



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

A MÚSICA-TEATRO COMO PRÁTICA PERMANENTE NA MÚSICA
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ASPECTOS HISTÓRICOS E COMPOSICIONAIS

*MUSIC THEATER AS A PERMANENT PRACTICE IN BRAZILIAN CONTEMPORARY
MUSIC: HISTORICAL AND COMPOSITIONAL ASPECTS*

CAMPINAS

2022

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

A MÚSICA-TEATRO COMO PRÁTICA PERMANENTE NA MÚSICA
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: ASPECTOS HISTÓRICOS E COMPOSICIONAIS

*MUSIC THEATER AS A PERMANENT PRACTICE IN BRAZILIAN CONTEMPORARY
MUSIC: HISTORICAL AND COMPOSITIONAL ASPECTS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de concentração Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADORA: DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE, E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA.

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Amanda Bertaci Brandão - CRB 8/8625

M276m Magre, Fernando de Oliveira, 1991-
A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira : aspectos históricos e composicionais / Fernando de Oliveira Magre. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Denise Hortência Lopes Garcia.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro musical. 2. Música brasileira. 3. Música - Séc. XX. 4. Musicologia. 5. Música - Análise, apreciação. I. Garcia, Denise Hortência Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Music theater as a permanent practice in Brazilian contemporary music : historical and compositional aspects

Palavras-chave em inglês:

Musical theater

Brazilian music

Music - 20th century

Musicology

Music - Analysis, appreciation

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Denise Hortência Lopes Garcia [Orientador]

Silvia Maria Pires Cabrera Berg

Alexandre Remuzzi Ficagna

Angelo José Fernandes

Cynthia Pinheiro Alireti

Data de defesa: 22-07-2022

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1608-1389>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1498625137838487>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

ORIENTADORA: DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. DENISE HORTÊNCIA LOPES GARCIA
2. PROFA. DRA. SILVIA MARIA PIRES CABRERA BERG
3. PROF. DR. ALEXANDRE REMUZZI FICAGNA
4. PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES
5. PROFA. DRA. CINTHIA PINHEIRO ALIRETI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 22.07.2022

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa somente foi possível porque eu pude contar com o suporte de muitas pessoas. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha família pelo apoio incondicional em todos os momentos da minha formação. Pai, Tata, Tias Vilma e Nilma, Tio Alaor, muito obrigado. Não seria possível sem vocês.

Também gostaria de agradecer aos amigos e amigas que ao longo deste processo estiveram comigo, ouvindo, dando apoio, trocando ideias e afetos. Bárbara Tapajós, Vinicius Oliveira, Clóvis Português, Rebeca Oliveira, Thiago Barcelos, Leandro Cavini, Angelo Fernandes, Patricia Kawaguchi, Luan Ramos, Mayara Gregoracci, Lindberg Júnior, Alexandre Ficagna, Amanda Marcondes, Raphael Lopes Farias, Heloísa Valente, Miriam Freitas, António Marques, Luciana Rosa.

Agradeço a todos os professores e professoras que passaram pela minha vida, desde os primeiros passos na alfabetização até o momento de conclusão deste doutorado. Absolutamente todos foram importantes para que eu chegasse aqui. Em especial, agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp, e também aos funcionários do Instituto de Artes.

Agradeço às pessoas que me auxiliaram na busca por partituras e outros materiais necessários ao desenvolvimento desta pesquisa, desde já me desculpando por eventuais esquecimentos: Jorge Antunes, Jocy de Oliveira, Luiz Carlos Csekö, Tim Rescala, Eliane Mendes, Antonio Eduardo Santos, Fernanda Monteiro, Paulo Rios Filho, Ilza Nogueira, José Maurício Brandão, Janete El Haouli, Mariana Cozzella, Gustavo Bonin, Josinaldo Batista, Maria Lúcia Pascoal, Jackes Douglas, Hylea Ferraz, Adriana Kayama, Maura Penna, Lafayette Hohagen, Daniela Fugellie, Joevan Caitano. Sobretudo, agradeço à equipe da CDMC/CIDDIC/UNICAMP pela recepção sempre atenciosa e apoio no desenvolvimento desta pesquisa, especialmente ao Tadeu Taffarello e à Fabiana Benine.

Agradeço aos professores e professoras que generosamente aceitaram fazer parte da banca de defesa, mesmo diante do tempo exíguo para sua realização: Silvia Berg, Angelo Fernandes, Alexandre Ficagna e Cinthia Alireti, e ainda à professora Ana Cláudia Assis e ao professor Jônatas Manzolli que participaram do exame de qualificação.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que me concedeu a bolsa de doutorado processo nº 2018/04308-3, sem a qual eu não poderia ter realizado este trabalho.

Por fim, agradeço de modo especial à minha orientadora, Denise Garcia, pela generosidade e paciência na condução deste trabalho, por saber me dar espaço e suporte nos momentos certos, e principalmente pela compreensão na etapa final da pesquisa. Mas sobretudo, agradeço pela amizade que construímos ao longo desses anos, que levarei para toda a vida.

RESUMO

Este trabalho reúne um conjunto de obras de compositores brasileiros sob a denominação de música-teatro. Tem por objetivo elucidar a presença desse repertório no campo da música de concerto brasileira contemporânea, identificar suas características e traçar seus percursos históricos. Iniciamos o trabalho apresentando o marco teórico que orienta nossa abordagem. Recorremos aos conceitos de Antropofagia, Transferências Culturais e Hibridismo para refletir sobre as origens da música-teatro no Brasil não como imitação de práticas exteriores, mas antes, como resultado de processos de recepção criativa e ressemantização. A fim de delimitar nosso objeto de pesquisa, apresentamos os eventos históricos que culminaram no surgimento da música-teatro na Europa, tomando a presença de John Cage em Darmstadt e sua recepção como fatores centrais. Na sequência, elaboramos um mapeamento dos principais espaços de germinação da música-teatro no Brasil, descrevendo alguns de seus agentes, obras e eventos mais marcantes. Para a realização das análises, desenvolvemos um modelo analítico que atendesse às especificidades do repertório tanto em sua dimensão musical quanto teatral. Esse modelo compreende três grandes níveis relacionados à dimensão sintática, semântica e à presença da música dentro da música-teatro. Por fim, apresentamos análises de 6 obras de compositores brasileiros de diferentes estilos, visando demonstrar a diversidade do repertório. Com esta pesquisa, constatamos que a música-teatro não foi uma experiência pontual na música brasileira. Ao contrário, ela perpassa a produção de compositores das mais variadas linhas, permanecendo viva no repertório desde sua invenção no início dos anos 1960. Sua ausência nas obras historiográficas referenciais não reflete sua inexistência, mas antes, revela o processo de apagamento a que ela foi submetida no curso do tempo, eclipsada por práticas e gêneros musicais tidos como mais legítimos. Nesse sentido, este trabalho se propõe a evidenciar a prática de música-teatro no Brasil, seus agentes, percursos e desdobramentos.

Palavras-chave: música-teatro; música brasileira; música contemporânea; musicologia; análise musical.

ABSTRACT

This work brings together a set of works by Brazilian composers under the denomination of music theater. It aims to elucidate the presence of this repertoire amongst contemporary Brazilian concert music, to identify its characteristics and trace its historical paths. We started the work by presenting the theoretical framework that guides our approach. We use the concepts of Anthropophagy, Cultural Transfers and Hybridism to reflect on the origins of music theater in Brazil not as an imitation of external practices, but rather as a result of processes of creative reception and resemantization. In order to delimit our research object, we present the historical events that culminated in the emergence of music theater in Europe, taking John Cage's presence in Darmstadt and his reception as central factors. Next, we mapped the main spaces where music theater germinated in Brazil, describing some of its most important agents, works and events. To carry out the analyses, we developed an analytical model that would meet the specifics of the repertoire both in its musical and theatrical dimensions. This model comprises three major levels related to the syntactic and semantic dimension and the presence of music within music theater. Finally, we present analyzes of 6 works by Brazilian composers of different styles, aiming to demonstrate the diversity of the repertoire. With this research, we verify that music theater was not a punctual experience in Brazilian music. On the contrary, it permeates the production of composers of the most varied lines, remaining alive in the repertoire since its invention in the early 1960s. Its absence in reference historiographical works does not reflect its inexistence, but rather reveals the process of erasure to which it was submitted in the course of time, eclipsed by practices and musical genres considered more legitimate. In this sense, this work proposes to highlight the practice of music theater in Brazil, its agents, routes, and ramifications.

Keywords: music theater; Brazilian music; contemporary music; musicology; musical analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ópera <i>Liquid Voices</i> de Jocy de Oliveira. Músicos em cena.....	53
Figura 2 - Excerto da obra <i>Música para Piano nº 1</i> (1962) de Gilberto Mendes	64
Figura 3 - Excerto da obra <i>Nasce morre</i> (1962/1963) de Gilberto Mendes.....	64
Figura 4 - Página da partitura de <i>Ouviver a Música</i> de Willy Corrêa de Oliveira	71
Figura 5 - músicos posando para Revista Manchete. Foto de Mituo Shiguihara.....	72
Figura 6 - Damiano Cozzella, Alexandre Pascoal, Mário Roquete e Rogério Duprat. Performance MARDA, em São Paulo.	75
Figura 7 - Programa da apresentação realizada no Sesc Pompeia em 2010.	84
Figura 8 - Cena de <i>Amazonia</i>	85
Figura 9 - Divulgação de <i>Caprichosa voz que vem do pensamento</i> . Foto: Renato Mangolin	86
Figura 10 - Excerto de ENTRONcamentos SONoros de Ernst Widmer	91
Figura 11 – Partitura de <i>Concerto Brevíssimo para Fagote</i> de Lindembergue Cardoso.....	93
Figura 12 – Excerto da partitura de <i>Colóquio</i> de Lindembergue Cardoso	94
Figura 13 - Alunos de Rogério Duprat na UnB em 1965 manipulando painéis e outros objetos	96
Figura 14 - Lousa de sala de aula da UnB e eletrodomésticos como instrumentos musicais.....	96
Figura 15 - Escala da não-atuação à atuação	109
Figura 16 - kuro-go de preto auxiliando na realização da cena	110
Figura 17 - Adaptação da escala de Kirby para o campo musical	113
Figura 18 – Cena final de <i>Beba Coca Cola</i> de Gilberto Mendes. Coro da OSESP, regência Naomi Munakata	115
Figura 19 - parte final de <i>Retrato I</i> . A letra “K” indica que o material deve ser tocado sem som.	117
Figura 20 - Organização formal da <i>Sonata para Violino N.9 Op. 47</i> , de Beethoven	123
Figura 21 - Organização formal de <i>Atualidades: Kreutzer 70</i> , de Gilberto Mendes	124
Figura 22 - Bula de <i>Boca no Trombone</i> de Luiz Carlos Csekö.....	125
Figura 23 - Excerto de <i>Boca no Trombone</i> de Luiz Carlos Csekö.....	126
Figura 24 - excerto de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala	127
Figura 25 - Iconografia do posicionamento dos performers em cena em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.	130
Figura 26 - <i>Pérolas para Cummings</i> de Augusto de Campos	132
Figura 27 - Fragmento da peça teatral <i>As aves da noite</i> de Hilda Hilst reproduzida em <i>Pérolas e Porcarias</i> de Bruno Ruyaro.....	133
Figura 28 - cenas de <i>Poema de Ronaldo Azeredo</i> de Gilberto Mendes. Interpretação do Grupo Vocal Entre Nós.....	135
Figura 29 - Poema sem nome “mulher de pérolas”, sobre o qual Gilberto Mendes compôs <i>Poema de Ronaldo Azeredo</i>	135
Figura 30 - Testes de similaridade e diferença.....	137
Figura 31 - Lulu Pereira, Maria Teresa Madeira e Oscar Bolão em performance de <i>Bravo!</i> de Tim Rescala.....	142
Figura 32 - cena de <i>O Último Tango em Vila Parisi</i> de Gilberto Mendes.....	145
Figura 33 - Partitura de fragmentos musicais de <i>Escorbuto – Cantos da Costa</i> de Gilberto Mendes	151
Figura 34 - Cena de <i>Noturno depois do vinho</i> de Tim Rescala. Pianista: Maria Teresa Madeira	153
Figura 35 - Excerto de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	154
Figura 36 – Abertura de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala	158
Figura 37 - excerto da parte A de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	158
Figura 38 - excerto da parte A’ de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	159

Figura 39 - excerto da parte B de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	160
Figura 40 - finalização da parte B de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	161
Figura 41 - excerto da parte C de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	162
Figura 42 - excerto da parte C de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	163
Figura 43 - excerto da parte C de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	163
Figura 44 - Coda de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala	164
Figura 45 - Maria Teresa Madeira em performance de <i>Estudo para Piano</i>	166
Figura 46 - exercícios vocais da parte inicial de <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa	169
Figura 47 - Indicações cênicas em <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa	169
Figura 48 - citação de <i>Herr in den Hähn</i> de Haendel em <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa.....	170
Figura 49 - Página 5 da partitura de <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa	171
Figura 50 - adensamento das ações cênicas em <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa	172
Figura 51 - fragmentos musicais em <i>Lecture</i> de Jorge Antunes.....	177
Figura 52 - Fragmento de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	178
Figura 53 - Fragmento de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	179
Figura 54 - Notação pictórica sobre diferentes modos de produção sonora com os lábios em <i>Lecture</i> de Jorge Antunes.....	180
Figura 55 – Excerto de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	180
Figura 56 – Célula básica e seu retrógrado nos acentos em <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	181
Figura 57 - fragmento melódico de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	182
Figura 58 - Fragmento tocado e cantado pelo instrumentista em <i>Lecture</i> de Jorge Antunes.....	183
Figura 59 - parte final de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	184
Figura 60 - Instruções cenográficas de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	189
Figura 61 - mapa de iluminação de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	189
Figura 62 – Excerto da abertura de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	190
Figura 63 – Gesto no vibrafone ou glockenspiel em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	191
Figura 64 - <i>Sprechgesang</i> em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	191
Figura 65 - trecho cantado “rápido” com pontuação dramática da percussão em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	192
Figura 66 - motivo do vibrafone em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	193
Figura 67 – Solo de percussão em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	193
Figura 68 – Coda de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö	195
Figura 69 - Preparação da cuíca para a parte do “imposto sobre a respiração” da obra <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	196
Figura 70 – Bula para percussão em <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	198
Figura 71 - Gilberto Mendes posando com um aspirador de pó para o jornal Última Hora	200
Figura 72 - Partitura em notação musical de <i>Cidade</i> de Gilberto Mendes	201
Figura 73 - Excerto da partitura em notação gráfica de <i>Cidade</i> de Gilberto Mendes	202
Figura 74 - Poema <i>Cidade</i> de Augusto de Campos	207
Figura 75 – Instruções para participantes em <i>Teatro Probabilístico III</i> de Jocy de Oliveira	212
Figura 76 – Mapa-partitura de <i>Teatro Probabilístico III</i> de Jocy de Oliveira.....	212

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Modelo analítico	121
Quadro 2 – Resumo analítico de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala.....	168
Quadro 3 – Resumo analítico de <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa	175
Quadro 4 – Resumo analítico de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes	188
Quadro 5 – Resumo analítico de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	199
Quadro 6 – Resumo analítico de <i>Cidade</i> de Gilberto Mendes.....	211
Quadro 7 – Resumo analítico de <i>Teatro Probabilístico III</i> de Jocy de Oliveira.....	219
Quadro 8 – Quadro comparativo das análises.....	220

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. DELIMITAÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA.....	21
1.1. Revisão bibliográfica.....	21
1.2. Música-teatro brasileira em pesquisas acadêmicas.....	32
1.3. Marco teórico.....	37
1.4. Música-teatro: definições e origens.....	46
1.5. O impacto de John Cage.....	58
2. ESPAÇOS DE GERMINAÇÃO DA MÚSICA-TEATRO NO BRASIL.....	68
2.1. São Paulo.....	69
2.2. Rio de Janeiro.....	78
2.3. Salvador.....	87
2.4. Brasília.....	94
3. MODELO ANALÍTICO PARA MÚSICA-TEATRO.....	101
3.1. Base teórica para análise teatral.....	101
3.1.1. Hans-Thies Lehmann e o teatro pós-dramático.....	102
3.1.2. Michael Kirby: entre a ação e a atuação.....	108
3.1.3. Richard Schechner: Showing doing.....	116
3.1.4. Jensenius et al.: Gestos musicais.....	117
3.2. Modelo analítico.....	120
3.2.1. Nível sintático.....	121
3.2.1.1. Modos de composição.....	122
3.2.1.2. Modo de discurso dominante.....	131
3.2.1.3. Modos de organização interna.....	136
3.2.2. Nível semântico.....	140
3.2.2.1. Temas sobre aspectos da vida musical.....	141

3.2.2.2.	Temas sobre aspectos extramusicais	142
3.2.3.	Nível musical.....	144
3.2.3.1.	Função da música	146
3.2.3.2.	Modos de organização dos elementos musicais.....	149
3.2.3.3.	Papel do músico	152
3.2.3.4.	Lógica do discurso musical	154
4.	ANÁLISES.....	156
4.1.	Estudo para Piano – Tim Rescala (1989).....	156
4.2.	Centone – Maria Helena da Costa (1976).....	168
4.3.	Lecture – Jorge Antunes (1985).....	176
4.4.	Brazil S/A – Extração de impostos – Luiz Carlos Csekö (1988/89)	188
4.5.	Cidade – Gilberto Mendes (1964)	199
4.6.	Teatro Probabilístico III – Jocy de Oliveira (1968).....	211
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
	REFERÊNCIAS	228
	APÊNDICE 1 – Relação de obras identificadas.....	237
	ANEXO 1 – Partitura de <i>Estudo para Piano</i> de Tim Rescala	241
	ANEXO 2 – Partitura de <i>Centone</i> de Maria Helena da Costa.....	247
	ANEXO 3 – Partitura de <i>Lecture</i> de Jorge Antunes.....	255
	ANEXO 4 – Partitura de <i>Brazil S/A – Extração de Impostos</i> de Luiz Carlos Csekö.....	269
	ANEXO 5 – Partitura de <i>Cidade</i> de Gilberto Mendes	288
	ANEXO 6 – Partitura de <i>Teatro Probabilístico III</i> de Jocy de Oliveira	296

INTRODUÇÃO

A presença de elementos cênicos na música brasileira é maior do que se imagina. Óperas, musicais, instalações, espetáculos multimídia, trilhas para balé, teatro e audiovisual etc., proliferam nos catálogos de compositores de diferentes orientações estéticas ao longo dos séculos XX e XXI. Todavia, há um outro tipo de prática que também se difundiu entre os compositores brasileiros a partir da segunda metade do século XX e que, no entanto, passa ao largo das salas de concerto e das pesquisas acadêmicas. Trata-se da música-teatro.

Partindo da constatação da escassez de pesquisas a respeito dessa prática no Brasil, especialmente no que diz respeito à sua dimensão histórica, este trabalho se propõe a contribuir para a ampliação deste campo de pesquisa.

O interesse pela música-teatro vem desde antes do doutorado. Em minha pesquisa de mestrado, realizada entre 2015 e 2017 na Universidade de São Paulo (USP), estudei a música-teatro de Gilberto Mendes, realizando um mapeamento de todas as suas obras que possuíam elementos cênicos, independentemente da quantidade ou complexidade, e identifiquei as características mais marcantes de seus processos composicionais neste repertório. No decorrer da pesquisa de mestrado, percebi a quantidade de outros compositores brasileiros que também trabalharam com música-teatro, fosse de modo mais pontual, fosse de modo mais extensivo. Assim, munido da experiência adquirida no mestrado, considereei que teria condições de realizar uma pesquisa mais ampla sobre a presença da música-teatro no Brasil, seus percursos e aspectos técnicos e estéticos.

Trata-se de um grande desafio reunir obras tão peculiares sob a mesma denominação. O próprio termo música-teatro não é consenso entre compositores e pesquisadores, havendo uma profusão de outras terminologias, conforme poderá ser visto ao longo desta tese. Entretanto, consideramos que o repertório por nós reunido compartilha um conjunto de práticas em comum, o que nos permite abordá-lo como um todo coerente e, a partir de então, estabelecer percursos históricos e características primordiais.

