido tradicional: cantada e tocada; *Cascando* uma combinação mais proporcional de música e palavra; e *Ohio Impromptu* uma peça teatral sem qualquer música). Este desenho formal tem consequências na concepção do espaço, em diferentes escalas. Do ponto de vista da macro-escala - que corresponde à ocupação da área disponível em palco, ocorre uma progressão da esquerda para a direita, correspondente à progressiva transformação da música/texto cantado em texto falado, tal como é possível observar nas fig. 2 e 3:

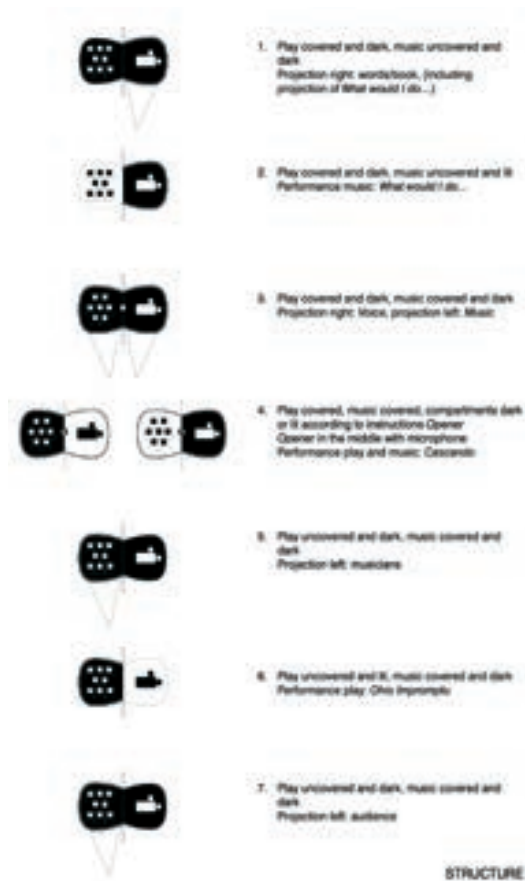


Figura 2 - esquema da ocupação do espaço em *Reset*

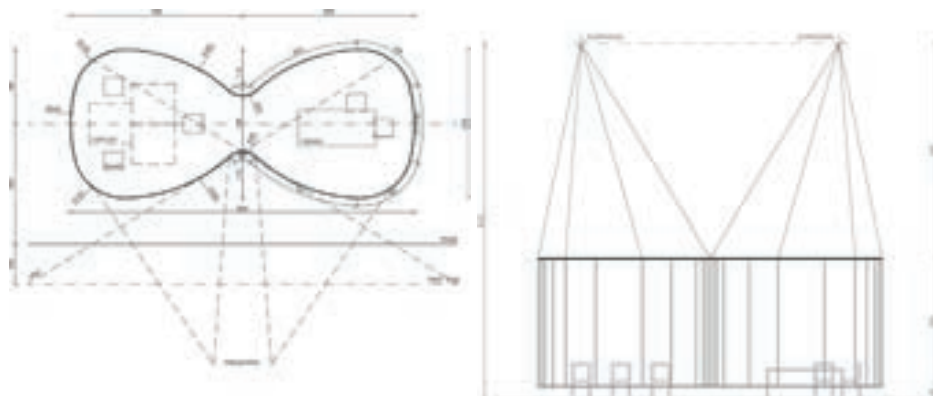


Figura 3 - projecto espacial da cenografia de *Reset* (AR Architects)

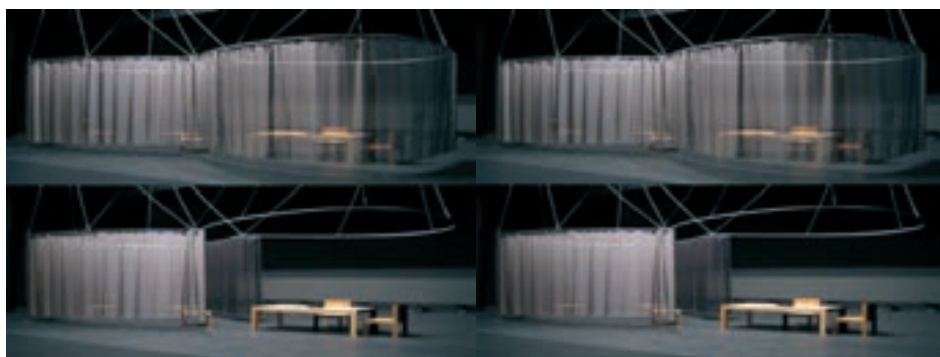


Figura 4 - maquete da cenografia de *Reset* (AR Architects)



Figura 5 - project dos elementos cénicos de *Reset* (AR Architects) e fotografia de ensaio

Para além de uma tendência geral de ocupação do espaço, relacionada com as secções da peça, há também uma relação entre a ocupação do espaço e a natureza da narrativa musical - por outras palavras, uma correspondência entre a gramática musical e a activação de diferentes áreas cénicas. Neste sentido, é pertinente apresentar uma passagem do primeiro andamento (*What*) como ilustração da relação acima enunciada (fig. 6).