Esta tese estrutura-se em 4 capítulos. No primeiro capítulo, “**delimitação do objeto de pesquisa**”, apresentamos a revisão bibliográfica, o marco teórico que fundamenta nossa abordagem, e alguns aspectos técnicos e históricos da música-teatro. Na revisão bibliográfica, analisamos a presença e ausência da música-teatro em duas obras referenciais da historiografia da música brasileira dos séculos XX e XXI: *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz e *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves, ambos publicados em 1981. A escolha

por esses livros se deu pelo fato de serem as primeiras obras panorâmicas a abordarem mais profundamente a música brasileira a partir da segunda metade do século XX, além de serem, até hoje, referências marcantes em cursos de história da música brasileira. Outro motivo que nos levou a confrontar essas obras é o fato de os autores elaborarem seus discursos a partir de pontos de vista opostos: Vasco Mariz era um admirador do nacionalismo, ao passo que José Maria Neves era entusiasta da vanguarda. Decidimos realizar essa revisão para verificar se era plausível a nossa percepção de que a música-teatro havia sido apagada das obras referenciais. Como poderá ser visto, nossa ideia se confirmou parcialmente, uma vez que, apesar de não estar totalmente ausente dessas obras, a música-teatro permaneceu à margem da conformação dos discursos sobre a música brasileira, apesar de sua recorrência no repertório.

O próximo subcapítulo inicia-se com a descrição de uma análise seminal realizada por Rodolfo Coelho de Souza (1983) sobre *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes, sendo, até onde sabemos, o primeiro trabalho a tomar uma música-teatro como um objeto legítimo, e, portanto, passível de ser analisado. Na sequência, é exposta uma revisão sobre as pesquisas acadêmicas dedicadas à música-teatro brasileira nas mais diferentes perspectivas, tanto voltadas para aspectos performáticos, quanto nos domínios da composição e da análise musical. Com essa revisão, demonstramos como a música-teatro somente começou a se tornar objeto de pesquisa a partir do século XXI.

Em que pese o crescente interesse acadêmico na prática de música-teatro, até o momento nenhuma pesquisa se dedicou a elaborar um percurso dessa prática no Brasil e nem em fazer um levantamento das características do repertório brasileiro. Essas são as lacunas que esta tese se propõe a preencher, ou seja, oferecer um material de referência para se entender o surgimento e desenvolvimento desta prática no Brasil.

O subcapítulo seguinte dedica-se ao marco teórico. Neste, apresentamos um conjunto de autores e conceitos que formam a orientação epistemológica de nossa abordagem nesta tese. Trabalhamos com os conceitos fundamentais de Antropofagia (ANDRADE, 2017; CASTRO, 2011), Transferências Culturais (ESPAGNE; WERNER, 1988; ESPAGNE, 2017 e 2018) e Hibridação (CANCLINI, 1990). Esses conceitos não formam modelos analíticos, mas antes, meios de compreender as dinâmicas socioculturais e políticas dentro das quais surge e se desenvolve a música-teatro no Brasil. Trabalhamos basicamente com a ideia de que a música-teatro brasileira não é mera imitação da produção europeia, mas antes, resultado de um processo antropofágico de ressemantização de informações, ideias, técnicas e linguagens exteriores, para a produção de uma linguagem própria, germinada em um contexto de hibridação entre

diferentes temporalidades e espacialidades. Ou seja, substituímos a ideia tão recorrente de “influência” pela noção de “recepção criativa”.

Fechamos o primeiro capítulo apresentando definições técnicas, estéticas e históricas sobre a música-teatro, a fim de conseguir realizar uma delimitação de nosso objeto de pesquisa. Realizamos uma distinção entre música-teatro e ópera contemporânea, demonstrando os pontos de encontro e distinção entre essas linguagens. Por fim, elaboramos um percurso histórico acerca do surgimento da música-teatro na Europa, tomando a figura de John Cage e sua passagem por Darmstadt em 1958 como ponto de virada decisivo.

No segundo capítulo, “**espaços de germinação da música-teatro no Brasil**”, selecionamos 4 cidades onde a música-teatro começou a se desenvolver durante as décadas de 1960 e 1970. Este capítulo tem caráter panorâmico e não pretende apresentar uma descrição exaustiva de compositores e obras. Para sua elaboração, lançamos mão de pesquisas em hemerotecas e acervos diversos, visando o levantamento de fontes primárias que nos permitissem trazer informações específicas sobre as práticas cênicas como música-teatro e *happening* que ficaram de fora da historiografia da música contemporânea brasileira.

De São Paulo, nos concentramos no Grupo Música Nova, formado pelos compositores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, além de outros músicos. Nos reportamos a algumas obras importantes, mas nos concentramos sobretudo nos *happenings* realizados por membros do grupo ao longo da década de 1960, demonstrando como essa atitude cênica foi se incorporando nas suas obras. No Rio de Janeiro, nossa atenção pairou inicialmente sobre Jocy de Oliveira e depois sobre os compositores Tim Rescala e Tato Taborda, pertencentes a uma geração posterior. Salvador foi representada pelo Grupo de Compositores da Bahia, com maior ênfase nas figuras de Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso. Destacamos a dimensão didática de parte da obra desses compositores, e do seu interesse na formação de novas plateias a partir da articulação entre elementos da cultura popular e a música de vanguarda. Por fim, abordamos Brasília a partir da Escola de Música da Universidade de Brasília. Os conturbados anos da Ditadura Militar exerceram grande influência na recém-criada universidade, e a produção musical refletiu essa inconstância.

Após a primeira parte da tese, formada pelos dois primeiros capítulos de caráter mais contextual, adentramos à parte voltada às análises. No terceiro capítulo, “**modelo analítico para música-teatro**” apresentamos um ferramental analítico que contempla todas as dimensões da música-teatro. A elaboração desse modelo foi necessária porque os métodos de

análise musical disponíveis concentram-se somente no material musical, sendo insuficientes para analisar a dimensão cênica desse repertório. Assim, recorreremos a um conjunto de teóricos do teatro, extraindo de cada um deles os elementos que julgamos importantes para observar nosso objeto de pesquisa.

O principal conceito utilizado foi o de teatro pós-dramático elaborado por Hans-Thies Lehmann (2007). Neste trabalho, o autor demonstra como os autores e diretores teatrais passaram a manipular elementos como texto, corpo, encenação, musicalidade, espaço, cenografia, entre outros, a partir da década de 1960, em contraponto ao teatro dramático, marcado pela estrutura narrativa convencional. Por abordar um tipo de prática contemporânea à música-teatro, seu trabalho nos oferece uma série de parâmetros operativos na análise desse tipo de repertório.

Por sua vez, Michael Kirby (1987) elabora em seu livro *A formalist theatre* uma escala que parte da pura ação até a completa atuação, passando por 5 etapas. O autor demonstra gradações entre a simples realização de uma ação até a atuação, em que os gestos assumem intenções teatrais. Essa distinção é particularmente importante para a música-teatro porque nesse tipo de obra os compositores exploram sobremaneira os gestos necessários à performance musical. Assim, por meio dessa teoria, somos capazes de avaliar se determinado conjunto de gestos atende apenas às necessidades de produção sonora ou se assume alguma intenção teatral. A partir de sua escala, elaboramos uma escala aplicada ao campo da música de concerto. Para sublinhar as diferenças propostas por Kirby, utilizamos a distinção de modos de performance elaborada por Richard Schechner (2020). Utilizamos sobretudo sua sutil noção de *showing-doing*, que define os gestos intencionalmente realizados para serem vistos pelo público.

Para aprofundar nosso entendimento sobre as possibilidades gestuais, recorreremos ainda à categorização de gestos musicais proposta por Jensenius et al (2010). Os autores determinam 4 tipos de gestos observáveis durante uma performance musical. Sua distinção se refere especificamente a gestos realizados com a finalidade de produção sonora e musical. A partir de sua categorização, podemos identificar que tipos de gestos os compositores privilegiam em seus processos de teatralização. Björn Heile (2019), ao refletir sobre a música-teatro, completa o quadro com mais duas categorias que se referem aos gestos que não têm finalidade de produção sonora, mas que igualmente fazem parte da performance musical, como os gestos de entrada em cena, agradecimento, montagem ou afinação dos instrumentos, arrumação das partituras, entre outros.

De modo mais localizado, também utilizamos a teoria de multimídia musical de Nicholas Cook (1998) adaptada por nós anteriormente (MAGRE, 2017). O autor elabora três categorias de relacionamento entre música e outras linguagens artísticas, demonstrando como estas podem se relacionar por conformidade, complementação ou contestação.

Deve-se a Björn Heile a constatação das possibilidades de aplicação dos trabalhos de Kirby, Schechner e Jensenius et al. na análise de música-teatro. Nosso trabalho, nesse sentido, consistiu na ampliação do uso de algumas categorias não abordadas pelo autor, e em seu aprimoramento com a incorporação de outros autores.

A partir do levantamento de uma grande quantidade de partituras de música-teatro brasileira, em que pudemos observar a recorrência de aspectos composicionais, estilísticos e técnicos, aliado à articulação dos autores acima mencionados, elaboramos nosso próprio modelo analítico. Este modelo se divide em três grandes níveis: sintático, semântico e musical.

No nível sintático, buscamos compreender quais são os modos de construção das obras de música-teatro a partir de três aspectos. O primeiro se refere aos modos de composição, em que identificamos se ocorre um processo de teatralização da performance musical ou se, ao contrário, ocorre um processo de musicalização da cena; ou ainda, se as linguagens são tratadas segundo os princípios de sua própria área. O segundo se refere ao modo de discurso predominante, se verbal/textual, visual/cênico ou sonoro/musical. O terceiro tem como base a teoria de Lehmann, e consiste em identificar como os elementos são tratados em cena.

No nível semântico refletimos sobre os temas mais recorrentes nesse tipo de repertório, chegando a duas possibilidades. De um lado estão as obras metanarrativas, que refletem temas próprios do campo musical, como suas práticas, comportamentos etc.; de outro lado, estão as obras que encenam temas extramusicais, sendo que os temas de caráter político ou referente a assuntos contemporâneos são os mais comuns. Poder-se-á perceber que o nível semântico está menos desenvolvido que os demais. Isso ocorreu porque nosso interesse nessa pesquisa não é tanto identificar os sentidos das obras ou o que os compositores quiseram transmitir, mas antes, compreender os modos de construção e funcionamento da música-teatro, sobretudo na interação entre suas linguagens constituintes. O nível semântico, assim, surge mais como uma sugestão, demonstrando as possibilidades de ampliação deste modelo.

Por fim, o terceiro nível se dedica a compreender como é formada a música que compõe a música-teatro. Consideramos importante incluir este nível analítico porque entendemos que a música-teatro não é a simples junção de uma música previamente composta

com uma atuação. Ao contrário, a música é composta conjuntamente com a cena, e por isso, possui características próprias. Este nível se subdivide em 4 parâmetros. No primeiro, buscamos compreender a função da música dentro do espetáculo, partindo de uma distinção de modos de escuta elaborada por Heile (2016a). No segundo parâmetro, identificamos os modos de organização dos elementos musicais, se estes são determinados, indeterminados, ou se possuem forma aberta, o que significa entender o grau de abertura da obra à participação criativa do intérprete (e, em alguns casos, do próprio público). No terceiro parâmetro discutimos se o músico assume também o papel de ator ou se permanece tão somente realizando sua função de músico. Por fim, no quarto parâmetro avaliamos se a música possui uma lógica interna ou se ela depende da articulação com a dimensão cênica para fazer sentido.

Por fim, no quarto capítulo, “**análises**”, apresentamos análises de 6 obras de música-teatro brasileiras, realizadas a partir do modelo analítico elaborado por nós. Escolhemos obras que refletissem a pluralidade de procedimentos composicionais e modos de relacionamento entre música e teatro, para demonstrar a diversidade de soluções encontradas pelos compositores e os seus desafios analíticos.

Com esta pesquisa, buscamos responder à seguinte pergunta: o que caracteriza a música-teatro produzida no Brasil?

Essa questão implica, primeiro, em reconhecer que há de fato um conjunto de obras que podem ser agrupadas sob o termo “música-teatro”, e segundo, que essa prática assume características específicas em sua elaboração no país. Para respondê-la, elencamos as seguintes hipóteses: 1) A música-teatro brasileira não surge como imitação de sua correspondente europeia, mas sim como uma elaboração particular a partir da recepção criativa de ideias exteriores; 2) Apesar da ausência nas obras referenciais, desde sua invenção a música-teatro foi uma prática constante no campo da música de concerto brasileira; portanto, é uma prática que resistiu à margem de um campo já marginalizado¹; 3) A música-teatro brasileira tem características próprias, formadas pelo contexto sociocultural em que está inserida, e resulta de múltiplos processos de hibridação. Essas características dizem respeito principalmente a uma

¹ No apêndice 1 é possível encontrar uma relação não-exaustiva de obras de música-teatro ou obras que, em alguma medida, se aproximam do gênero. Não se trata de um catálogo, mas apenas a relação de obras que conseguimos reunir ao longo da pesquisa, seja por meio de levantamentos realizados anteriormente por outros pesquisadores, seja em pesquisas realizadas por nós em diferentes arquivos, especialmente no acervo da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC/CIDDIC/UNICAMP). Essa breve relação atesta a quantidade e diversidade da produção de música-teatro dentro da música brasileira.

criatividade que surge da contingência de recursos, que obrigou os compositores a pensar em soluções cênico-musicais particulares, de acordo com o que tinham à sua disposição.

Orientados por este questionamento e suas hipóteses, desenvolvemos a pesquisa que aqui se apresenta. Como poderá ser observado ao longo do trabalho, a diversidade do repertório e sua posição fronteiriça dificultam a elaboração de respostas definitivas, mas, por outro lado, instigam o desenvolvimento de novas leituras.

1. DELIMITAÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

Investigar uma prática com tantas ramificações implica na necessidade de estabelecer algumas delimitações, sem as quais não seríamos capazes de realizar uma abordagem com o nível de profundidade adequado a uma tese. Assim sendo, neste capítulo estabelecemos o quadro dentro do qual abordamos a música-teatro. Iniciamos com uma revisão bibliográfica sobre a historiografia da música brasileira no século XX, demonstrando os discursos em torno da música de vanguarda e a presença e ausência da música-teatro dentro desses discursos. Seguimos, então, elencando as pesquisas acadêmicas que abordaram a música-teatro e que formam a literatura básica sobre esta prática no Brasil. Adiante, estabelecemos o marco teórico que orienta nossa abordagem de um modo geral, seguido, por fim, de um percurso histórico sobre o surgimento da música-teatro na Europa e no Brasil.

1.1.Revisão bibliográfica

Desde o fim da década de 1970, a música contemporânea começou a ser abordada enquanto objeto de estudo pela musicologia brasileira. Dois livros publicados em 1981 foram decisivos para a cristalização de discursos sobre a música de concerto brasileira no século XX, muitos dos quais seguem sendo reproduzidos até a atualidade. Esses livros são: *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz e *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves. Esses livros, sobretudo o primeiro, tiveram grande circulação entre as escolas e faculdades de música no Brasil, sendo responsáveis pelo estabelecimento de compositores, obras, movimentos, agrupamentos e tensões; enfim, pela formação de uma narrativa historiográfica. Esses livros se posicionam na esteira de obras panorâmicas sobre a história da música brasileira que teve início com o livro *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* de Guilherme de Melo, publicado em 1908, que, conforme aponta o título, aborda um amplo período histórico até sua contemporaneidade. Passados alguns anos, Renato de Almeida publicou em 1926 seu livro *História da Música Brasileira*, que receberia reedição em 1942. Com mais algumas décadas de distância, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou em 1956 o livro *150 anos de música no Brasil*, estabelecendo um recorte temporal mais estreito. Foram mais 25 anos até que os livros de Vasco Mariz e José Maria Neves chegassem às livrarias, sendo que até hoje, mais de 40 anos depois de suas primeiras edições, ainda são referências constantes em bibliografias de cursos de música pelo Brasil. Percebe-se, portanto, um período de mais de 100 anos coberto por essas obras (considerando as últimas reedições dos

livros de Vasco Mariz e José Maria Neves em 2012 e 2008 respectivamente). Longe de fazer uma crítica simplória sobre as limitações dessas obras, devemos reconhecer sua importância no estabelecimento de uma historiografia da música de concerto brasileira, desde os tempos coloniais até a atualidade. Logicamente, cada obra é fruto de seu tempo, das ideologias de seus autores, das contingências materiais e, portanto, parciais, por mais imparciais que se pretendam.

Apesar de publicados no mesmo ano, os livros *História da música no Brasil* de Vasco Mariz e *Música contemporânea brasileira* de José Maria Neves possuem orientações completamente diferentes. Tomamos o primeiro como ponto de partida por dois motivos: primeiro porque, quando o escreveu, Vasco Mariz já era um musicólogo reconhecido, com vários livros sobre música em seu catálogo; em segundo lugar, porque tal livro ganhou maior popularidade ao longo dos anos, tornando-se referência quase que absoluta no que se refere à história da música no Brasil, atestada pelas muitas reedições (oito, ao todo), em algumas das quais o autor elaborava reformas ou complementações na medida em que novas gerações de compositores se formavam.

Na abertura do livro, Mariz conta que esse trabalho surgiu de uma encomenda feita por Ênio Silveira, diretor-presidente da Editora Civilização Brasileira. O objetivo era uma leitura que atendesse tanto à pesquisa especializada quanto ao grande público, que viesse suprir a ausência de obras do tipo, uma vez que o livro de Renato Almeida (1942) já se encontrava esgotado e sem reedições. Vasco Mariz destaca que Silveira o escolheu para a missão porque o considerava isento das disputas de grupos, uma vez que residia fora do Brasil havia muitos anos, atuando como diplomata no exterior, de modo que estaria em posição privilegiada para apreciar o panorama musical “sem ufanismos nem patriotadas” (MARIZ, 1981, p. 15).

Ainda no prefácio, Mariz deixa clara sua intenção em estabelecer quais seriam os nomes dignos de figurar na História (com letra maiúscula), algo reiterado ao longo de todo o texto, o que demonstra um entendimento ainda tradicional sobre o fazer historiográfico, já questionado pelo menos desde o estabelecimento da Escola dos *Annales* na França².

Entre os compositores antigos julguei melhor eliminar muitos nomes menores para não sobrecarregar o leitor médio. Acho que a história da nossa música não deve ser uma relação de “todos” os brasileiros que fizeram música e sim apenas de aqueles que realmente deixaram sua marca permanente, por uma razão ou outra. Entre os contemporâneos fui mais benevolente e aqui são citados e analisados um número de compositores talvez demasiado elevado. Entretanto, trata-se de músicos que, de uma ou outra maneira, chamaram a

² Sobre a importância da Escola dos *Annales* no estabelecimento de novas abordagens historiográficas, ver o livro *A Escola dos Annales 1929-1989: a Revolução Francesa da historiografia* (BURKE, 2011).

atenção para seu trabalho e devemos, portanto, dar-lhes um crédito de confiança. Outra eventual edição desta *História* corrigirá falhas e defeitos, suprimirá nomes e acrescentará outros (MARIZ, 1981, p. 16).

De fato, nas edições subsequentes, Mariz cumpriu o prometido: muitos nomes apontados como “promessas” na primeira edição foram ganhando espaço em seu livro, passando a ser considerados dignos de figurar na “História”. É o caso, por exemplo, de Gilberto Mendes, que na primeira edição figurava no último capítulo entre uma série de outros compositores denominados como “outros valores novos” e que chegou na última edição com um capítulo quase inteiro, somente dividido com Jocy de Oliveira; esta, por sua vez, sequer apareceu na primeira edição, embora na época já fosse uma compositora de carreira internacional.

A primeira edição é formada por 16 capítulos (excetuando-se a introdução e o índice onomástico). Inicia com a “música no tempo da colônia”, passando pela música na corte de D. João VI e D. Pedro I com destaque para o Padre José Maurício Nunes Garcia, a música no tempo do império com Francisco Manuel e Carlos Gomes e chegando à virada do século XIX para o século XX com três compositores de formação europeia: Leopoldo Miguéz, Glauco Vélasquez e Henrique Oswald. A partir do século XX, vemos que Mariz organiza toda sua narrativa tendo o Nacionalismo como eixo. Seu capítulo 7 fala de “precursores do nacionalismo musical” destacando nomes como Brasília Itiberê da Cunha e Alberto Nepomuceno, entre outros; entre os capítulos 8 e 12 determina 3 gerações nacionalistas, sendo a primeira formada por Villa-Lobos, a quem dá destaque isolado, a segunda formada por Lorenzo Fernandez e Frutuoso Viana entre outros, tendo Francisco Mignone um capítulo só para si, e a terceira geração formada por José Siqueira, Radamés Gnattali, entre outros; Camargo Guarnieri igualmente ganha um capítulo inteiramente dedicado à sua obra.

No capítulo 13, “entreato dodecafônico: H. J. Koellreutter e o Grupo Música Viva”, dedica não mais que quatro páginas à atuação do referido grupo e de seu mentor. Cabe observar que Mariz considera o Movimento Música Viva, que em sua existência conturbada durou mais de 10 anos entre Rio de Janeiro e São Paulo, como um “entreato”, diminuindo-lhe a importância em sua narrativa. Do fim do referido grupo, no início da década de 1950, à publicação do livro em 1981, passaram-se quase 30 anos, portanto, espaço de tempo suficiente para que se pudesse levantar maiores fontes sobre o movimento e dimensionar sua importância no decurso da música de concerto brasileira. A noção de um “entreato”, seguido de um capítulo denominado

“Primeira geração pós-nacionalista”, deixa patente o entendimento de Mariz sobre o nacionalismo como o “ato principal”. Em sua última edição (MARIZ, 2012), Koellreutter ganha maior espaço e tem direito até à reprodução do *Manifesto Música Viva 1940 – declaração de princípios*³.

No capítulo 14 da primeira edição, Mariz estabelece uma primeira geração pós-nacionalista com a presença de nomes como Guerra Peixe e Osvaldo Lacerda, entre outros, e nos dois capítulos seguintes determina duas gerações independentes, a primeira formada por Claudio Santoro, Edino Krieger, entre outros, e a segunda por Marlos Nobre e Almeida Prado. Por fim, o último capítulo é dedicado aos “outros valores novos”, em que figuram o já citado Gilberto Mendes, além de Jorge Antunes, Lindembergue Cardoso, entre vários outros. Especialmente os capítulos após o “entreato dodecafônico” sofreram muitas reformas ao longo das edições subsequentes, o que é absolutamente compreensível, tendo em vista que o autor estava analisando seus contemporâneos. A última edição chegou com uma série de novas gerações de independentes e de vanguardistas, além de um capítulo de “novas promessas”, seguindo a estrutura dos números anteriores de sempre indicar aqueles que lhe parecem se destacar e que, nas edições seguintes, confirma se de fato se estabeleceram ou não.

Todo o discurso de Vasco Mariz está em torno de uma “imortalização” de gênios e da criação de um cânone na música brasileira, seguindo a lógica das Academias – deve-se lembrar que ele era um diplomata, portanto, não é de se estranhar sua abordagem. Ao falar sobre os compositores contemporâneos na primeira edição de seu livro, aos quais ele chama de “outros valores novos”, Mariz ressalta:

É difícil julgar contemporâneos, jovens ainda no processo de afirmar-se e até de justificar-se. Destacaremos alguns desses músicos, na esperança de que sua promissora aparição venha a ter prazo de consolidar-se no tempo. [...]. Obviamente eles estão longe de poder ser incorporados à *história* da música brasileira. São promessas risonhas e devemos encorajá-los. Alguns apareceram há mais de dez anos, mas ainda não se afirmaram completamente, pesando sobre eles uma dúvida, embora persista o crédito de confiança (MARIZ, 1981, p. 302, grifo do autor).

Assim como seus antecessores, o livro de Mariz tem caráter enciclopédico, pois tenta reunir uma grande quantidade de nomes e apresentá-los em uma estrutura de autor-obra.

³ A bibliografia do capítulo demonstra que Vasco Mariz teve acesso à tese para concurso de professor titular de Carlos Kater defendida em 1991 e que viria a se tornar o livro “Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade” (2001), referência decisiva sobre o movimento em questão.

Vasco Mariz tece algumas críticas, mas normalmente elogiosas, sempre destacando a genialidade de alguns compositores ou a promessa de outros jovens. Sua divisão histórica segue quase que exclusivamente o critério de idade, ignorando por vezes as afiliações estéticas dos compositores. Flavia Toni destaca o caráter estritamente biográfico do livro em sua primeira edição, justificando-o:

No Brasil não são escritos trabalhos musicológicos específicos sobre nossos compositores, pois as pesquisas sempre os relegam a segundo plano. Isto faz com que um estudo como o de Mariz se torne, por mais completo e atual que seja, um trabalho quase que exclusivamente preocupado com aspectos biográficos. Tal limitação decorre naturalmente da ausência de análises de estilos e de épocas (TONI, 1982, p. 192)

Por sua vez, o livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves tem um percurso diferente. Este livro é resultado de sua pesquisa de doutorado realizada entre 1974 e 1976 na Universidade Paris IV Paris-Sorbonne, na área de musicologia, sob orientação de Jacques Chailley e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, com uma bolsa de estudos do governo francês⁴.

José Maria Neves segue um modelo semelhante ao de Vasco Mariz ao apresentar biografias e breves descrições de obras de compositores, porém, inicia cada capítulo sempre com uma longa reflexão articulando aspectos históricos e socioculturais que envolvem as práticas analisadas, não somente no Brasil, mas no contexto da música ocidental em geral. Nesse sentido, seu estudo é mais aprofundado e crítico, não sendo apenas de caráter enciclopédico. O autor apresenta quatro capítulos. O primeiro, “advento da consciência nacional”, faz uma passagem geral sobre as primeiras expressões nacionalistas na virada do século XIX para o século XX, bem como a relação entre busca de identidade nacional e o modernismo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Agrupa ainda os nacionalistas de segunda e terceira gerações, buscando, diferentemente de Mariz, relacioná-los mais por tendências estéticas que por ano de nascimento. O segundo capítulo, “Música Viva, grupo de renovação”, se debruça sobre o Grupo Música Viva, seus debates, ações e dissidências. Diferentemente de Mariz, Neves dedica-se longamente ao Música Viva, não se restringindo a apenas apontá-lo como um entreato. O terceiro capítulo “Renascimento do nacionalismo” se refere à retomada do nacionalismo por dissidentes do Música Viva, porém, dentro de uma nova

⁴ Na mesma universidade e com os mesmos orientadores realizou antes sua pesquisa de mestrado em 1971, que gerou o livro “Villa-Lobos, o choro e os Choros”.

perspectiva, alinhado ao Realismo Socialista. Por fim, o quarto capítulo “Do nacional ao universal” se debruça sobre os movimentos vanguardistas surgidos em diferentes centros no Brasil. Aqui o autor dá ênfase aos compositores, estabelecendo agrupamentos e relações de afinidade estética entre eles, sendo provavelmente o primeiro autor a estabelecer tais relações, uma vez que Vasco Mariz somente os organizou por data de nascimento. Seleciona quatro centros de recepção criativa das experiências vanguardistas mais radicais: São Paulo com o Grupo Música Nova, Salvador com o Grupo de Compositores da Bahia, Brasília com a Universidade de Brasília, e Rio de Janeiro, com compositores sem um agrupamento específico; também descreve compositores isolados e ainda dedica algumas páginas à música eletroacústica.

Enquanto Vasco Mariz era simpatizante do nacionalismo musical, José Maria Neves era um ferrenho defensor da música de vanguarda, como ele mesmo deixa explícito logo no início do livro:

Este estudo não segue uma linha de fria imparcialidade. Acreditamos profundamente que as linguagens artísticas evoluem pela corajosa superação da herança tradicional e pela audácia na proposição de novos caminhos expressivos. Desse modo, vemos a evolução da música brasileira não como uma sucessão de fatos estratificados que podem ser tirados de seu contexto para análise, e sim como um todo dinâmico. E no antagonismo entre tradição e inovação, tomamos o partido da última, sem deixar de expor e de analisar as posições contrárias. Que se pense na afirmação de Cézanne, segundo a qual, em arte, se é revolucionário ou plagiário (NEVES, 2008, p. 18).

Como pode ser visto, as duas obras são marcadas por ideologias e preferências de seus autores, e isso faz com que eles estabeleçam narrativas diferentes sobre a música contemporânea brasileira. Enquanto Vasco Mariz toma o Nacionalismo como eixo, José Maria Neves toma partido das práticas inovadoras, abordando o nacionalismo de modo paralelo e com menor ênfase.

Caberiam análises mais aprofundadas sobre as obras. No entanto, para esta pesquisa nos interessa especificamente refletir sobre como a música-teatro esteve presente (ou ausente) nessas obras referenciais da historiografia da música contemporânea brasileira. No geral, em ambos os livros as práticas cênicas passam ao largo do repertório tomado para exemplificar os movimentos ou estilos de escolas e compositores.

Na primeira edição de seu livro, Vasco Mariz não faz menção a práticas relacionadas à música-teatro (ou teatro musical). Na última edição (2012), já aparecem algumas

breves referências, ainda que sem aprofundamento. Ao falar sobre Gilberto Mendes, que foi certamente um dos mais prolíficos compositores de música-teatro no Brasil, o autor menciona sua atuação com música visual e teatral, porém, somente de passagem, além de destacar sua veia humorística. Nomeia algumas de suas obras, cita suas passagens no exterior, a redescoberta de obras do passado, mas não se aprofunda em aspectos estéticos e musicais. Não cita teatro musical⁵ como uma categoria relevante na obra do compositor, apesar de citar algumas obras que fazem parte dessa prática.

Sobre Luiz Carlos Csekö, aponta que ele “utiliza com frequência efeitos cênicos e multimeios com sua música, que têm agradado” (MARIZ, 2012, p. 381); de Tato Taborda cita *Samba do Crioulo Doido* (1993), denominando-a como um “duo de música cênica” (MARIZ, 2012, p. 412). De Tim Rescala, que tem grande parte de sua obra dedicada à música com presença cênica, não destaca nada dessa seara, nomeando obras percebidas como mais “sérias”. Faz uma crítica à obra *Tango para trombone solo*, em que o músico deve dizer a frase “*te quiero pero no puedo amarte*” de modo fragmentado enquanto toca seu instrumento, demonstrando certa teatralidade implícita na performance. Mariz, sem citar a dimensão performática da obra, apenas pontua que ela, apresentada no Festival Música Nova de 1998, não representou o compositor à altura.

A respeito de Jocy de Oliveira, que na primeira edição do livro foi ignorada, Mariz tece críticas às suas óperas. O autor destaca na biografia de Oliveira seu prestígio internacional e suas relações com figuras estrangeiras de renome, fazendo questão de, nas poucas linhas biográficas da compositora, destacar que foi casada com Eleazar de Carvalho e o ano em que se divorciou. Apesar do tom elogioso, Mariz insiste na dificuldade de compreender sua obra:

Não é fácil compreender, ao primeiro contato, as óperas da compositora. [...] Jocy gosta de seminários de multimídia e tem projetado programas interdisciplinares que envolvem a participação do público, o que nem sempre resulta bem. Comentaristas fizeram discretas restrições e, eu mesmo, com os preconceitos burgueses da minha idade, tive dificuldade de apreciar devidamente a ópera *Inori, a prostituta sagrada*, encenada no CCBB (MARIZ, 2012, p. 284-285).

Mariz usa um jogo retórico atribuindo a si e aos “preconceitos burgueses de sua idade” a dificuldade de entender a música de Oliveira. Entretanto, não parece passar de uma

⁵ Termo mais comum na época, que tomamos como equivalente a música-teatro.

forma eufêmica de criticar a música da compositora, claramente distante de sua preferência estética.

De um modo geral, creio que suas óperas resultam melhor em DVDs do que em cena nos teatros. Nesses DVDs a câmera focaliza melhor e de perto os intérpretes, com iluminação apropriada. Exemplifico com a primeira cena de *Fata Morgana*, a autora no sintetizador e um bom violinista a contracenar com ela. A cena é de grande beleza, embora um pouco repetitiva. Aliás, esse parece ser um dos defeitos dos compositores eletroacústicos: não se importam muito com o tempo, isto é, a duração de seus efeitos sonoros, que ao começo encantam e depois cansam. Algumas cenas das óperas de Jocy ganhariam bastante se ela condensasse alguns de seus bonitos efeitos. Meu comentário é que entre *Fata Morgana* e *Kseni, a estrangeira* passaram-se vinte anos e o estilo da autora evoluiu e se aprimorou, sem contudo facilitar a compreensão e o prazer do ouvinte deste início do século XXI (MARIZ, 2012, p. 285, grifos nossos).

Apesar da crítica mais aguda a Jocy de Oliveira em relação a outros compositores contemporâneos ou até mais jovens que ela, Mariz demonstra conhecer as obras, tanto em suas versões gravadas para DVDs quanto em performances presenciais, tendo assistido montagens de suas obras não somente no Brasil, mas também no exterior.

A respeito de sua ópera *Kseni, a estrangeira*, critica o teor do texto e reitera a dificuldade de fruição da música:

A mais recente dessas óperas, *Kseni, a estrangeira*, é talvez a mais teatral e a mais intrincada da série, e foi escrita entre 2005 e 2007. Pode ser avaliada como a natural evolução estética e técnica desde *As Malibrans*, de 1986. Isso não quer dizer que a obra seja de mais fácil entendimento e apreciação. Alguns podem até pensar o contrário. O texto, muito forte e importante dessa obra, não é muito feliz. A autora estaria em uma fase de vivo protesto em relação às violências praticadas contra a mulher nos quatro cantos do mundo. Na linha melódica das solistas observam-se as mesmas dificuldades vocais das outras óperas. Seja como for, o ouvinte pode não entender ou gostar, mas respeita a criação da compositora (MARIZ, 2012, p. 287).

Mariz ressalta que “é preciso estar preparado para aproximar-se da obra vocal de Jocy de Oliveira, cuja originalidade e o pioneirismo não podem ser colocados em dúvida”, embora, logo antes, ressalte que “a época da utilização de efeitos como matéria composicional já ficou para trás e estamos dando início a uma nova fase mais inteligível e menos hermética da música vocal, não só para os intérpretes, mas também para o público em geral” (MARIZ, 2012, p. 287). Por meio de um constante jogo de críticas e contemporizações, Mariz tenta construir uma imagem de isenção, que, entretanto, não convence, uma vez que fica patente sua posição diante desse repertório. Ainda finaliza questionando a perenidade das obras de Oliveira:

Resta saber qual será a permanência, a médio prazo, dessas óperas tão complexas e de montagem tão sofisticada e pessoal. Esses DVDs estão aí para perpetuá-las, e são talvez o que há de mais expressivo e intrigante na música contemporânea de vanguarda no Brasil (MARIZ, 2012, p. 287).

A crítica de Mariz à música de Oliveira deixa claro o caráter opinativo de seu livro, mais voltado à crítica musical do que a um rigor musicológico. Mariz não nega que o livro reflete sua opinião pessoal, como diz logo na primeira edição: “No presente trabalho procurei transmitir minha opinião pessoal e também a de musicólogos e críticos musicais de renome, a fim de melhor apresentar a repercussão da obra do compositor em estudo” (MARIZ, 1981, p. 16). Todavia, sua escrita deixa transparecer uma pretensa imparcialidade e o desejo de que seu livro se torne uma referência musicológica.

Embora as obras de Jocy de Oliveira analisadas não se enquadrem no nosso recorte mais estrito de música-teatro, sua proximidade com o gênero é suficiente para percebermos a recepção de Mariz a essas experiências já na virada do século XXI. Seu discurso é superficial e não atravessa a barreira da opinião, especialmente quando se limita a usar adjetivos como “bonitos efeitos”, sem um aprofundamento sobre como são produzidos, de fato, tais efeitos.

No geral, conforme apontado anteriormente, Vasco Mariz tem a intenção de estabelecer uma *História* da música brasileira. Entretanto, tal objetivo se choca com a forma como o livro é construído, uma vez que este assume um caráter mais próximo da crítica musical opinativa que propriamente de um estudo aprofundado sobre a linguagem e os processos históricos que envolvem a prática em questão. Seu conhecimento, por certo, é inegável, e seu livro tem o mérito de reunir uma grande quantidade de nomes, sendo mais um ponto de partida para o estudo da música brasileira do que um ponto final.

Já no livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves, as práticas cênicas aparecem um pouco mais, uma vez que o autor reconhecia os experimentalismos como fatores relevantes para o desenvolvimento da linguagem musical. Entretanto, igualmente são tratadas superficialmente, não havendo uma descrição mais detalhada sobre como são as obras ou como os compositores trabalham com tais aspectos.

É interessante observar a capacidade de Neves de realizar uma leitura sobre seus contemporâneos com pouco ou nenhum distanciamento temporal, considerando que sua tese foi desenvolvida durante a década de 1970, no momento em que o Brasil ainda produzia intensamente suas práticas de vanguarda. Ainda mais curioso é o fato de Neves estabelecer o

neodadaísmo como régua para a análise desses fenômenos, uma leitura bastante original e contemporânea, o que demonstra a atualidade, naquele momento, de suas leituras.

Para Neves, a constante busca pelo insólito e pelo choque, levou o neodadaísmo – que na música se apresentava nas práticas aleatórias e *happenings* – a uma saturação. Dessa saturação viriam soluções em que se equilibrariam a experimentação radical com a escritura musical e práticas plurissensoriais, sendo a música-teatro resultante desse processo.

Para os adeptos da corrente aleatória de orientação neodadaísta, o problema era grave, pois cada vez mais se tornava difícil causar um grande escândalo. Era natural que se processasse, portanto, a transferência da exploração do insólito puro para a de proposições plurissensoriais, mais ricas, que dariam origem ao teatro musical, como praticado nas décadas de 1960 e 1970, e que se desenvolveu justamente nos países que não haviam passado pela experiência neodadaísta original, e que, por outro lado, sofriam de modo mais forte a pressão do objetivismo sonoro e do racionalismo (por exemplo, a Alemanha, com Mauricio Kagel e todos os seus seguidores, que na verdade não passam de versões germânicas de Cage e da escola neodadaísta norte-americana)” (NEVES, 2008, p. 246).

Além de falar em teatro musical, também nomeia o “teatro instrumental”, demonstrando conhecer, ao menos superficialmente, as produções contemporâneas de Mauricio Kagel, apesar de reduzi-lo a mera “versão germânica de Cage”.

O neodadaísmo em música também valorizaria a ação criativa, tornando-a independente dos resultados sonoros e justificável por si mesma. O sujeito da composição será não mais o que é produzido pela ação, e sim a ação como tal. O trabalho construtivo não se esconde mais atrás do fenômeno artístico. Em vez disso, esse fenômeno, agora transparente, chama a atenção para o trabalho construtivo que o gera, tornando-se o próprio fenômeno. O chamado teatro instrumental é, nesses termos, o exemplo perfeito de realização no espírito neodadaísta não só porque aí o ato criativo aparece de modo evidente, mas também porque nele são usados ao menos dois canais sensoriais” (NEVES, 2008, p. 244).

Na sequência, discorre sobre o *happening* e sua importância, embora seus exemplos sejam todos de músicos estrangeiros. Depois cita de passagem compositores que trabalharam com essas linguagens, como os membros do Grupo Música Nova, compositores de Brasília e Jaceguay Lins. No entanto, não nomeia obras e tampouco descreve como tais estéticas são desenvolvidas pelos compositores. Neves destaca a dificuldade que as práticas experimentais tiveram de se desenvolver no contexto musical brasileiro:

A grande maioria dos compositores, quase sempre formados na rigidez acadêmica dos cursos oficiais de composição, não aceitou as proposições da abertura formal, da improvisação ou do teatro musical praticados por aqueles que, tal qual o pequeno núcleo do *Música Viva* nos anos 1940, desejavam renovar a linguagem musical brasileira (NEVES, 2008, p. 250).

Mesmo sem aprofundar a leitura de obras que em alguma medida trabalham com os aspectos cênicos, Neves reconhece o desenvolvimento dessa prática no Brasil, sobretudo dentro do Grupo Música Nova, apontando que houve uma geração que aproveitou ao menos dois aspectos das experiências desenvolvidas pelo grupo paulista: “a aleatoriedade mais ou menos controlada e a assimilação de componentes cênicos, em especial” (NEVES, 2008, p. 263).

Como pode ser visto, José Maria Neves já tinha uma maior compreensão sobre a prática de música-teatro, chegando até mesmo a elaborar hipóteses sobre seu surgimento no contexto do neodadaísmo. Apesar disso, não se aprofundou sobre como essa prática aconteceu no Brasil, embora tenha dado pistas de alguns compositores que tenham trabalhado nessa seara.