Na referida passagem, é estabelecida uma relação entre as diferentes linhas de uma textura heterofónica e as zonas de performance (fig. 7). A heterofonia é uma textura intermédia entre a homofonia (em que as linhas são semelhantes) e a polifonia (em que as linhas apresentam um grau de contraponto), através do qual é possível sugerir o contraponto sem uma existência real do mesmo. Desta forma, através de um desfasamento rítmico e interpretativo de diversas linhas idênticas, ocorre uma espécie de sugestão de campo harmónico, mas sem a estruturação da abordagem contrapontístico tradicional. Projectando visualmente esta ideia, é como se ocorressem aproximações e afastamentos progressivos entre as linhas. Este paralelo torna-se particularmente útil na transposição destas 'distâncias rítmicas' para 'distâncias espaciais' (fig. 3). Aqui, mais uma vez, é importante referir a inspiração do trabalho de Samuel Beckett no espaço cénico: a sua peça *Quad II* resume-se a um conjunto de instruções de ocupação do espaço aos intérpretes, que deverão completar um percurso determinado em palco, sendo em seguida.



Figura 6 - *Reset*, mvmt. I. (*What*), mm. 128-139: (...) wandering like me eddying far from all the living

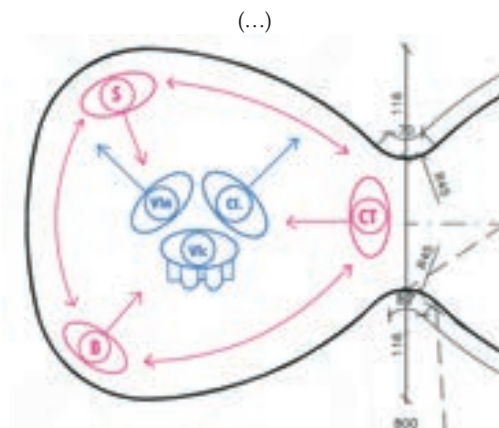


Figura 7 - esquema de ocupação do espaço em *What, mm.* 128-139

2. *PING* (2011)

(c/ Michael McCarthy, Sandro Aguilar e Music Theatre Wales)
Teatro São Luiz | Aberystwyth Arts Centre



Figura 8 - Cartaz de *PING*

A peça *Ping*, definida pelos autores como uma ‘fantasia multimedia’, baseia-se numa oposição essencial presente no texto homónimo de Samuel Beckett, entre uma construção combinatória e modular da sintaxe (através de reordenação de fragmentos textuais, que ocorre a diferentes escalas) a uma evocação de organicidade, manifestada através da sugestão de esforço e opressão físicas (a consciência/ser/narrador do texto refere-se repetidamente a uma área de confinamento espacial de ‘one square yard’, de carácter prisional).

Esta oposição é traduzida pela duplicação dessa consciência em palco, num desdobramento dramático entre uma actriz e uma cantora. Apesar de ambas as intérpretes estarem reduzidas ao seu ‘quadrado’ (a sua área de movimento), a natureza diversa dos seus modos de comunicação dramática cria necessariamente um contraste dramático. Este contraste está também patente nas diferentes relações com a ideia de confinamento, de restrição espacial, entre as duas: a actriz, ao contrário da cantora, vai ao longo da peça tentando recolher fragmentos de impressões sensoriais que lhe permitam situar-se, concretizar o espaço - concretização da qual depende a sua consciência. Por outras palavras, é a percepção do espaço, do sítio, que lhe permite existir.



Figura 9 - Fotografia de produção *PING* (enc. Michael McCarthy/Music Theatre Wales)



Figura 10 - Excerto de *PING* (enc. Michael McCarthy/Music Theatre Wales)

3. *BOSCH BEACH* (2016)

(c/ Kris Verdonck, Dmitri Verhulst, Etienne Siebens, LOD Muziektheater e Asko|Schoenberg Ensemble)

Co-produção: Concertgebouw Brugge | Mousonturm Frankfurt | November Music



Figura 11 - Cartaz de *BOSCH BEACH*

Bosch Beach foi uma encomenda da fundação holandesa Bosch 500, por ocasião do aniversário da morte do pintor flamengo Jheronimus Bosch.

Na pesquisa para a peça (cuja premissa era ser de alguma forma inspirada pelo trabalho de Bosch), a equipa criativa começou por isolar aspectos que considerava relevantes no seu corpo de trabalho: a) uma oposição entre cultura e natureza, b) um moralismo feroz (na Idade Média a ética era pintada, como um auxílio visual para o comportamento moral), c) e um particular interesse no mundo intermédio do purgatório, nomeadamente nos trípticos - que sendo um mundo bizarro, tem também um elemento surreal de humor negro.