Muitos dos compositores citados nesses e em outros livros, têm em seus catálogos obras de música-teatro, ainda que não utilizassem tal nomenclatura. No entanto, o que se observa é a quase completa ausência de menção a esse tipo de repertório na descrição de suas biografias, que enfatizam sobremaneira as obras sinfônicas, de câmara e, em menor intensidade, vocais, tidas usualmente como “sérias”. Num momento em que tais livros de caráter enciclopédico representavam o material básico para se conhecer a música produzida na contemporaneidade, a ausência de menções e maiores explicações sobre o repertório de música-teatro implicou em seu apagamento no repertório dos compositores. No entanto, ainda que tal repertório não fosse documentado nas obras referenciais, durante as décadas de 1960 e 1980 houve um terreno fértil para seu desenvolvimento, muito estimulado pelo interesse dos artistas nos cruzamentos e hibridismos entre linguagens, que na música foi representado por todo tipo de experimentos com performances, vídeo, visualidades e tecnologias diversas. A ausência de documentação musicológica dessas práticas demonstra sua posição marginal dentro da música de concerto contemporânea: as práticas resistiam fora dos espaços oficiais, como nos pequenos festivais de música contemporânea e nas universidades que, a partir da criação dos cursos superiores de música, se tornaram o principal espaço de produção e difusão desse repertório. Gustavo Bonin reforça nossa percepção sobre a presença da música-teatro no repertório brasileiro:

De certo modo, o uso dos elementos cênicos dentro da prática de concerto da música moderna/nova/contemporânea no Brasil, e talvez no mundo, é um fator recorrente. A ideia de que existam poucas peças, ou mesmo pouca exploração das presenças cênicas de um concerto de música contemporânea, está mais atrelada a um condicionamento das pesquisas, e das análises em música, do que de uma realidade factual propriamente dita (BONIN, 2018, p. 112)

As críticas musicais, que podem ser encaradas como uma prática musicológica, documentaram alguns eventos com a presença de música-teatro ou *happenings*, sobretudo quando tais espetáculos geravam estranhamento ou polêmica, matéria-prima para esse tipo de veículo de comunicação, como poderá ser visto no segundo capítulo.

1.2. Música-teatro brasileira em pesquisas acadêmicas

Em seu livro *Música*, publicado em 1983, o compositor Rodolfo Coelho de Souza apresenta, em meio a textos musicais variados, o artigo intitulado “Uma intersemiótica para a música”, em que propõe uma análise da obra *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes. Trata-se de uma análise seminal sobre música-teatro no Brasil, o primeiro estudo que temos notícia a tentar analisar esse tipo de prática.

Rodolfo Coelho de Souza inicia seu texto elencando as diversas experiências intersemióticas envolvendo a música desde Wagner, passando pelo cinema e pela canção, descrevendo como em cada uma dessas linguagens ou estilos a música é tratada em relação aos outros elementos constitutivos. A respeito da música-teatro, o autor se pergunta: “o que há de característico no teatro musical que o diferencia das outras manifestações de multi-media e em particular o que o diferencia do teatro tradicional?” (SOUZA, 1983, p. 44). A partir desta pergunta, o autor pontua que a música-teatro, embora pertencente ao campo das práticas musicais, não é somente música e, desse modo, não poderia ser analisada somente em suas particularidades musicais. Souza chega à conclusão de que a diferença com o teatro tradicional está no fato de que, enquanto este é operado logicamente por um enredo (normalmente textual/verbal), a música-teatro é operada analogicamente, gerando situações frequentemente absurdas. O autor propõe que a música-teatro resulta da combinação entre as duas linguagens: da música é utilizada a “sintaxe do discurso analógico, descartando o suporte sonoro”, e do teatro é retirado “o suporte cênico e gestual, descartando o discurso lógico verbal” (SOUZA, 1983, p. 46).

Como poderá ser visto no capítulo 3, trata-se de uma compreensão parcial sobre o modo de funcionamento da música-teatro, afinal, nem sempre o suporte sonoro e o discurso lógico verbal são descartados; o que se vê, ao contrário, são obras em que os discursos e suportes se alternam ou se sobrepõem em relações de complementaridade ou tensão. De todo modo, não cremos ter sido intenção do autor elaborar uma teoria analítica geral para música-teatro, mas apenas uma reflexão baseada na observação de *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes e de sua própria composição *Auto-móvil*.

Coelho de Souza dá especial atenção à dimensão satírica de *Ópera Aberta*, demonstrando como Gilberto Mendes elabora uma opinião crítica ao mundo da ópera por meio do humor. O autor destaca a capacidade de Mendes de colocar situações desconexas em contato e, analogicamente, condensá-los por meio do humor “com surpreendente rapidez e brevidade formando uma unidade” (SOUZA, 1983, p. 46). Tal condensação tem relação com o aspecto da economia que compõe o humor: é deixada ao receptor a tarefa de decodificar os sentidos decorrentes do contato entre situações improváveis.

O humor abre [...] fontes de prazer que estavam inacessíveis, ao evitar determinadas limitações críticas do ouvinte. A energia psicológica necessária para que o ouvinte reprimissem as *suas* tendências agressivas é liberada e convertida para os objetivos do autor. Fica claro então a serviço do que está o princípio da economia do humor: *conseguir através da economia de expressão, a conversão positiva das energias de repressão*. A técnica consiste portanto *em dirigir nossa atenção psíquica para a forma do signo, em vez de seu sentido (deslocamento) e deixar que a associação analógica crie novas relações inesperadas entre os significados (condensação)*. (SOUZA, 1983, p. 47, grifos do autor)

Desse modo, Rodolfo Coelho de Souza direciona sua análise para dois aspectos da música-teatro, tomando *Ópera Aberta* como ilustração: de um lado, busca entender seu funcionamento interno, operado analogicamente no contato entre situações inicialmente incompatíveis, e, de outro, reflete sobre possíveis modos de construção do discurso nesse tipo de criação, destacando o humor como técnica. A análise de Souza, ainda que bastante breve, abre janelas para pensar as dimensões constituintes da música-teatro e os aspectos que a diferenciam das suas linguagens de origem. Seu mérito está, sobretudo, em tomar a música-teatro como um objeto legítimo e, portanto, passível de ser analisado criticamente, não se limitando à mera descrição do choque causado por uma obra como *Ópera Aberta*.

Em que pese a ausência de documentação e estudos aprofundados, a música-teatro permaneceu como uma prática viva, atravessando o repertório de diferentes compositores. Com o crescimento de programas de pós-graduação em música no Brasil a partir do final dos anos 1990, a música contemporânea passou a aparecer em pesquisas acadêmicas. Assim, a partir do século XXI, a música-teatro começou a ser abordada como objeto de estudo em dissertações e teses. Em 2002, Maria Clara Gonzaga defendeu pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sua dissertação de mestrado “Música cênica para piano: cinco peças brasileiras”, em que se debruçou sobre o repertório brasileiro para piano com intervenções cênicas. Gonzaga analisa obras de Willy Corrêa de Oliveira, Henrique Morozowicz (conhecido como Henrique de Curitiba), Jorge Antunes, Gilberto Mendes e Dawid Korenchender. Sua proposta se firma na análise dos recursos cênicos mobilizados pelos compositores e como tais recursos podem ser desenvolvidos na prática do pianista. A autora justifica que sua pesquisa decorre “da escassez de bibliografia a respeito e da ausência quase total desse repertório nos programas de concerto” (GONZAGA, 2002, p. viii), reforçando a invisibilidade que esse repertório experienciava nas pesquisas até aquele momento.

Gonzaga parte da constatação da distância entre os compositores brasileiros da segunda metade do século XX e os intérpretes do início do século XXI, destacando a ausência desse repertório nos programas de ensino de escolas de música e nos programas de recitais de piano no Brasil e diagnostica que isso “deve-se, em grande parte, a uma falta de preparo dos pianistas para enfrentar questões específicas das linguagens contemporâneas tais como indeterminação, nova notação, mistura de linguagens artísticas, compreensão de estrutura” (GONZAGA, 2002, p. 10).

Maria Clara Gonzaga viria a dedicar-se novamente à música cênica para piano em sua pesquisa de doutorado realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e denominada “Música cênica para piano no Rio de Janeiro” (GONZAGA, 2013). Como o título informa, nesta pesquisa Gonzaga se debruçou sobre compositores e compositoras baseados no Rio de Janeiro. Seu recorte continua sendo o repertório pianístico e os desafios para o intérprete na compreensão e performance de obras como elementos cênicos. Neste trabalho de maior fôlego, a autora abordou a discussão terminológica e fez uma breve recensão sobre a história do gênero no exterior.

Na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Josinaldo Gomes Batista defendeu a dissertação de mestrado “A música com proposição teatral do Grupo de Compositores da Bahia” (BATISTA, 2004), fazendo um levantamento sobre as práticas cênico-musicais

desenvolvidas pelo referido grupo e apresentando a composição própria *Oxente, pra que tanto aperreio?* como resultado das reflexões desenvolvidas.

Em 2011, Daniel Serale defendeu sua dissertação pela UNIRIO intitulada “Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista” (SERALE, 2011). Assim como os trabalhos de Maria Clara Gonzaga, Serale também se debruçou sobre os desafios que o repertório cênico-musical impõe ao intérprete na decodificação e performance das obras. Seu recorte foi sobre obras para um único percussionista, as quais o próprio autor tocou, realizando, portanto, uma pesquisa tanto teórica quanto prática. Para tal estudo, tomou como objeto obras de Carlos Kater, Carlos Stasi, Jorge Antunes e Arthur Rinaldi. Para além das análises interpretativas das obras, Serale fez uma ampla reflexão sobre a história do teatro instrumental, oferecendo uma importante fonte de informação em língua portuguesa sobre o gênero. É também o primeiro autor a fazer um mapeamento mais amplo sobre a música-teatro no Brasil, apresentando alguns compositores e obras, embora não se demore neste tópico, tendo em vista não ser este o objetivo central de sua pesquisa.

Outro trabalho desenvolvido no campo da performance musical em percussão foi defendido por Paulo Zorzetto na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) sob o título “Percussão e voz na música-teatro em três obras solo: proposta de um Modelo Vocal para Percussionistas (MVP)” (ZORZETTO, 2016). Em sua pesquisa, Zorzetto aborda obras de música-teatro para percussão que fazem uso da voz do próprio percussionista, buscando, assim, desenvolver um modelo vocal para a realização dessas obras. Este é o primeiro trabalho acadêmico em língua portuguesa a utilizar o termo “música-teatro”, porém, por uma via diferente da que utilizamos em nossas pesquisas. Enquanto optamos pela tradução poética proposta por Florivaldo Menezes sobre a música de Gilberto Mendes (*A ODISSEIA*, 2006), a qual o próprio compositor passou a utilizar posteriormente, Zorzetto chega ao termo por meio de uma reflexão acerca de processos de tradução terminológica, à qual dedica parte de seu primeiro capítulo. Este trabalho também situa-se no campo da pesquisa em performance musical, com grande dedicação na pormenorização de aspectos fonéticos para a performance de obras para percussão que fazem uso desses recursos.

Munido desse referencial teórico, em 2015 iniciei minha pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação “A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais”, defendida em 2017 na Universidade de São Paulo (USP). Nessa pesquisa, me dediquei especificamente à música-teatro de um único compositor, Gilberto Mendes, não somente pela afinidade com sua obra, mas também por reconhecê-lo como uma das figuras pioneiras e mais

prolíficas nessa prática no Brasil. Me interessava nessa pesquisa fazer um levantamento de todo o repertório com presença de elementos cênicos do compositor, compreender suas motivações para a composição dessas peças e os aspectos técnicos e estéticos de sua obra. A partir da teoria de multimídia musical desenvolvida por Nicholas Cook (1998), analisei os modos de interação entre elementos cênicos e musicais operados pelo compositor, buscando, assim, fazer um mapeamento de seus procedimentos composicionais em música-teatro.

Em 2018, dois novos trabalhos vêm contribuir para os estudos sobre a música-teatro. O primeiro é a tese de doutorado de Heitor Martins Oliveira, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sob o título “Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise” (OLIVEIRA, 2018). O autor não utiliza o termo “música-teatro”, mas sua noção de “música-come-teatro” refere-se à mesma prática que aqui estudamos, embora, naturalmente, possa não se limitar a ela. Sua tese foi realizada na linha de composição musical, portanto, a reflexão teórica resultou na composição de três obras cênico-musicais, apresentadas em portfólio junto à tese. Toda a pesquisa de Oliveira canaliza-se para seu próprio processo composicional; suas análises de obras de compositores como Péter Eötvös, Gilberto Mendes, Maurício Kagel e Georges Aperghis não servem exclusivamente à pesquisa teórica, mas sim de subsídios para seu próprio processo de composição, embora não se proponha a repetir qualquer gesto ou técnica desses compositores.

Outro trabalho defendido no mesmo ano foi a dissertação de Gustavo Bonin, pela USP, intitulada “Quadro a quadro: música cênica brasileira” (BONIN, 2018). Bonin reforça o uso do termo “música cênica”, já usado por Maria Clara Gonzaga, igualmente referindo-se à mesma prática por nós estudada. O autor se lança no campo da semiótica tensiva de Claude Zilberberg para realizar suas análises, buscando os modos de contato entre elementos cênicos e musicais no repertório de música-teatro, e como ocorrem gradações de percepção entre os polos da música e do teatro. Na parte final de seu trabalho, Bonin elabora uma breve revisão da música-teatro brasileira, buscando alguns pontos de contato entre elas, sem, contudo, pretender elaborar uma linha evolutiva ou mesmo sequência cronológica ou estética.

Em 2021, Pedro Leal David defendeu pela UNIRIO sua dissertação intitulada “Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na composição de uma peça de música-teatro” (DAVID, 2021). O autor trabalha dentro da perspectiva da pesquisa artística, articulando

a discussão teórica à sua prática composicional, resultando em uma composição de música-teatro⁶.

Além dos trabalhos citados, há ainda uma série de pesquisas sendo desenvolvidas atualmente em programas de pós-graduação sobre música-teatro. Isso demonstra um crescente interesse do meio acadêmico por essa prática nas mais diferentes perspectivas: desde os estudos musicológicos à pesquisa artística em composição e performance. Todas essas pesquisas vieram pavimentando o caminho para a existência, hoje, de uma comunidade – ainda pequena, mas em crescimento – de pesquisadores interessados nas práticas cênicas na música contemporânea, o que, por sua vez, também alimenta o processo de criação de novas obras e o interesse crescente de jovens instrumentistas e cantores pelos desafios impostos por tal repertório.

1.3. Marco teórico

O objeto desta pesquisa se situa em um enclave histórico e sociocultural imbricado, a saber, a criação musical no Brasil a partir da segunda metade do século XX. Estudar este período significa lidar com um ambiente movediço, de grandes transformações na ordem econômica, social e cultural no país. Diante da variedade de abordagens possíveis, estabelecemos um quadro teórico bem demarcado a partir do entrelaçamento de três conceitos básicos: a Antropofagia de Oswald de Andrade interpretada por João Cézar de Castro Rocha, a teoria de Transferências Culturais elaborada por Michael Werner e Michel Espagne e desenvolvida pelo último, e o conceito de Híbridação proposto por Néstor García Canclini. Observe-se que tais conceitos não se configuram em métodos analíticos, mas antes, em modos de compreender os processos de recepção, incorporação e transformação de ideias resultantes do contato entre diferentes práticas culturais. O entrelaçamento entre esses conceitos conforma nosso marco teórico, definindo o modo como entendemos o surgimento da música-teatro no Brasil e suas características técnicas e estéticas.

Em 1928, Oswald de Andrade publicou o Manifesto Antropófago, um texto divisor de águas para a cultura brasileira. O estímulo para a elaboração desse manifesto foi o quadro *Abaporu* pintado por Tarsila do Amaral. Nesse texto, Oswald de Andrade elaborou uma leitura

⁶ Aqui foram citados somente trabalhos dedicados inteiramente à música-teatro. Entretanto, cabe mencionar o livro *Música informal brasileira: estudo analítico e catálogo de obras* de Paulo Celso Moura (2011) que, embora não seja propriamente voltado à música-teatro, descreve detalhadamente uma grande quantidade de obras da música contemporânea brasileira, sendo a presença de teatralização um dos elementos destacados pelo autor. Este livro foi fundamental para nossa pesquisa de repertório.

sobre a prática artística de seus companheiros de movimento modernista e, ao mesmo tempo, um programa estético para o movimento. A linha-mestra de seu argumento pode ser encontrada na seguinte frase: “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2017) Originalmente, o conceito de antropofagia designa um ritual em que uma tribo se alimenta da carne de pessoas da tribo rival, não por fome ou necessidade, mas por acreditar que, ao comer a carne de um rival guerreiro, irão assimilar suas qualidades. A partir desse princípio, Oswald de Andrade elabora sua teoria antropofágica: “comer” a cultura do outro (europeu) e incorporar suas qualidades. Assim como na antropofagia ritual, o ato de deglutir o outro não implica em transformar-se nele, mas antes, tornar-se outro. Conforme a interpretação de Haroldo de Campos:

Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um ‘polemista’ (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um ‘antologista’: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais (CAMPOS, 1992, p. 235)

João Cezar de Castro Rocha, ao encerrar o longo volume *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, organizado junto com Jorge Ruffinelli em 2011, se pergunta se ainda é possível realizar releituras da teoria cultural de Oswald de Andrade, considerando o quanto já se falou de seus manifestos e o uso indiscriminado desse conceito. Seu principal interesse é saber se é possível converter a teoria cultural oswaldiana em uma “forma crítica de entendimento da realidade contemporânea” (ROCHA, 2011, p. 647).

Para realizar tal empreitada, o autor considera ser necessário emancipar o conceito de seu criador e de sua limitação geográfica. Ou seja, seria necessário “desnacionalizar” e “desoswaldianizar” o conceito de antropofagia, possibilitando, assim, sua aplicação a contextos mais amplos do que somente ao modernismo brasileiro. Nesse sentido, Rocha procura abordar a ideia de antropofagia enquanto uma operação cultural específica.

Rocha demonstra como a ideia de antropofagia não é em si uma completa invenção de Oswald de Andrade, uma vez que a ideia de canibalismo enquanto metáfora rondava a década de 1920 entre escritores e artistas como Francis Picabia e Paul Valéry, entre outros. Mesmo na América Latina, tal ideia já circulava nos escritos do poeta uruguaio Alfredo Mario Ferreiro, do poeta argentino Oliverio Girondo, além dos brasileiros Menotti del Pichhia e Mário

de Andrade. Deste último, Rocha seleciona um recorte publicado em 1926 particularmente interessante para nós, posto que é um texto sobre música:

São Paulo ou pelo menos o movimento modernista paulista já está bem naquele momento de cultura em que a influência estrangeira não amedronta mais porque é apropriada, deformada, transformada de tal feito a ser útil pra gente” (ANDRADE apud ROCHA, 2011, p. 658, grifo nosso).

Observe-se na fala de Mário de Andrade os princípios da ação antropofágica, ainda que sem o uso do referido conceito. Entretanto, apesar das muitas aproximações, Rocha considera que Oswald de Andrade teria alcançado a abstração da “perfeita fórmula” na já citada máxima: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2017).

Dentro dessa perspectiva, o autor elabora: “a ‘angústia da influência’ daria lugar à ‘produtividade da influência’, pois o inventor se consideraria tanto mais forte quanto mais célebres suas ‘influências’ se revelarem” (ROCHA, 2011, p. 656). Mais adiante ele complementa:

Filiação: a feliz culpa do poeta antropofágico. Em outras palavras, o poeta forte não precisa se afirmar através da negação do que lhe antecedeu, mas, muito pelo contrário, mediante a apropriação do que deve ser considerado excelente (ROCHA, 2011, p. 656).

Este é o princípio mais elementar da antropofagia ritual. Comer o outro não por fome, mas para incorporar suas qualidades. Nesse sentido, Rocha aponta que a “novidade oswaldiana” não é a originalidade do conceito de antropofagia e nem a “identificação hipotética da índole nacional”, mas sim a “inversão do modelo das trocas culturais” (ROCHA, 2011, p. 659). Desse modo, o autor considera que a teoria de Oswald de Andrade é, ela própria, resultado de um processo antropofágico, mais do que pura invenção de seu gênio. “Comer, digerir, nutrir-se: verbos onipresentes na sintaxe dos anos 1920, e que tentavam definir uma forma renovada de relacionamento com o diferente, com a alteridade” (ROCHA, 2011, p. 658-659).

Assim, Rocha está procurando estabelecer a antropofagia como uma teoria para leitura das relações de apropriação cultural, para além do limite histórico do modernismo e geográfico do território brasileiro. A citação a seguir resume seu entendimento sobre a potência da antropofagia enquanto teoria:

A antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos. Trata-se de

estratégia empregada geralmente pelos que se encontram no polo menos favorecido. O gesto antropofágico, por esse motivo, é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento, foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. A antropofagia pretende transformar a natureza dessa relação através da assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a volição no ato de devorá-los (ROCHA, 2011, p. 666).

Para esta pesquisa, a noção de antropofagia como ato de assimilar os dados culturais do outro e processá-los por meio dos modos de fazer locais, é fundamental. Este é o modo como compreendemos as práticas da música contemporânea brasileira, onde localiza-se a música-teatro. Tal abordagem poderá ser vista ao longo desta tese. Na contramão de discursos que insistem em tomar o estrangeiro como parâmetro para a valoração da produção local, nos interessa justamente entender essa produção não como imitação, mas sim como reelaboração criativa, motivo pelo qual a comparação, enquanto método analítico, é incipiente. Em outros termos, para nós não interessa qualificar se um estilo estrangeiro é bem ou mal reproduzido no Brasil, mas antes, como tal estilo é incorporado e como resulta em uma nova forma de expressão. Nesse sentido, nos aproximamos do conceito de “transferências culturais”, proposto por Werner e Espagne (1988) e desenvolvido por este último.

Essa teoria surgiu a partir do estudo das trocas culturais realizadas no espaço franco-alemão durante o século XIX, no período em que a Alemanha e a França ainda não estavam completamente estabelecidas como nações. Em linhas gerais, os autores buscavam compreender como o trânsito de ideias e objetos culturais entre os dois espaços gerou dinâmicas de trocas, apropriações e ressemantizações. Apesar de o conceito ter sido elaborado para analisar um período bastante específico – aquele da formação dos estados nacionais europeus no século XIX – sua fundamentação e abrangência se mostram atraentes para a aplicação em outros contextos. Espagne aponta que quando elaborou o conceito juntamente com Werner, eles pretendiam que fosse um conceito aberto, sem a intenção de construir uma teoria definitiva, e que, nesse sentido, sua utilização deveria ser ampliada a outros espaços, especialmente fora da Europa (ESPAGNE, 2018).

O conceito de transferências culturais pode ser categorizado pela seguinte máxima:

Toda passagem de um objeto cultural de um contexto para outro tem por consequência uma transformação de seu sentido, uma dinâmica de ressemantização, que só se pode reconhecer plenamente se levarmos em conta os vetores históricos da passagem (ESPAGNE, 2017, p. 136-137).

A ideia de uma “dinâmica de ressemantização” é central no conceito de transferências culturais. Para Espagne, tanto os objetos quanto os conceitos passam por processos de ressemantização na medida em que são transferidos de um contexto a outro. Um determinado objeto cultural ou conceito que em uma cultura tem determinados significados e usos, pode adquirir novos sentidos quando incorporados por outra cultura. Em suas palavras, “transferência não é transportar, mas sim metamorfosear. [...] É menos a circulação de bens culturais que sua reinterpretação que está em jogo” (ESPAGNE, 2017, p. 136-137).

Em sua elaboração teórica, Espagne questiona uma série de conceitos utilizados acriticamente pelo senso comum e até mesmo entre acadêmicos e intelectuais, como “intercâmbio”, “circulação”, “original” e “influência”. A respeito deste último, o autor diz:

A noção de influência me incomoda desde o começo, pois ela integra elementos mágicos que funcionam como uma força que se desdobra a partir de um ponto original e é transmitida ao meio. A criação, então, partiria deste ponto de origem. Em vez disso, tenho a impressão de que a criação parte daquele que se inspira em alguma coisa do exterior para recriar um elemento novo. Passamos ao largo de todos esses processos criativos quando permanecemos presos a essa noção de influência, ou seja, de disseminação ou de poder de uma escola de pensamento a partir de um centro. Inversamente, penso que devemos ter todo o interesse sobre a dimensão criativa dos processos de reinterpretação (ESPAGNE, 2018, p. 8, grifos nossos)

A noção de influência está enraizada no campo musical. Aprendemos nas aulas de história da música uma sequência de períodos em que um compositor influencia o outro como uma linha única e perene. No Brasil (ou do Sul Global⁷ de um modo geral), analisamos e avaliamos nossas músicas sempre tomando a música europeia como parâmetro: não é raro dizermos que “a música de determinado compositor é influenciada por tal compositor” (este, geralmente, europeu ou estadunidense). A ideia de influência, nesses casos, funciona como validação, como aspecto positivo. Reconhecer na obra de um compositor brasileiro que ele foi influenciado, por exemplo, por Olivier Messiaen, é uma glória para esse compositor (ainda que não se consiga dizer exatamente qual é a influência). Por sua vez, quando não se reconhece nenhuma influência na obra de um compositor do Sul Global, este é colocado à margem do

⁷ O conceito de Sul Global surge em substituição às noções de “Terceiro Mundo” ou “países em desenvolvimento” (MITLIN; SATTERTHWAITTE, 2013), e refere-se não somente ao sul geográfico, mas a regiões periféricas ou semiperiféricas subjugadas ao domínio econômico e epistemológico de países centrais. O termo liga-se ao conceito de Epistemologias do Sul elaborado por Boaventura de Sousa Santos e presente no livro homônimo coorganizado pelo autor e Maria Paula Meneses (SANTOS; MENESES, 2009).

cânone, mesmo que tal cânone não diga respeito à cultura à qual ele está inserido. Nesse sentido, a crítica de Espagne à dimensão “mágica” da noção de influência é bastante pertinente para revermos uma série de discursos que reproduzimos acriticamente. O autor sugere que tal ideia deveria ser “substituída por uma abordagem crítica de contatos historicamente verificáveis e de adaptações ou reinterpretações nas quais estes contatos tivessem ocorrido”. (ESPAGNE, 2017, p. 137).

Isso exige um aprofundamento analítico que nem sempre se está disposto a fazer e, mais do que isso, exige uma abordagem que não elimine a diferença. Ou seja, se uma determinada música não se encaixa em determinada teoria elaborada em um contexto alheio a ela, não é a música que deveria ser enquadrada naquela teoria, mas antes a teoria que deveria ter seu escopo ampliado, ou até mesmo ser substituída por outra que verdadeiramente atenda às exigências da música em análise.

A noção de influência implica na ideia de originalidade, outro conceito problematizado pelo autor. Dentro dos estudos de transferências culturais, o dualismo entre os conceitos de original e cópia é irrelevante, pois, se toda transferência implica em um processo de ressemantização, e, portanto, de transformação, isso significa a conformação de um objeto novo, emancipado daquele que lhe originou.

A pesquisa sobre a transferência cultural deveria admitir que se pode apropriar de um objeto cultural e emancipá-lo do modelo que o constitui, ou seja, uma transposição, por mais distante que ela seja, tem tanta legitimidade quanto o original (ESPAGNE, 2017, p. 137)

Destarte, Espagne considera que o método comparativo é problemático, uma vez que trabalha necessariamente com uma matriz a partir da qual são comparadas as semelhanças e diferenças dos objetos em análise. Para o campo das transferências culturais, o comparatismo não é um método operativo, afinal, busca-se menos determinar a origem de um fenômeno e mais os seus processos de transformação em novos fenômenos, aos quais pouco importa reconhecer a proximidade ou distância de uma origem.

O autor dá um exemplo didático sobre a necessidade de se redimensionar a importância da ideia de influência e do dualismo original *versus* cópia:

Sabe-se que um discípulo secundário de Schelling, Krause, criou no mundo hispânico uma escola de pensamento, o “krausismo”, que relega à sombra o resto da filosofia alemã e é baseada em um conhecimento de fundo bastante breve dos textos. O fato é que esta forma de pensamento liberal, aliás,

marcando um deslize disciplinar da metafísica schellingniana a um pensar político, é tão legítima quanto o impulso que lhe deu origem. Não medimos o krausismo por seu grau de fidelidade a Schelling, assim como não julgamos a tradução de Sófocles por Hölderlin pelo grau de exatidão com que os segmentos textuais foram transpostos. Em última análise, o conhecimento de uma tradição antes da sua importação e sua reconstrução pode ser extremamente sucinto (ESPAGNE, 2017, p. 138).

O exemplo posto por Espagne nos permite fazer uma aproximação com nosso objeto de estudo: os compositores brasileiros atuantes durante as décadas de 1950 e 60 tiveram contato pontual com o serialismo, sobretudo através de discos e partituras, pois suas visitas à Europa para participar de cursos foram bastante breves. Assim como no exemplo de Espagne, esses compositores incorporaram procedimentos muito básicos do serialismo franco-alemão em suas composições, resultando em obras que tinham pouca relação com a técnica de origem. Diante disso, podemos optar por dois caminhos argumentativos. Um deles – o mais corrente na crítica brasileira até muito recentemente – trataria de considerar essas obras como cópias imperfeitas e até caricatas da técnica serial, motivo pelo qual nossos compositores não passariam de epígonos da vanguarda europeia; o outro caminho argumentativo, ao qual nos fiamos nesta tese, passa por identificar o processo de ressemantização dessas técnicas no contexto brasileiro e como seus usos no novo contexto geraram técnicas e obras novas, as quais não deveriam ser analisadas em comparação à música europeia, mas sim naquilo que elas oferecem enquanto linguagem artística. Como se pode ver, a teoria de transferências culturais nos permite lançar olhares menos colonizados sobre nossa música e, em última análise, mais produtivos, se queremos realmente entender nossas práticas. A ideia de uma origem somente é interessante se podemos, a partir dela, identificar como outras culturas se apropriaram e dela fizeram algo novo.

Ainda, Espagne reforça o cuidado de não se considerar um espaço cultural como um monolito. Todo espaço cultural é “resultado de deslocamentos anteriores” e “sucessivas hibridações” (ESPAGNE, 2017, p. 139-140). Assim, referir-se a um país ou nação pode ser necessário para um exercício analítico, mas não se deve esquecer que tais espaços são formados por grupos sociais e culturais heterogêneos.

Apesar de não ter sido elaborada num contexto de Sul Global, a teoria de transferências culturais oferece parâmetros mais generosos para se analisar as relações entre centro e periferia desde a perspectiva da última. Uma leitura mais acurada das práticas criativas brasileiras e latino-americanas no século XX, passa por compreender que o modernismo nesses

locais não se resumiu à mera imitação das tendências europeias, mas antes, em processos de assimilação e ressemantização de ideias processadas por uma urdidura singular entre o moderno e a tradição, o local e o global.

Néstor García Canclini, em seu celebrado livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (1990), equaciona as diferentes dimensões e contradições que formam a modernidade latino-americana.

Um dos argumentos demarcados por Canclini é o fato da aparente contradição entre modernismos artísticos e modernização social que se observou na América Latina ao longo do século XX. De início, pode parecer incongruente que uma região majoritariamente rural, analfabeta e ainda com fortes traços coloniais tenha desenvolvido expressões artísticas modernistas. Desse modo, Canclini inicia seu debate questionando a ideia de que a América Latina teria experienciado um modernismo artístico, importado da Europa, sem, contudo, ter vivido o processo de modernização social que supostamente deveria acompanhá-lo.

Anderson (1984 apud CANCLINI, 1990) explica que o modernismo artístico surgiu não em sociedades onde ocorreram mudanças modernizadoras estruturais, mas sim onde existia uma conjuntura complexa formada pela “triangulação de três coordenadas decisivas”: 1) a permanência de um academismo institucionalizado, herdado do domínio das classes aristocráticas; 2) o surgimento das novas tecnologias geradas pela segunda revolução industrial, como rádio, telefone, carro etc.; e 3) a sensação da aproximação de revoluções sociais, iniciada pela Revolução Russa (e que, na América Latina, tem a Revolução Cubana como ponto de inflexão decisivo).

Partindo dessa triangulação, Anderson aponta que o modernismo europeu “floresceu no espaço entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível”, portanto, “uma interseção entre uma ordem dominante semi-aristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento trabalhista semi-emergente ou semi-insurgente” (ANDERSON, 1984, p. 105, tradução nossa)⁸.

A partir dessa estrutura, Canclini questiona:

⁸ European modernism in the first years of this century thus flowered in the space between a still usable classical past, a still indeterminate technical present, and a still unpredictable political future. Or, put another way, it arose at the intersection between a semi-aristocratic ruling order, a semi-industrialized capitalist economy, and a semi-emergent, or -insurgent, labour movement. (ANDERSON, 1984, p. 105)

Se o modernismo não é a expressão da modernização socioeconômica, mas sim o modo no qual as elites se encarregam da interseção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global, quais são essas temporalidades na América Latina e que contradições o seu cruzamento gera? Em que sentido essas contradições entorpeceram a realização dos projetos emancipador, expansivo, renovador e democratizador da modernidade? (CANCLINI, 1990, p. 71, tradução nossa)⁹

Desse modo, Canclini reposiciona o questionamento: ao invés de se preocupar em identificar semelhanças e diferenças entre os modernismos europeu e latino-americano, o autor procura compreender as especificidades da formação do modernismo latino-americano. Para tal, é necessário ter em conta a urdidura entre essas coordenadas. A ideia da convivência de diferentes temporalidades históricas é particularmente importante, pois desconstrói a noção de que o moderno veio suplantando o tradicional. Para Canclini, o processo de modernização latino-americano é precisamente a justaposição dessas temporalidades, todas vivenciadas concomitantemente dentro dos espaços urbanos. Desta reflexão, o autor formula o conceito de hibridação.

Hibridação quer dizer não somente a mistura de diferentes componentes geográficas, mas também a coexistência de diferentes temporalidades. Assim, o modernismo latino-americano é formado não tanto pela presença exclusiva de artefatos modernos, mas antes, pela justaposição temporal (entre o tradicional e o moderno) e geográfica (entre o local e o estrangeiro).

O conceito de hibridação colocado por Canclini é fundamental para compreendermos a música de vanguarda brasileira a partir dos anos 1960, em que a incidência de todas essas temporalidades e localidades construíram a base de boa parte desse repertório. A música-teatro, inclusive, parece ser ela própria um resultado dessa miscelânea de informações. Isso fica patente na forma como técnicas composicionais estrangeiras são incorporadas e transformadas, marcando uma justaposição geográfica, ao passo que a sobreposição temporal se evidencia na forma como o tradicional se relaciona com o novo.

A articulação entre os conceitos de antropofagia, transferências culturais e hibridação nos ajuda a posicionar nosso objeto de pesquisa no quadro teórico mais amplo das relações entre centro e periferia e nas particularidades da formação dos modernismos latino-americanos e, de modo mais específico, do modernismo brasileiro. É a partir dessa conformação

⁹ Si el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido estas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?

teórica que abordamos a música-teatro: não como mera imitação de práticas europeias, mas como resultado de um processo antropofágico com sucessivas ressemantizações em um contexto de hibridação entre diferentes temporalidades e espacialidades. Dentro desse quadro complexo, entendemos a música-teatro como uma prática elástica, marcada por agenciamentos múltiplos e, por isso, impossível de ser reduzida a definições enrijecidas. A partir dessa perspectiva, apresentamos na sequência algumas características e os processos históricos que originaram esta prática.

1.4. Música-teatro: definições e origens

Muitos autores, sobretudo no contexto alemão, têm se dedicado a entender o fenômeno da música-teatro em suas mais diferentes perspectivas, indo desde os aspectos técnicos e estéticos da feitura composicional até a dimensão política do repertório. Entre tais autores, não há consenso em relação aos limites dessa prática, e nem mesmo em relação ao seu nome. O termo música-teatro por nós utilizado tem origem na tradução poética do termo alemão *musiktheater* realizado pelo poeta Florivaldo Menezes para referir às obras cênicas de Gilberto Mendes (A ODISSEIA, 2006). Até então, o termo mais recorrente no Brasil era “teatro musical”, um termo impreciso, uma vez que é muito utilizado para designar um tipo de espetáculo que envolve música popular e que tem suas origens nos musicais da *Broadway*. Tal problema terminológico também pode ser visto em língua inglesa, o que levou Salzman e Desi (2008) a proporem a sutil diferenciação entre *musical theater* – referente ao teatro musical popular – e *music theater* (ou *new music theater*) para se referir à prática que aqui estudamos. Em língua alemã, o termo *musiktheater* parece circunscrever tal prática de modo menos ambíguo, provavelmente porque na Alemanha a música-teatro se difundiu mais que em outros lugares, conseqüentemente tendo se tornado objeto de reflexão entre musicólogos. No Brasil, o termo “teatro musical” continua corrente, embora outros nomes como “música cênica” e “música-teatro” estejam cada vez mais sendo utilizados por pesquisadores e compositores como forma de distinção de outras práticas cênico-musicais.

Para além da questão terminológica, outro dissenso entre os autores está na definição e delimitação dessa prática. Em linhas gerais, podemos perceber dois modos de compreensão, um mais amplo e outro mais restrito. Há autores que entendem a noção de “música-teatro” como um termo guarda-chuva, em que práticas muito diferentes e por vezes até contraditórias são agrupadas sob o mesmo conceito. Nesse tipo de abordagem, até mesmo

práticas como a ópera contemporânea ou experiências imersivas podem ser entendidas como “música-teatro”. Por outro lado, há autores que preferem uma abordagem mais restrita, na qual entendem a música-teatro como uma prática com um percurso histórico e processos criativos específicos, dentro da qual a ópera ou outras práticas não se encaixariam, ainda que possam tangenciar em alguma medida. Nossa abordagem se relaciona com esta última, pois nosso objetivo é justamente evidenciar a existência de tal prática no Brasil e descrever seus processos históricos e aspectos técnicos e estéticos.

Cabe ainda ressaltar que, em práticas híbridas como esta que estudamos, a posição do analista pode mudar radicalmente o modo de percepção do fenômeno em questão. No caso da música-teatro, um analista da área de teatro poderá ter uma percepção completamente distinta de um pesquisador da área musical; poderá até mesmo considerar que ali não há nada de teatral¹⁰. Nesse sentido, é importante explicitarmos que toda nossa reflexão parte do ponto de vista dos estudos musicais – mais especificamente da musicologia e análise musical. É necessário dizer que, ainda que resulte em obras que possam ser percebidas como puro teatro, a música-teatro é uma prática historicamente oriunda do campo musical. Ela nasce no seio da música de vanguarda, elaborada por compositores, e tal fato não pode ser desconsiderado no momento da realização de uma análise ou de uma performance, sob o risco de descaracterizá-la.

De acordo com Björn Heile (2016a), a música-teatro é uma prática ontologicamente mais ligada à música de concerto do que à ópera ou outras formas cênico-musicais, uma vez que ela é “derivada da situação de performance e das ações físicas necessárias para a performance musical”¹¹ (HEILE, 2016a, p. 336, tradução nossa). Isso significa dizer que, historicamente, ela nasce dos modos de fazer próprios da música de concerto: seus gestos, ritos, cacoetes, símbolos etc. Assim, são as contingências da prática da música de concerto que alimentam a música-teatro, embora, naturalmente, isso não limite sua dimensão cênica apenas à reprodução desses gestos, funcionando mais como um estímulo à elaboração de novas gestualidades.

¹⁰ Em sua dissertação de mestrado, Gustavo Bonin (2018) demonstra essas diferenças pelo viés da semiótica tensiva.

¹¹ “is derived from the performance situation and the physical actions required for the performance of music”.

Apesar da dificuldade de se definir o que é música-teatro, é necessário tentar ao menos estabelecer alguns aspectos que caracterizam esta prática. Na compreensão de Salzman e Desi,

Música-teatro é teatro que é musicalmente dirigido (por exemplo, decisivamente ligado ao tempo e organização musical) em que pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico existem, interagem ou permanecem lado a lado em um tipo de equidade, mas performed por diferentes performers e em um ambiente social diferente daqueles em que obras normalmente categorizadas como óperas (performedas por cantores de ópera em casas de ópera) ou musicais (performedos por cantores de teatro em teatros “legítimos”) (SALZMAN; DESI, 2008, p. 5, tradução nossa)¹²

A noção de um teatro “musicalmente dirigido” é fundamental para se compreender o funcionamento da música-teatro e sua distância de outros gêneros cênico-musicais como a ópera e o musical. Enquanto nestes a organização dos materiais se dá a partir de princípios próprios da linguagem teatral – normalmente tendo um texto como norteador – na música-teatro a organização, ao menos no nível mais profundo, decorre de princípios musicais.

Caberia, contudo, refletirmos sobre o que seriam princípios musicais. É certo que o campo musical tem um vocabulário próprio, e conceitos como melodia, ritmo, harmonia, forma, contraponto etc. são todos muito bem definidos. Entretanto, será que esses elementos são exclusividade do campo musical?