A discussão entre a equipa prosseguiu no sentido de como materializar estes conceitos no mundo actual. Durante o processo de criação, um dos materiais que surgiram as infames fotos nas praias de Lampedusa, em que banhistas europeus estão deitados em espreguiçadeiras na mesma praia em que desembarcam refugiados do Norte de África. Esta concentração visual e espacial da barbarie tornou-se então o modelo para a peça, gerando para uma pergunta importante (e actual) a partir da qual a peça foi sendo desenvolvida: ao fazermos parte de um grupo, civilização ou território que (directa ou indirectamente) é um agente de opressão causador de sofrimento, qual o nosso grau individual de inocência?



Figura 12 - fotografias de produção de *BOSCH BEACH*

Nas notas de programa, esta dualidade era formulada da seguinte forma:

O desafio inicial era como abordar musicalmente a afirmação principal do texto: dois mundos opostos forçados a um espaço comum. Isto foi tratado através da criação de vários graus de narrativa musical: um mundo de ritual e silêncio, com a sua qualidade

processional (e percussiva) apontando para o sagrado e o indizível; e o mundo alegre, loquaz e eufórico do Resort.

No Resort, as personagens parecem estar a fazer o que normalmente se espera que façam num tal lugar: bebem, dançam, copulam. Na ausência de um fio narrativo, a solução foi criar uma estrutura musical baseada em números, em set pieces: o trio do cocktail, a oração, a canção de bebida - em que o objectivo desta evolução fracturada era realçar a artificialidade da sua situação, criando um choque grotesco entre o seu ambiente absurdo e eles próprios.'



Figura 13 - fotografia de produção de *BOSCH BEACH* com esquema da contenção espacial dos personagens

4. THE HOUSE TAKEN OVER (2013)

(c/ Katie Mitchell, Sam Holcroft, Etienne Siebens, LOD Muziektheater e Askø | Schoenberg Ensemble)

Co-produção Aix-en-Provence | De Singel | Grand Theatre Luxembourg
| Concertgebouw Brugge | Musica Strasbourg | National Sawdust Teatro Maria Matos

A ópera é uma adaptação para o palco do conto de Julio Cortazar *Casa Tomada*, em que dois irmãos vão perdendo divisões da casa para um invasor sem rosto. A ambiguidade entre géneros literários cria um ponto de partida para uma ilusão. Tal como é referido nas notas de programa:

O completo terror em que nada se define, o medo no estado puro: é desta forma que Cortazar descreve o pesadelo que transformou no conto Casa Toma-

da, em que dois irmãos vão perdendo divisões da sua velha casa de família para um invasor sem rosto. A premissa inicial é, portanto, a presença do desconhecido em território íntimo: a casa, terreno seguro por definição, está à mercê de uma ameaça invisível.

Mas há algo mais no conto de Cortazar. Algo que não tem a ver com a narrativa, mas com a narração. Começa por ser uma sensação de estranheza pela forma tranquila, quase desligada, como o irmão/narrador nos descreve esta extraordinária sequência de acontecimentos. Mas transforma-se em puro espanto no momento em que este, ao comunicar à irmã que parte da casa foi invadida, recebe como resposta um tranquilo “nesse caso, teremos de viver neste lado”: eles ficam. E quando percebemos que vão ficar, a nossa atenção desvia-se de invasores para invadidos: quem são estas pessoas? Porque não fogem? O que há lá fora? Toda uma série de perguntas que ficam sem resposta, o que conduz inevitavelmente a uma conclusão: o narrador esconde algo.



Figura 14 - cartaz de *THE HOUSE TAKEN OVER*

A solução engenhosa da Sam Holcroft, libretista, foi a de destacar a ideia de ritual associado ao espaço (limpar, arrumar, organizar). A partir do momento em que a escala do espaço se altera, altera-se necessariamente a natureza do movimento, e o tempo disponível para o gesto musical.



Figura 15 - fotografias de produção de *THE HOUSE TAKEN OVER*



Figura 16 - progressão espacial de produção de *THE HOUSE TAKEN OVER*

Regressando às notas de programa, termino com a referência à forma como o espaço intervém na dramaturgia:

Tal como o espaço em que os irmãos habitam vai progressivamente diminuindo, também o extraordinário texto da Sam Holcroft vai lentamente acelerando, como se a peça fosse construída em forma de cunha, ou a acção tivesse lugar num plano inclinado. A esta aceleração dramática quis que correspon-

desse um universo sonoro com as mesmas características, uma espécie de espiral vertiginosa, que parece pontualmente abrandar, mas que inevitavelmente retoma a sua marcha - até que algo (ou alguém) ceda no mecanismo. A linguagem de Hector e Rosa é curta, rápida e directa - era importante para o drama que as suas linhas vocais o fossem também. Apenas quando Rosa recorda um farrapo de quase felicidade, ou Hector lê os seus preciosos livros, parece haver ainda algum tempo. Pura ilusão: na realidade, o tempo destes dois irmãos acabou.