Ernani Maletta, ao refletir sobre a musicalidade no teatro, aponta que, embora o campo musical tenha se apropriado e sistematizado determinados conceitos e parâmetros, estes não deveriam ser entendidos como exclusivamente musicais. Por exemplo, a noção de ritmo não é uma invenção ou exclusividade do campo musical, ainda que este inegavelmente tenha lhe desenvolvido como nenhuma outra área. Essa noção é igualmente importante no teatro, na dança, e podemos até dizer que no cinema e nas artes visuais. Desse modo, Maletta propõe a existência de um “universo de conceitos”, onde tais conceitos habitam de forma autônoma e ficam disponíveis às linguagens artísticas, sem, contudo, serem “sequestrados” por elas.

Dessa forma, a Arte que atualmente identificamos pelo termo *Música*, ao se constituir como campo do conhecimento autônomo, apropriou-se de diversos conceitos e parâmetros que, *conforme as suas necessidades e seus objetivos*,

¹² “Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in “legitimate” theaters).” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 5).

foram exemplarmente desenvolvidos e sistematizados, tendo sido criadas inúmeras metodologias e estratégias pedagógicas para o seu ensino *na formação de músicos*. A intensa vinculação desses parâmetros à Música, certamente, é a razão pela qual, comumente, nos referimos a eles como “parâmetros musicais” ou “conceitos do universo musical”. Contudo, mesmo que continuemos nos referindo a eles dessa forma, devemos ter em mente que esses conceitos são independentes da Música e, vale reiterar, não são propriedade exclusiva dela. (MALETTA, 2014, p. 36, grifos do autor).

Na citação é possível ver que Maletta destaca o termo “Música” em letra maiúscula para referir-se a uma disciplina, a um campo de conhecimento fundamentado “no som e em seus parâmetros” (MALETTA, 2014, p. 36). Por outro lado, o autor compreende que “música” ou o adjetivo “musical” não são exclusividade da expressão artística “Música”, mas sim uma qualificação de um determinado conjunto de conceitos que, embora fundamente a expressão artística “Música”, é igualmente importante na composição de outras expressões artísticas. O esforço de Maletta em neutralizar os conceitos musicais, tirando-lhes a exclusividade do campo específico da música, tem uma razão de ser: o autor compreende que a presença de conceitos musicais no teatro devem ser trabalhados a partir de princípios e parâmetros próprios da disciplina “Teatro”, e não da disciplina “Música”; isso significa, por exemplo, que aspectos como afinação, técnica, ou até mesmo complexidade na composição não devem ser balizados de acordo com os parâmetros da disciplina “Música”, que prima pela excelência técnica e interpretativa, mas sim no parâmetro da disciplina “Teatro”, em que a música é parte de um conjunto semiológico mais amplo e complexo.

O que nos interessa nessa discussão é destacar a dificuldade em se definir algo como “musical” no momento em que qualificamos, conforme dizem Salzman e Desi (2008), que a música-teatro é um tipo de teatro “musicalmente dirigido”. A fim de evitar a dubiedade conceitual, poderíamos reformular tal axioma da seguinte forma: música-teatro é um tipo de teatro composto segundo princípios historicamente apropriados e desenvolvidos pelo campo musical, sem que isso signifique dizer que tais elementos sejam exclusivamente musicais. Por exemplo, poderíamos identificar um ritmo subjacente em uma determinada peça de música-teatro e avaliar se tal ritmo é uma aplicação de algum padrão ou pensamento específico do campo musical, ou se este segue preceitos rítmicos caracteristicamente cênicos/teatrais. Em muitos casos permaneceremos no limiar entre uma linguagem e outra, mas esta é uma das características mais fundamentais da música-teatro, e ignorá-la seria ignorar a própria natureza desta prática.

Ainda, como poderá ser visto ao longo deste trabalho, a música-teatro se beneficia não somente dos elementos formativos da música enquanto fenômeno sonoro, mas de todos os elementos culturais que a acompanham, como os ritos próprios da performance e os códigos sociais e comportamentais.

Em 2009, Matthias Rebstock e David Roesner organizaram dois encontros, em Hildesheim (Alemanha) e Exeter (Reino Unido), que geraram o livro *Composed Theatre, aesthetics, practices and processes*, publicado em 2012. Esse livro conta com a contribuição de compositores, diretores teatrais e pesquisadores, que refletem sobre os modos de interação entre música e teatro na contemporaneidade. “Teatro composto” funciona como um termo guarda-chuva que se refere não somente a criações musicais, mas também a montagens teatrais que, em alguma medida, possuem um pensamento musical em alguma etapa de sua produção. Nesse sentido, “teatro composto” inclui as práticas de música-teatro, mas não se limita a elas. Matthias Rebstock (2012) propõe cinco sintomas ou características que, de modo geral, podem ser encontrados nesse tipo de repertório.

O primeiro aponta para o fato de que o teatro composto resulta da aplicação de um pensamento composicional sobre os materiais teatrais do mesmo modo que se aplica a elementos musicais. Em outras palavras, seria como “compor teatro”, assim como se compõe música. Esse tipo de procedimento não ocorre em outras práticas cênico-musicais como a ópera e o musical, pois nestas, ainda que haja interações entre as linguagens cênica e musical, cada qual é organizada segundo preceitos de sua própria materialidade.

O segundo sintoma consiste na compreensão de que, no teatro composto, não há hierarquia entre música e cena, ambas possuem o mesmo grau de importância na construção da obra. Isso não significa que não possa ocorrer destaque de uma ou de outra linguagem na obra, mas sim que ambas são partes fundamentais para seu funcionamento. É diferente de quando a música é usada como trilha sonora em teatro ou cinema, onde, em linhas gerais, ela se submete ao conteúdo visual.

O terceiro sintoma avalia que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na *performance*, que pode acabar sendo percebida somente como teatro, mas são decisivas para que a obra tenha chegado àquele resultado. Rebstock (2012) ressalta essa característica para falar da importância de se observar também os processos criativos que levaram à elaboração da obra, e não apenas seu produto.

A quarta característica aponta a diferença entre o processo criativo do teatro composto e do teatro, pois, enquanto neste existe uma separação entre os diferentes estágios de produção (por exemplo: texto, composição musical, montagem, performance), no teatro composto esses estágios são menos hierárquicos e mais coletivos, havendo maior liberdade para cada profissional trazer suas colaborações. Nesse tipo de obra, é comum que o próprio compositor assuma a direção geral de suas obras, diferentemente do teatro tradicional em que esse papel é assumido por um diretor cênico. Isso reforça a noção de que, por mais teatral que possa resultar uma música-teatro, ela é uma criação de um músico, que pensa segundo conceitos e práticas de seu campo de atuação.

Por fim, o quinto sintoma aponta que, diferentemente das práticas musicais tradicionais, em que o compositor entrega a partitura aos intérpretes e estes a reproduzem, no teatro composto é comum que a obra tenha um longo processo de criação que se estende durante toda a montagem ou parte dela e que somente se concretiza na *performance*. Isso não é uma regra, naturalmente dependerá da prática de cada compositor. Mas o que está colocado aqui é uma certa herança da prática teatral, onde o processo de montagem é, em si, um processo de criação, algo que na música de concerto é menos comum.

O mapeamento realizado por Rebstock nos ajuda a situar os tipos de práticas que são comportados pelo termo guarda-chuva “teatro composto”. No geral, os esforços de definição de Salzman e Desi (2008) e Rebstock (2012) vão em direção a uma tentativa de circunscrever o domínio da música-teatro buscando isolar (ao menos para fins analíticos) esta prática de suas congêneres maiores, como a ópera e o musical. Tais esforços são importantes para que se compreenda as dinâmicas históricas do surgimento da música-teatro e, sobretudo, suas particularidades técnicas e estéticas.

Os autores se preocupam em diferenciar a música-teatro da ópera, tendo em vista o domínio que esta tem sobre a definição de gêneros que muitas vezes são pouco associados a ela ou até mesmo anteriores, como é o caso da “ópera” chinesa. Mauricio Kagel, um dos principais criadores neste campo, também considera importante frisar a distinção: “*Neues Musiktheater* lida com tudo aquilo que não é ópera. Esta é uma definição muito geral, mas nos ajuda a circunscrever negativamente um gênero específico” (KAGEL, 1996, p. 61, tradução nossa).¹³

¹³ Neues Musiktheater se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico (KAGEL, 1996, p. 61).

Apesar de tomarmos como um dado concreto o fato de ópera e música-teatro serem gêneros diferentes, seus limites nem sempre são precisos, sendo muitas vezes um grande desafio classificar alguns tipos de obras em uma ou outra categoria, como pode ser visto na obra da compositora brasileira Jocy de Oliveira, que utiliza recursos operísticos em contextos teatrais, multimidiáticos e até cinematográficos, resultando em obras difíceis de categorizar.

Para se diferenciar os gêneros, é necessário observar não somente os aspectos técnico-composicionais, mas também questões socioculturais e históricas. Alguns autores se limitam a distinguir os gêneros pela escala das montagens, em que, enquanto a ópera mobilizaria grandes espaços e recursos, a música-teatro seria realizada em escala menor. Embora essa seja uma distinção observável em muitos casos, não é possível generalizá-la, uma vez que não são raros os casos de produções de música-teatro colossais e, por sua vez, óperas contemporâneas em formatos camerísticos. Nesse sentido, conforme aponta Adlington, “a escala está longe de ser um indicador totalmente confiável de gênero” (ADLINGTON, 2005, p. 228, tradução nossa)¹⁴.

Em linhas gerais, a ópera, mesmo aquela composta no século XX, trabalha com um arco dramático, em que narra uma história, ainda que esta possa se apresentar de modo mais fragmentado ou difuso; a música-teatro, por sua vez, normalmente nega a narrativa lógica, trabalha mais por sobreposição de informações díspares e a fricção entre linguagens. Nesse sentido, a ópera é essencialmente dramática, enquanto a música-teatro é pós-dramática¹⁵. Mas essa distinção também não é totalmente precisa, pois há óperas que atravessam o campo do pós-dramático¹⁶, enquanto há músicas-teatro que conservam a dimensão dramática narrativa herdada do teatro tradicional.

Outro aspecto que nos ajuda a diferenciar as práticas é a maneira como a cena é organizada: na ópera, via de regra os instrumentistas são posicionados no fosso, deixando o palco inteiramente livre para a encenação; realizam, assim, uma espécie de trilha sonora para a trama apresentada. Na música-teatro, por sua vez, os músicos estão em cena, sendo que normalmente eles próprios assumem papéis mais ou menos complexos, atuando enquanto tocam, embora haja casos em que, mesmo estando presentes em cena, estes permaneçam em sua ação estritamente musical. Entretanto, em algumas óperas contemporâneas podemos

¹⁴ Scale is far from wholly reliable indicator of genre (ADLINGTON, 2005, p. 228).

¹⁵ O conceito de “teatro pós-dramático” proposto por Hans-Thies Lehmann (2007) será aprofundado no terceiro capítulo desta tese.

¹⁶ A pesquisadora Jelena Novak (2017) cunhou o termo “postopera” para definir esse tipo de produção.

encontrar situações em que os instrumentistas estão posicionados no palco (Figura 1), de modo que essa distinção também não define de todo a linha que separa as práticas.

Figura 1 - Ópera *Liquid Voices* de Jocy de Oliveira. Músicos em cena.



Fonte: Passos, 2020

Nicholas Till (2006) assume uma explicação ideológica para distinguir a ópera da música-teatro. O autor aponta que a música-teatro surgiu como uma nova possibilidade de expressão cênico-musical em substituição à ópera. Isso porque a ópera trazia consigo o peso de ter sido a expressão musical que simbolizou a formação dos estados nacionais alemão e italiano no fim do século XIX e, posteriormente, os regimes autoritários que tomou conta desses países.

Há muitas similaridades entre a história moderna da Itália e sua contrapartida alemã. Ambos os países experimentaram a unificação política durante o século dezenove, e em ambos os casos há uma evidente conexão entre a necessidade de forjar uma consciência nacional suprageográfica e supra-histórica, e a subsequente emergência do fascismo, uma ideologia que (entre outras coisas), é baseada na eliminação da diferença (TILL, 2006, p. 35, tradução nossa).¹⁷

¹⁷ There are many similarities between modern Italian history and its German counterpart. Both countries underwent political unification during the nineteenth century, and in both cases there is an evident connection between the necessity to forge a supra-geographical and supra-historical national consciousness and the subsequent emergence of fascism, an ideology that (amongst other things) is based upon the elimination of difference (TILL, 2006, p. 35).

No momento imediato após o fim da Segunda Guerra Mundial, houve nesses países a tentativa de apagar o passado vergonhoso, instituir um “marco zero” e, para tal, era necessário abolir os símbolos que representavam tal passado. Os assuntos abordados pelas óperas italiana e alemã tematizavam uma sociedade que já não cabia no novo paradigma almejado por esses países. Sobretudo na Alemanha, o período pós-guerra representou uma busca sedenta por acertar o compasso com as vanguardas que foram proibidas pelo regime Nazista, tomadas como arte degenerada. Os cursos de Darmstadt [*Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*] são, provavelmente, o primeiro e maior empreendimento para atingir tal meta, tomando Webern – assassinado por acidente nos últimos dias da guerra, segundo consta – como modelo paradigmático para a nova estética musical alemã, uma vez que representaria o elo entre a formalização do Dodecafonismo na década de 1920 e o desenvolvimento do Serialismo Integral a partir da década de 1950.

Till (2006) identifica quatro momentos na trajetória operística no pós-guerra, observáveis tanto na Itália quanto na Alemanha. O primeiro momento é uma rejeição da ópera como uma forma de arte engajada, tanto devido a suas afiliações históricas quanto por suas formas retóricas. O autor cita que mesmo Schoenberg, que antes era celebrado como fundador do modernismo musical, foi rejeitado pela identificação de elementos de expressionismo romântico em suas óperas. Após esse primeiro momento de rejeição, seguiu-se um segundo momento em que havia o esforço de “recuperar a ópera para o humanismo liberal”, embora sem ter suas formas teatrais e musicais básicas questionadas (TILL, 2006, p. 37). Por volta da década de 1960, ela passa a ser requerida por setores mais à esquerda, como Luigi Nono e Bernd Aloys Zimmermann, ao mesmo tempo em que compositores com posições políticas mais oblíquas como Berio, Ligeti e Kagel se aproximam à linguagem operística por meio de paródia ou desconstrução (TILL, 2006).

O terceiro momento corresponde ao surgimento da música-teatro. Sob a perspectiva proposta por Till, é possível vislumbrar o surgimento da música-teatro dentro da genealogia da ópera, ainda que, evidentemente, ela se configura mais como reação do que como continuidade da ópera. O autor aponta que neste momento, compositores como Mauricio Kagel, Stockhausen e Dieter Schnebel passam a elaborar “formas não-operísticas de música-teatro que exploram os rituais da performance musical ou novos relacionamentos entre música e espaço ou imagem”

(TILL, 2006, p. 37)¹⁸. O autor salienta que a diferença entre as músicas-teatro daquele momento com as mais recentes era a busca mais radical pela abstração modernista:

uma busca pelas propriedades ‘essenciais’ do som, espaço e performance que, muito como a performance art inicial, situa-se em deliberada oposição ao aparato da representação e ilusão teatral ou, por assim dizer, o operístico (TILL, 2006, p. 37)¹⁹.

Por fim, a quarta tendência diz respeito ao uso da dramaticidade da linguagem operística na criação cinematográfica em substituição à estética realista, a partir da década de 1970.

A leitura proposta por Till demonstra como, ao longo do período do pós-guerra até a década de 1970, a linguagem operística vai sendo reconfigurada pelas sociedades em que elas desempenharam papéis determinantes em sua formação. A linha elaborada por Till nos demonstra que a música-teatro surgiu, na Alemanha e na Itália, como alternativa à ópera, motivo pelo qual as obras da década de 1960 são facilmente distinguíveis da linguagem operística. Porém, na medida em que a ópera vai retomando seu espaço na sociedade, ela começa a contaminar outras linguagens, como foi demonstrado pelo autor acerca do cinema. Nesse momento, a música-teatro passa a receber mais influências da linguagem operística, especialmente sua dimensão dramática, motivo pelo qual é tão difícil, em alguns casos, distinguir com clareza os limites entre tais práticas.

Assim, embora seja possível identificar características próprias a uma prática ou outra, muitos elementos são intercambiáveis. Nesse sentido, consideramos inadequado estabelecer distinções muito rígidas entre a ópera contemporânea e a música-teatro, optando por somente descrever as diferenças mais marcantes.

A presença deliberada de ações cênicas dentro do repertório de música-teatro que nasce no seio da vanguarda do pós-guerra pode parecer estranha, mas deve-se lembrar que a experiência puramente musical é extremamente recente, somente foi possível com o desenvolvimento e difusão de aparelhos de fixação e reprodução sonora, na aurora do século XX. Até então, conforme aponta Adlington (2019, p. 2), “a experiência musical era

¹⁸ Forms of non-operatic music theatre that explore the rituals of musical performance, or new relationships between music and space or image” (TILL, 2006, p. 37).

¹⁹ A search for the ‘essential’ properties of sound, space and performance that, like so much early performance art, sets itself in deliberate opposition to the apparatus of theatrical representation and illusion or, indeed, the operatic.

inerentemente multimodal (ou seja, envolvia múltiplos sentidos) porque ela acontecia na presença física dos performers que eram tão vistos quanto ouvidos”²⁰.

A invenção do rádio causa uma revolução na sensibilidade musical pois, a partir dele, pôde-se experienciar a música como um fenômeno puramente musical, em que já não era mais necessário deslocar-se até um teatro ou outro espaço para assistir a um concerto ou apresentação²¹.

No campo da música de concerto essa tecnologia foi determinante para o desenvolvimento de uma nova abordagem criativa, em que os compositores voltaram-se cada vez mais à experiência puramente auditiva, sendo os intérpretes progressivamente entendidos como apenas um meio entre a música escrita e o resultado sonoro – um meio transparente, que deveria ao máximo destituir sua presença em prol da música.

Robert Adlington considera que, dentre as artes performativas, a música de concerto foi a que mais teve sua dimensão teatral suprimida. Ele atribui isso à ideologia romântica que volta sua atenção para o elemento puramente sonoro, ignorando a gestualidade subjacente à produção sonora. O autor considera que a teatralidade inerente à performance musical foi amplamente limitada aos ritos de vestimenta e comportamento, sendo que o performer não deveria expor sua individualidade, sob o risco de ser acusado de charlatanismo (ADLINGTON, 2005, p. 225). O autor considera que essa limitação gestual na prática da música de concerto alcançou seu apogeu no desenvolvimento das vanguardas do pós-guerra. Adlington considera que esse momento de aridez das vanguardas da década de 1950 preparou o ambiente para o surgimento reativo, na década seguinte, das práticas cênicas na música de concerto, a partir do seguinte percurso:

Em primeiro lugar, o virtuosismo necessário para a realização de determinadas obras de vanguarda destacava a própria gestualidade necessária para tal realização, como por exemplo na execução de técnicas estendidas instrumentais e vocais. Rebstock (2012) corrobora esta ideia:

O rápido desenvolvimento de técnicas instrumentais, no contexto da emancipação do timbre como um parâmetro efetivo, também levou – embora

²⁰ “Before the advent of mass-produced sound recordings, musical experience was inherently multimodal (that is to say, involved multiple senses) because it took place in the physical presence of performers who were seen as well as heard”.

²¹ Cabe destacar que, se por um lado o rádio propiciou a experiência puramente musical, por outro, ele também foi responsável por novas formas de teatralidade “acusmática”, como o *hörspiel* na Alemanha e a radionovela em toda a América Latina.

indiretamente – a uma teatralização da música e transformou a ida a concertos em uma experiência visual” (REBSTOCK, 2012, posição kindle 611)²².

A partir de então o elemento teatral passa a fazer parte do repertório de alguns intérpretes corporalmente mais disponíveis, como David Tudor e Cathy Berberian, transgredindo a neutralidade gestual esperada no contexto da música de concerto (ADLINGTON, 2005). Em segundo lugar, a abertura ao intérprete como cocriador de obras indeterminadas, em que grande parte das decisões musicais são suas. Como poderá ser visto adiante, tal prática se disseminou a partir de John Cage, e a abertura à participação criativa do intérprete garantiu uma maior liberdade gestual e cênica do performer. Adlington aponta que a elevação do ato performativo levou os compositores a passar a considerá-lo também como um elemento a ser parametrizado, ou seja, um elemento passível de ser composto. Isso levaria a uma das características mais fundamentais da música-teatro, que é a possibilidade de se compor também com gestos.

Tal possibilidade de ampliação de materiais composicionais leva ao seu terceiro ponto, que é a utilização do espaço também como um parâmetro a ser elaborado musicalmente. Adlington considera Stockhausen como um exemplo paradigmático por obras como *Gruppen* (1957) e *Trans* (1971), que, embora sejam peças essencialmente orquestrais, possuem especializações não-ortodoxas que “batem à porta da música-teatro” (ADLINGTON, 2005, p. 226, tradução nossa)²³.

Assim, esses três elementos – o virtuosismo na performance, a abertura ao intérprete à colaboração e a abordagem do espaço enquanto parte determinante da obra – formam o que podemos chamar de uma recusa à **transparência do performer**, propiciando desse modo o desenvolvimento da música-teatro. Poderíamos, ainda, adicionar um quarto fator que se liga ao segundo e ao terceiro elemento, que é a participação do espectador. A participação torna-se possível a partir da abertura à indeterminação viabilizada por Cage e seus companheiros nos *happenings* e outras performances, e conflui com a ampliação do espaço da performance, não mais limitada ao palco ou mesmo à sala de concerto, tomando espaços distintos para realização das performances.

²² “The rapid development of instrumental techniques, in the context of the emancipation of timbre as an effective parameter, also led – indirectly though – to a theatricalisation of music, and turned concert-going into a visual experience”.

²³ They knock at the door of music theatre (ADLINGTON, 2005, p. 226).

A despeito das muitas características que podem ser atribuídas à música-teatro, acreditamos que ela pode ser descrita essencialmente por dois aspectos anteriormente apontados: 1) a música-teatro é uma prática ontologicamente ligada à música de concerto do pós-guerra; 2) a música-teatro é um tipo de expressão cênico-musical composto a partir de princípios musicais. A partir desses dois aspectos, é possível circunscrever tanto seu arco histórico quanto seus modos de criação, diferenciando-a de práticas congêneres como a ópera e o teatro musical. Doravante, uma diversidade de características pode ser atribuída a esta ou aquela expressão de música-teatro, determinando, assim, as variações que ocorrem dentro do gênero.

1.5. O impacto de John Cage

A historiografia da música nova estabeleceu a passagem de John Cage nos cursos de Darmstadt em 1958 como um ponto de virada decisivo para a superação do serialismo integral²⁴. Dois dos mais importantes musicólogos especialistas em música nova, Gianmario Borio e Carl Dahlhaus, são categóricos em suas afirmações, conforme citados por Iddon (2007):

Borio [...] sugere quatro razões separadas para o desenvolvimento da nomenclatura pós-serial. Três delas são relacionadas a assuntos técnicos – a especificação e formalização do processo serial de Nono, Stockhausen e Boulez, o crescente interesse na forma móvel e variável, e o aumento de interesse em alturas individuais e áreas de organização complexa – mas a quarta razão de Borio é direta: ‘A chegada de John Cage em Darmstadt em 1958’ (Borio, 1993, p. 23), um momento depois ele se refere a isto como ‘escandaloso’ (Borio, 1993, p. 58). Carl Dahlhaus foi até mais extremo quando declarou que o aparecimento de Cage ‘varreu a vanguarda europeia como um desastre natural’ e que seu impacto ‘não diminuiu em 1965’ (IDDON, 2007, p. 90, tradução nossa)²⁵.

²⁴ O Serialismo é uma técnica composicional derivada do Dodecafonismo, elaborado por Arnold Schoenberg e desenvolvido por seus alunos Anton Webern e Alban Berg, que juntos formaram o que ficou conhecido como Segunda Escola de Viena. Da serialização de alturas proposta no Dodecafonismo, desenvolve-se a serialização de outros parâmetros como duração, timbre e intensidade. (BOSSEUR, 1992). A partir da atuação de figuras como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, o Serialismo se tornou a principal técnica composicional do período pós-guerra.

²⁵ Borio [...] suggests four separate reasons for the development of the post-serial nomenclature. Three of these are related to technical matters—the specification and formalizing of Nono’s, Stockhausen’s and Boulez’s serial processes, the growing interest in mobile and variable form, and a rise of interest in individual pitches and areas of complex organisation—but Borio’s fourth reason is straightforward: ‘John Cage’s arrival at Darmstadt in 1958’ (Borio, 1993, p. 23), a moment he later refers to as ‘scandal-arousing’ (Borio, 1993, p. 58). Carl Dahlhaus was even more extreme when he stated that Cage’s appearance ‘swept across the European avant-garde like a natural disaster’ and that its impact ‘was undiminished in 1965’ (IDDON, 2007, p. 90)

Esta não havia sido a primeira vez que Cage esteve na Europa para atividades musicais. Em 1954, juntamente com David Tudor, realizou um concerto em Donaueschingen e, posteriormente, em outras cidades como Colônia, Zurique, Paris, Bruxelas, Hilversum, Londres e Milão (IDDON, 2007, p. 91). Iddon (2007) reforça que, mesmo na altura de 1954, Cage já não era um total desconhecido na Europa germanófona, uma vez que algumas de suas músicas já haviam sido apresentadas em programas radiofônicos. No entanto, foi a partir de sua participação em Darmstadt em 1958 que Cage se tornaria assunto constante nos debates em torno da música nova.

O estadunidense proferiu três palestras com a participação de Tudor ao piano: *Changes, Indeterminacy e Communication*²⁶. De acordo com Iddon, na primeira palestra Cage discutiu de modo razoavelmente claro “as mudanças em seus procedimentos composicionais de 1948 a 1958, o que significa dizer das *Sonatas e Interlúdios para Piano Preparado* até o *Concerto para Piano e Orquestra*” (IDDON, 2013, p. 202, tradução nossa)²⁷.

Na segunda palestra, *Indeterminacy*, Cage apresentou o modo como pensa e trabalha com indeterminação, saindo em defesa da abertura da obra à intervenção do performer. Cage diferencia esse tipo de indeterminação da Forma Aberta praticada por Boulez e Stockhausen em que, embora a ordem de apresentação de certos materiais musicais possa ser determinada pelos intérpretes, o material musical em si está completamente notado na partitura. Também contrapõe seu próprio trabalho anterior *Music of Changes* e outras peças de seus colegas estadunidenses, em que, embora o processo de composição da obra tenha se dado de modo aleatório (usando, por exemplo, *i ching* ou dados), o resultado está sedimentado em uma partitura completamente notada entregue ao intérprete. A defesa de Cage, portanto, é pela obra aberta, em que ao performer é dada a liberdade de compor sua versão da obra.

Na terceira palestra, *Communication*, John Cage apresenta uma série de perguntas de caráter pouco objetivo, mas que, em linhas gerais, critica os comportamentos no campo da música nova, questionando escolas, tradições, práticas etc. Esta foi, segundo Iddon, a mais polêmica. Aqui o autor levanta uma importante discussão. Uma vez que Cage não falava alemão o suficiente para fazer sua palestra nessa língua, e considerando que, naquele momento, o inglês ainda não era uma língua franca como hoje, foi necessário fazer uma tradução das palestras de Cage. A solução encontrada foi, ao invés de tradução simultânea (que, além de atrapalhar o

²⁶ Publicadas posteriormente em seu livro *Silence* (CAGE, 1973).

²⁷ the changes in his compositional procedures from 1948 to 1958, which is to say from the *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* through to the *Concert for Piano and Orchestra* (IDDON, 2013, p. 202).

fluxo das palestras ainda seria difícil pelo caráter filosófico/poético da fala de Cage), entregar uma tradução escrita aos presentes. Iddon (2007; 2013) aponta que as traduções mudaram o sentido de algumas passagens das palestras, especialmente da última que, se já era por si só controversa, ganhou ares ainda mais polêmicos.

O autor demonstra como uma série de perguntas ou constatações feitas de modo irônico, mas respeitoso, por Cage, tomaram ares de ataque e, em alguns casos, até mesmo ofensa na tradução de Metzger, que foi o responsável pela tradução da última palestra. Iddon aponta que “em Darmstadt [...] o Cage de Metzger estava tão presente quanto o próprio Cage” (IDDON, 2007, p. 90), o que significa dizer que havia, de um lado, o que Cage estava dizendo e, de outro, o que estava sendo transmitido ao público por meio da tradução de Metzger. O autor elenca várias passagens em que um tom sutilmente irônico de Cage ganhou ares ofensivos na tradução. Assim, Iddon argumenta que o choque provocado por Cage em Darmstadt em 1958 pode não ser tão somente pelo que ele disse ou por sua música, mas também por aquilo que se compreendeu a partir das traduções – que, segundo o autor, devem ter circulado posteriormente no meio germanófono, ajudando a cristalizar ideias atribuídas a Cage que talvez não condissessem com seu pensamento de fato.

Logo depois de Darmstadt, Cage e Tudor foram para Colônia realizar a estreia europeia do *Concerto Para Piano* de Cage, e Metzger foi convidado a fazer uma apresentação sobre as teorias e o pensamento de Cage para transmissão radiofônica. Essa gravação foi ao ar somente no ano seguinte, em 1959, tendo sido publicada em italiano na revista *Incontri Musicali*. Iddon (2013) aponta que nessa apresentação, Metzger construiu uma ideia sobre Cage distante do que o estadunidense estava de fato preocupado, atribuindo-lhe uma dimensão ideológica de caráter político quando, na verdade, ele estava se debruçando – ao menos naquele momento – sobre questões estéticas e filosóficas. Iddon destaca que essa apresentação de Metzger não deve ser minimizada:

O impacto da introdução de Metzger ao Concerto para Piano e Orquestra de Cage não deve ser subestimado. Para ter ouvido Cage em Darmstadt, era necessário ter estado lá, mesmo que as traduções de suas palestras tenham lentamente circulado em torno da vanguarda da Alemanha Ocidental (ou, talvez melhor, da Europa germanófono). A descrição de Metzger sobre Cage foi transmitida como parte do Westdeutscher Rundfunk's 'Nachtprogramm' ao qual, pelo menos anedoticamente, todo mundo envolvido – ou desejando

estar envolvido – com a vanguarda europeia ouvia quase religiosamente (IDDON, 2013, p. 228, tradução nossa)²⁸

Paul Attinello (2007) também compreende a chegada de Cage a Darmstadt como um ponto de virada nas práticas musicais daquele centro. O autor aponta que, ao menos desde esse momento, já não é mais possível se falar em uma “Escola de Darmstadt”, uma vez que, ainda que os líderes daquele centro – Nono, Boulez e Stockhausen – fossem representantes dessa estética, havia uma crescente movimentação de uma nova geração de compositores produzindo em outras direções. Segundo Attinello, essa segunda geração era formada por nomes como Ligeti, Pousseur, Berio, Kagel, Schnebel, entre outros, e o autor atribui grande importância à passagem de Cage pelos cursos para a ampliação estética que seria operada por esses compositores nos anos seguintes:

esse grupo mais jovem, caracterizado por uma ironia mais flexível e geralmente uma visão menos severa do mundo e da música, chegou a tempo de acompanhar as palestras de Cage em Darmstadt em 1958 (ATTINELLO, 2007, p. 27, tradução nossa)²⁹

Attinello aponta que esses compositores se rebelaram ao controle extremo do Serialismo Integral, indo em direção a experiências com maior liberdade, sendo a exploração cênica uma das faturas daquele novo momento. De fato, as primeiras experiências com música-teatro surgiram nessa fase, sobretudo com Mauricio Kagel, que se tornou um dos maiores representantes do gênero.

Escritos por Borio e Trudu reconhecem que alguns dos estilos corporais e teatrais de música escritos por participantes de Darmstadt nos anos 1960 são diferentes e até opostos ao serialismo com o qual eles são frequentemente associados. A influência de Cage, especialmente em torno de suas palestras de 1958 em Darmstadt, parecem ser parte da instigação desse movimento anti-serialista, mas é evidente que seus estilos e ideias não foram simplesmente duplicados por seus colegas europeus. Iniciando na altura da visita de Cage em 1958, Schnebel, Kagel e Bussotti, entre outros, escreveram composições que podem ser vistas como representando ataques ao serialismo e até mesmo ao próprio modernismo. Esses compositores, portanto, ajudaram a criar uma “Darmstadt pós-moderna”, estilo imitado depois por Ligeti (*Aventures/Nouvelles aventures*, 1962-1966), Stockhausen (*Momento*, 1961-

²⁸ The impact of Metzger’s introduction to Cage’s Concert for Piano and Orchestra should not be underestimated. To have heard Cage at Darmstadt, naturally one had to have been there, even if the translations of his lectures were slowly circulating around the West German (or, perhaps better, the European German-speaking) avant-garde. Metzger’s description of Cage was broadcast as a part of the Westdeutscher Rundfunk’s ‘Nachtprogramm’ to which, anecdotally at least, everyone involved – or wishing to be involved – with the European avant-garde listened almost religiously.

²⁹ This younger group, characterized by a more flexible irony and a generally less severe view of the world and of music, arrived in time to attend Cage’s Darmstadt lectures in 1958.

1964) e Berio (em muitas de suas obras vocais e dramáticas). (ATTINELLO, 2007, p. 31)³⁰

Como pode ser visto, é recorrente entre musicólogos da música nova atribuir à passagem de John Cage em Darmstadt uma importância de ponto de virada. Como demonstrado por Attinello, a abertura estética estimulada por Cage na Europa propiciou o surgimento da música-teatro como um novo modo de expressão dentro da música de vanguarda, a qual foi experimentada pelos principais nomes do período. John Cage, em si, não foi um compositor de música-teatro, mas suas práticas em torno da indeterminação, seus *happenings* e concertos performáticos forneceram o adubo para a germinação dessa prática híbrida.

Assim como na Europa a figura de John Cage causou alvoroço, entre os latino-americanos não foi diferente, ainda que de modo mais difuso, uma vez que o compositor só viria a fazer visitas à região mais tarde. Entre os compositores do Grupo Música Nova de São Paulo, suas ideias se disseminaram através da mediação europeia, afinal, foi a partir da ida a Darmstadt entre 1961 e 1962 que eles tomaram contato com reminiscências dos princípios *cageanos*. Os relatos a seguir demonstram as expectativas dos brasileiros:

Nós aprendemos sobre o serialismo em livros e revistas... E nós pensamos: “Bem, deve ser dessa forma – cultura é isso”. Então nós o estudamos em profundidade e fomos à Europa em 1962. Lembro que eu tinha escrito uma peça que era estruturada em cima de cinco elementos – em todas as possíveis combinações – mas quando eu cheguei a Darmstadt, vi que eles não faziam mais isso. Fiquei um pouco decepcionado: para nós a verdade era o serialismo. Mas depois daquilo, quando nós vimos que a realidade não era confinada aos livros que havíamos lido..., começamos a relaxar nosso serialismo (Willy Corrêa de Oliveira in MOUNSEY apud SOUZA, 2011, p. 107)

Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira “peregrinação” a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá: eu, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousseur. Ligeti, Berio e Nono. A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara

³⁰ Writings by Borio and Trudu acknowledge that some of the corporeal, theatrical styles of music written by Darmstadt participants in the 1960s are distinct from and even opposed to the serialism with which they are often associated. Cage’s influence, especially around his 1958 Darmstadt lectures, would seem to be part of the instigation of this anti-serialist move, but it is evident that his style and ideas were not simply duplicated by his European colleagues. Starting around the time of Cage’s visit in 1958, Schnebel, Kagel and Bussotti, among others, wrote compositions that can be seen to represent attacks on serialism and even on modernism itself. These composers thus helped to create a ‘postmodern Darmstadt’ style later imitated by Ligeti (*Aventures/Nouvelles aventures*, 1962 – 1966), Stockhausen (*Momente*, 1961 – 1964) and Berio (in many of his vocal and dramatic works).

por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremeceira os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo “zen”, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro “santuário” de celebridades europeias. [...] O principal afetado me parece Stockhausen. Em suas classes, ele pedia exercícios estranhos aos alunos, coisas sem nada a ver com o que nos interessava saber e aprofundar sobre a *neue Musik*. Sentíamos um clima de mudança no ar. (MENDES, 1994, p. 69-70).

Ter ido para a Europa foi muito importante, mas o mais curioso foi que, chegando lá, conheci os alunos americanos. Eles se importavam muito pouco com o estruturalismo da vanguarda europeia; para eles a prioridade em estética musical estava em seu próprio país, encabeçada musicalmente por John Cage. Não conhecia Cage, apenas Koellreutter havia comentado comigo sobre ele, numa carta que havia me enviado quando estava em Genebra (DUPRAT in GAÚNA, 2001, p. 52).

A partir da experiência em Darmstadt, esses compositores retornaram ao Brasil decididos a fazer sua própria música, não mais preocupados em se filiar a uma estética serialista europeia, uma vez que perceberam sua diluição. Não é de se espantar que as primeiras composições de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira após Darmstadt sejam radicalmente diferentes de suas obras anteriores. Agora já não trabalhavam com o controle serial, mas, ao contrário, se abriam ao indeterminismo, à obra aberta, à notação gráfica e textual, ao *happening* e, finalmente, à música-teatro.

Nas figuras a seguir, vemos a última obra composta por Gilberto Mendes antes da viagem a Darmstadt e a primeira após seu retorno. Como é possível observar, há uma mudança radical de notação e pensamento musical. A primeira segue um princípio dodecafônico e possui forma aberta, à semelhança de obras de Boulez e Stockhausen. A segunda abandona completamente a notação tradicional, trabalhando com massas sonoras e ruídos, sem determinação de alturas precisas. Obras compostas no mesmo ano e radicalmente diferentes, embora não seja exatamente uma ruptura, mas antes, uma mudança de direção.

Figura 2 - Excerto da obra *Música para Piano nº 1* (1962) de Gilberto Mendes

MÚSICA PARA PIANO Nº 1 DEDICADA À RÁDIO A TRIBUNA

8-----
OITAVA P fff m P mf mp
ACIMA
A
♩ = 86
PP PP ff fff f
OITAVA
ABAXIO 8-----
ped-----* pd-----*pd-----* p

Tocar os 4 blocos 3 vêzes, sem interrupção: uma vez nesta ordem (A-B-C-D) e duas vêzes em qualquer ordem, trocando de um para outro bloco os andamentos indicados. Os acidentes alteram sômente 1 nota.

Fonte: Mendes, 1969.

Figura 3 - Excerto da obra *Nascemorre* (1962/1963) de Gilberto Mendes.

D II

3 1 6 (4 3 2) 6 (2 1) 6 (4 2) 9
N A DE M O SC M
SC E A RR M
(2 7) 3 (2 4) (2 7) (2) 9

72 = Andamento metronômico
72 = Tiempo del metrónomo
72 = Metronomic tempo

Segue-se parte aleatória E II
Sigue la parte aleatoria E II
Aleatory part E II follows

Fonte: Mendes, 1966.

A importância de Cage no pensamento de Mendes pode ser sentida em seu relato:

Seguimos então a linha da Neue Musik procurando, entretanto, não seguir o que era feito lá na Europa e John Cage contribuiu para isto com sua ideia do teatro musical, em que explora o que tem de visual na interpretação. Algo

estritamente ligado ao ato da música, à gesticulação musical que pode até ser música. Como disse, coisa estritamente musical, não tendo nada a ver com a influência do teatro (drama, comédia etc.) mas sim com o gesto musical, todos os elementos de se fazer a música transformados em algo visual, dando a isso um caráter visual, teatral, mas sem drama ou qualquer coisa que o valha. (MENDES in SANTOS, 2022, p. 31).

Não é coincidência que as primeiras músicas-teatro brasileiras sejam contemporâneas das primeiras europeias. Os compositores brasileiros sequer tiveram tempo de conhecer as primeiras experiências cênicas de Kagel, Berio ou Stockhausen, pois havia uma demora na circulação de partituras e, quando estiveram em Darmstadt, tais obras ainda não estavam sendo montadas.

Nesse sentido, pode-se observar um claro processo de antropofagia ou transferência de ideias na formação da música-teatro no Brasil. A sincronicidade com que o surgimento dessa prática se deu tanto na Europa quanto na América Latina nos leva a descartar qualquer possibilidade de imitação de práticas. O fato é que, da mesma forma que a Europa – especialmente Darmstadt – recebeu o impacto de John Cage, também no Brasil tal impacto foi sentido. A diferença, todavia, é que enquanto na Europa os compositores travaram contato direto com Cage, no Brasil tal contato se deu, inicialmente, por meio da mediação europeia, quando dos intercâmbios realizados lá por brasileiros. Considerando que a música-teatro europeia é resultado do impacto sentido pelas ideias de Cage, podemos entender que a música-teatro brasileira é resultado, ao menos em sua fase inicial, da recepção desse impacto pelos brasileiros quando em contato com os europeus, conforme visto nos relatos dos compositores. Isso faz de nossa música-teatro mais híbrida, mestiça, porque resultado de um duplo processo de transferência³¹.

Isso não significa dizer que nossa música-teatro seja mera cópia, mas, ao contrário, ela é resultado de um processo antropofágico de incorporação e reelaboração em um novo contexto. Há toda uma série de traços de humor, crítica social, aspectos técnicos e estéticos que são particulares à produção brasileira, e que nada têm a ver com a música-teatro europeia – e mesmo com a obra de John Cage, como poderá ser visto nas análises. Desse modo, conforme aponta Espagne, não há qualquer relação de original e cópia, pois, uma vez que o contato foi realizado, o novo objeto se autonomiza da fonte. Os relatos de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, anteriormente apresentados, demonstram esse processo. Ao

³¹ A esse processo de ressemantizações em formato de redes, Michel Espagne (1999) dá o nome de triangulação.

chegarem no Brasil, trataram de elaborar suas propostas independentemente dos padrões observados em seu contato com a Europa, tomando, como matéria-prima, a poesia concreta que vinha sendo elaborada pelos poetas do grupo Noigandres.

De modo geral, observa-se a importância que vários compositores brasileiros dão à figura de John Cage. Luiz Carlos Csekö aponta que teve contato com sua obra para piano preparado ainda em 1969, quando era aluno na UnB, e que sentiu novo ímpeto para as experiências que ele já vinha fazendo num piano abandonado na escola de música (CSEKÖ, 2017). Da mesma forma, ele conta que já se confrontava com a problemática da notação tradicional, sobretudo para a mensura do tempo, algo que ele descobriu posteriormente que também estava dentro das preocupações de Cage. De um modo geral, Csekö reconhece em sua poética a presença de vários elementos que também foram caros ao estadunidense, ainda que não se tratasse de uma influência, uma vez que ele só veio a conhecer o compositor quando esteve estudando nos EUA, alguns anos depois.

Dentre os músicos brasileiros, Jocy de Oliveira foi provavelmente a que mais teve contato direto com John Cage. Como pianista, foi responsável pela estreia de várias de suas obras, dentre as quais *As slow as possible*, dedicada a ela. Jocy de Oliveira viveu um período nos EUA e uma parte significativa de sua obra experimental foi composta lá, em diálogo com figuras como Lejaren Hiller, David Tudor, Lukas Foss e o próprio John Cage, com os quais convivia regularmente. Desse modo, é natural que toda sua atividade esteja impregnada pelo pensamento do compositor.

Eu participei, por exemplo, do *Musicircus* do *John Cage*, que era num estábulo. Nós ficamos vinte e quatro horas, cada um com um palco: ele tinha um palco, eu tinha um palco, o *David Tudor* tinha outro, *Mers Kaning* (sic) [*Merce Cunningham*] tinha outro e o outro era o *Lejaren Hiller*. Eram seis palcos. Aconteciam, nesses palcos, coisas diferentes cênicas, visuais. É claro que cenicamente era um caos e a intenção era justamente essa. [...] No caso de *John Cage*, se na obra dele tem algo assim cênico e cômico, você pode pensar: “Ah, é uma brincadeira!”. Não é. O pensamento de *John Cage*, como filósofo, influenciou toda a arte contemporânea, não só com a sua música. A música dele tem que ser vista no contexto da obra total. Uma coisa se complementa na outra e faz um sentido que não tem sentido porque ele não quer que tenha. Isso é toda uma filosofia. É perfeito, é fantástico, realmente. (OLIVEIRA in GONZAGA, 2013, p. 225-226)

Como pode ser visto na fala dos compositores, a figura, o pensamento e a obra de John Cage causaram impacto em suas práticas composicionais. Não se trata de tentar identificar

influências explícitas nas obras, mas antes, de evidenciar o quanto suas ideias circularam e foram capturadas e transformadas em diferentes contextos.

Essa abordagem nos mune de ferramentas para desconstruir leituras cristalizadas sobre os modos de contato entre centro e periferia, na qual a música brasileira é sempre colocada no polo desfavorecido, como mero receptor/imitador acrítico. Ao contrário, vemos que é precisamente esse caráter mestiço que torna a música-teatro brasileira tão particular, resultado de transferências e hibridações sucessivas, articulando o local e o global, o moderno e o arcaico.

2. ESPAÇOS DE GERMINAÇÃO DA MÚSICA-TEATRO NO BRASIL

Tendo em vista a ausência da música-teatro na historiografia da música de concerto brasileira, conforme reportado anteriormente, neste capítulo apresentamos um percurso histórico do surgimento dessa prática em quatro espaços no país: São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Entre as décadas de 1960 e 1970, essas cidades foram palco de intensa atividade criativa em torno da música de vanguarda no Brasil e polos irradiadores decisivos para o estabelecimento da prática de música-teatro.

No eixo compreendido entre São Paulo e Santos temos a atuação do Grupo Música Nova, grupo formado no início da década de 1960 que, apesar da curta duração enquanto grupo, representou um ponto de virada na música paulista, tendo contribuído decisivamente na formação de gerações posteriores de compositores voltados à estética contemporânea. Desse grupo nasceu o Festival Música Nova, um dos mais antigos de sua categoria na América Latina, importante espaço de difusão e estabelecimento da música de vanguarda brasileira.

No Rio de Janeiro, que deixava de ser a capital do país, a vida artística seguia intensa desde as décadas anteriores. No campo da música-teatro viria a se destacar somente a partir da década de 1980, muito em função das atividades desenvolvidas por jovens oriundos da UNIRIO. Entretanto, na década de 1960, Jocy de Oliveira já realizava suas experiências envolvendo música, teatro, multimídia, sensorialidade, participação do público etc.

No fim da década de 1950, Salvador emergiu como um importante centro para as artes vanguardistas. No campo musical, a formação do Grupo de Compositores da Bahia estabeleceu um ponto fora do eixo Rio-São Paulo, condensando uma importante atividade na região nordeste do país. Assim como em São Paulo, este grupo formou gerações de compositores, estabelecendo abordagens musicais muito originais que buscavam integrar a cultura popular local com os procedimentos vanguardistas. A rica atividade no campo teatral foi um estímulo importante para as criações de óperas contemporâneas e músicas-teatro.

Por fim, temos Brasília, capital recém-construída no coração do Brasil. Em seu início, a Universidade de Brasília contou com um curso de música que sofreu muitas turbulências devido à Ditadura Militar, mas que desde o início demonstrou sua vocação para a música de vanguarda. Brasília congregou artistas das três regiões e grupos citados anteriormente, tendo sido um espaço de trânsitos culturais intensos, importantes para a disseminação das práticas de música-teatro e *happenings*.

É certo que essas quatro cidades não resumem a diversidade de práticas musicais no Brasil, nem mesmo na década de 1960. De um modo geral, todas as regiões do país, ao menos as cidades mais importantes, tiveram criadores em diferentes linguagens artísticas interessados na renovação de suas práticas. Entretanto, no campo específico da música-teatro, observamos que esses quatro espaços concentraram as primeiras obras e uma constância na produção, que foram estimuladas, como será visto a seguir, não simplesmente pelo gênio criativo de seus agentes, mas por todo um contexto sociocultural e político propícios a essas experiências.

2.1. São Paulo

No início dos anos 1960, um grupo de jovens músicos interessados pelas novidades da música europeia, começou a se reunir em torno de Olivier Toni, maestro da Orquestra de Câmara de São Paulo. Capturados pela música de Stockhausen, Boulez, Webern, entre outros, esses compositores somente tinham acesso a essas músicas através de discos e partituras, uma vez que tal repertório ainda não era realizado no Brasil. Olivier Toni, que também era compositor, tendo sido aluno de Camargo Guarnieri e Koellreutter, passou a orientar esses jovens e logo começou a incluir suas primeiras composições no repertório da orquestra. Em 1961, um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo dentro da programação da VI Bienal de São Paulo, reuniu pela primeira vez obras de Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. A partir deste concerto, iniciou-se a movimentação que culminou na criação do Grupo Música Nova.

Com a intenção de aprofundar seus conhecimentos sobre as estéticas da música contemporânea, esses compositores tomaram parte dos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova de Damrstadt. Damiano Cozzella, que estava passando uma temporada de estudos na Alemanha, foi o primeiro do grupo a participar dos cursos, em 1961, retornando pouco antes do já citado concerto. Em 1962, foi a vez de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat.

No início dos anos 1960, as figuras aqui estudadas ainda eram jovens músicos iniciando uma carreira composicional. Damiano Cozzella era o músico com mais experiência profissional musical naquele momento, pois desde o início da década de 1950 ministrava aulas de harmonia e contraponto, teoria superior e história na Escola Livre de Música de São Paulo (GARCIA, 2021) e aulas de harmonia, contraponto e composição nos Cursos Internacionais de

Férias Pró-Arte em Teresópolis, juntamente com Koellreutter, que havia sido seu professor (CURSO, 1953). Rogério Duprat, por sua vez, começou sua vida profissional na música em 1952 como violoncelista na Orquestra Angelicum do Brasil, onde permaneceu até 1953 (GAÚNA, 2001, p. 34). Willy Corrêa de Oliveira, o mais novo do grupo, era recifense e chegou a Santos em 1958. No ano seguinte conheceu Gilberto Mendes, que lhe apresentou gravações e partituras da *neue musik* europeia, e em 1960 começou a fazer aulas de composição com Olivier Toni (OLIVEIRA, 2019, p. 17-18). Gilberto Mendes, mais velho do grupo, a essa altura já com quase 40 anos, já tinha uma vida estabelecida fora da música. Era funcionário da Caixa Econômica Federal em Santos e, apesar de já ter composto algumas obras desde meados dos anos 1940, até 1960 ainda era um compositor desconhecido³².

Assim, quando viajaram a Darmstadt para fazer parte dos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova, esses compositores ainda estavam começando a experimentar as linguagens da música de vanguarda, em especial o Serialismo, que era o grande paradigma da música do pós-guerra. Suas expectativas eram altas, uma vez que estariam enfim diante daqueles que eram tidos por eles como seus mestres. De acordo com Gilberto Mendes, eles estavam “ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono” (MENDES, 1994, p. 69). Esses compositores encontraram Darmstadt naquele momento de transição impactado pela passagem de John Cage, conforme apresentado no capítulo 1. O fato de terem encontrado uma maior diversidade de técnicas e estéticas os estimulou a também procurar seu próprio caminho como compositores. Foi a partir desse momento que eles passaram a se dedicar a experiências de aleatoriedade e performance, que culminaram em *happenings* e músicas-teatro.

A primeira criação nesse sentido foi feita por Gilberto Mendes em 1964 com a peça *Cidade*, sobre poema de Augusto de Campos, sua primeira e mais complexa música-teatro.³³ Em 1965, Willy Correa de Oliveira compõe *Ouviver a Música* (Figura 4), para cordas e piano. Trata-se de uma peça de caráter aleatório com algumas estruturas pré-estabelecidas, a partir das quais os instrumentistas têm grande liberdade para construir sua leitura. Além disso, a maior parte da peça é composta por imagens de quadrinhos [*comics*] que devem ser distribuídas entre os músicos. Essas imagens funcionam como estímulos para a improvisação.

³² Até esse momento, Gilberto Mendes só havia sido tocado uma única vez, quando Eunice Katunda apresentou sua canção *Peixes de Prata* na programação da Rádio Nacional em 1955 (MENDES, 1994, p. 59).

³³ A obra será analisada no quarto capítulo desta tese.

Embora esta não seja uma obra de música-teatro, sua estrutura aleatória e o próprio estímulo imagético da partitura permitem e estimulam a atuação. Sua estreia se deu em um concerto pela Orquestra de Câmara de São Paulo sob regência de Diogo Pacheco em 1965 no Theatro Municipal de São Paulo, dentro da programação da VIII Bienal de São Paulo. O programa contou ainda com o *Blirium C9* de Gilberto Mendes, obra radicalmente aleatória e 4'33" de John Cage, além de músicas de Webern, Pousseur e Mayuzumi. O concerto foi concebido como um grande *happening*, causando alvoroço noticiado por jornais e revistas de circulação nacional.

Figura 4 - Página da partitura de *Ouviver a Música* de Willy Corrêa de Oliveira

BLUE
LENTO ♪
PP

F
ADAGIO ♪

QUASI MF
JUST WHISTLE
P ALLEGRO ♪

VIVO ♪

MP

ANDANTE FFF

PRESTISSIMO

MODERATO
FF

Fonte: Oliveira, s.d³⁴.

³⁴ Reprodução de partitura do acervo do CDMC/CIDDIC/UNICAMP.

A Revista Manchete fez uma longa reportagem com fotografias (Figura 5). Foi talvez o evento de maior repercussão midiática vivenciada pelo Grupo. Segundo as notícias da época, o concerto gerou confusão e revolta entre o público, devido às intervenções cênico-musicais e ao repertório experimental.

Figura 5 - músicos posando para Revista Manchete. Foto de Mituo Shiguihara



Fonte: OLIVA, 1965, p. 101

Jogada das galerias uma bolota de papel cai na cabeça do maestro; outra acerta o tambor, provocando risos. E dentro em pouco uma verdadeira chuva desaba sobre os músicos, que continuam a tocar, imperturbáveis. Em dado momento, o violoncelista levanta-se e grita, em tom dramático: “Jogai, jogai tudo o que quiserdes.” Foi o delírio. (OLIVA, 1965, p. 101)

Finalmente chegou-se a última parte, que o apresentador classificou como antimúsica. O maestro cruzou os braços e cada músico fazia o que queria com o instrumento: alguns duelavam com os arcos, as moças jogavam tênis com os violinos, aproveitando uma das bolotas de papel, um fingia dormir, outros fechavam o piano e jogavam uma partida de bilhar com os arcos dos instrumentos. Noutro canto do palco, um violino era ninado, alguns trocavam tiros de “metralhadora” – os violinos – uma das executantes resolveu dançar

com o contrabaixo, o maestro cantou de galo e o pianista passou a jogar paciência em cima do piano. (OLIVA, 1965, p. 101).

Metade do público aplaudia a música aleatória apresentada pelo maestro Diogo Pacheco e a outra metade vaiava. Finalizado o concerto, a diretora apressou-se em mandar acender as luzes e desligar os microfones, os guardas cercaram os camarins e a saída do teatro, não permitindo nem mesmo os tradicionais cumprimentos (OLIVA, 1965, p. 101).

Há que se considerar a mediação do jornalista na leitura dos fatos com sua construção em tom sensacionalista. Apesar disso, a julgar pela repercussão midiática, é certo que foi um evento de importância para a música experimental em São Paulo e para as práticas cênico-musicais dentro dessa linha. Esse evento nos leva a uma outra faceta cênico-musical do Grupo Música Nova, que era a realização de *happenings*.

Os *happenings* promovidos pelos compositores, instrumentistas e poetas envolvidos com o Grupo Música Nova causaram grandes polêmicas na vida paulistana especialmente entre os anos de 1965 e 1966. Nessa altura, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, que haviam se mudado para Brasília para dar aulas na recém-fundada UnB, já estavam de volta a São Paulo, após uma demissão em massa decorrente do Golpe Militar³⁵. Cozzella e Duprat eram os mais interessados pelo *happening* dentro do Grupo Música Nova. Eram, nesse sentido, mais *cageanos* e mais radicais em suas críticas ao campo da música de concerto. Em Brasília desenvolveram trabalhos altamente experimentais nessa linha. De volta a São Paulo, realizaram algumas intervenções junto com outros colegas do Grupo e figuras próximas.

O *happening*, por seu caráter efêmero, geralmente não é registrado em partituras ou textos porque são ações fugazes que ocorrem de modo improvisado em determinado local e ali se encerram. Para compreendê-los, recorremos a vestígios de sua existência, que podem ser registros em fotografia, vídeo, relatos de participantes, ou ainda a crítica jornalística. No caso dos *happenings* do Grupo Música Nova, as críticas são o nosso principal material de trabalho, uma vez que as imagens são raras e gravações, até onde sabemos, inexistentes.

Em 1965, Damiano Cozzella fez uma intervenção musical numa exposição conjunta do artista plástico Waldemar Cordeiro e do poeta Augusto de Campos intitulada “Espetáculo Popcreto”.

³⁵ Este fato será abordado mais adiante, no capítulo dedicado ao Departamento de Música da UnB.

os músicos (8) substituíam os instrumentos tradicionais por objetos do dia-a-dia, como máquinas de escrever, barbeador elétrico, serrote etc, que produzem sons. Ademais, como tudo é baseado na realidade presente, alguns integrantes do conjunto devoravam cenouras, enquanto outros liam jornais diferentes (ZANINI, 1964, p. 1)

É interessante observar que Cozzella recorre nesta intervenção a objetos similares ao arsenal utilizado por Gilberto Mendes em *Cidade*, embora com algumas diferenças. Parece haver um interesse muito grande pelas possibilidades musicais de objetos do cotidiano, numa atitude que, por sua vez, remete também a obras de John Cage como *Water Music* e *Water Walk*.

Em 1966 aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo e no Rio de Janeiro a II Semana de Música de Vanguarda, organizada por Eleazar de Carvalho e Jocy de Oliveira. Uma das obras apresentadas foi *Stratégie* de Xenakis, que se configurava numa espécie de disputa entre dois regentes à frente de dois grupos instrumentais³⁶. A obra foi regida por Eleazar de Carvalho e Júlio Medaglia, e foi permitido ao público “torcer moderadamente” por um dos maestros. No decorrer da apresentação, houve uma intervenção *happening* de Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Décio Pignatari. Eles se levantaram no meio da plateia e começaram a cantar a canção *Juanita Banana*, interferindo na apresentação. Augusto de Campos descreve:

Julio Medaglia, afeito a todas as táticas da vanguarda, ele próprio participante de outros happenings, não se perturbou. Mas Eleazar de Carvalho não aceitou de boa vontade o que lhe pareceu ser uma indébita intromissão. Chamou o trio cantante para o palco, talvez esperando confundir os “jovens audazes”. E eis que os três cantores improvisados subiram à cena e, ante a batuta do maestro, renovaram com mais ímpeto o seu terceto, sob os aplausos e apupos divididos da assistência. Quebrara-se, finalmente, o protocolo na semana de vanguarda, até então dominada pela mansuetude e pela timidez. [...] Para os organizadores do festival essa nota fora da pauta foi motivo de perplexidade; para os críticos acadêmicos, uma tirada de mau gosto; para os jovens compositores de música moderna dita “erudita” (i.e, música de alta cultura, em relação à de mid e mass culture), um gesto que “salvou a cara da vanguarda” numa semana que começava com muito foguetório mas insuficiente “brasa” vanguardista. (CAMPOS, 1966, p. 6).

A crítica de Augusto de Campos dá pistas da complexidade das disputas que se travavam naquele momento. Se por um lado a vanguarda fazia oposição ao nacionalismo, por

³⁶ Segundo Augusto de Campos (1966), o programa ainda contou com *Movements* de Stravinsky, *Seis peças para orquestra op. 6* de Webern e uma obra de Luciano Berio, que o autor não nomeia, mas que provavelmente seja a *Sequenza IV*, que fez parte do mesmo programa apresentado dias antes na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, de acordo com uma crítica de Edino Krieger (1966).

outro, essa mesma vanguarda não era um monolito, mas, ao contrário, era ela própria cindida em diferentes orientações.

Ainda em 1966 surgiu o MARDA – Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte, formado por Décio Pignatari, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Alexandre Pascoal, Mário Roque e Ronaldo Rocabert. O MARDA não foi um grupo ou movimento, mas uma *performance* com duração de um único dia, em que os artistas visitaram monumentos da cidade de São Paulo considerados por eles como “requite do mau gosto”: a estátua de Borba Gato na avenida Santo Amaro, o avião da praça 14 Bis (Figura 6) e o túmulo de “um pintor sem nenhuma personalidade” no Cemitério do Araçá (ACUIO, 1966). Nessa *performance*, os artistas diziam palavras de ordem, tocavam instrumentos musicais, recitavam poemas, exaltando, por vezes em tom irônico, o kitsch e o mau-gosto. O MARDA reforça o sentido anárquico que orientava os *happenings* realizados pelo Grupo Música Nova, especialmente pela “ala” mais radical liderada por Cozzella e Duprat. O choque causado pelas propostas desses artistas chamava sempre a atenção dos veículos de imprensa, algo que era intencional por parte deles.

Figura 6 - Damiano Cozzella, Alexandre Pascoal, Mário Roquete e Rogério Duprat. Performance MARDA, em São Paulo.



Fonte: Gaúna, 2001.

Também em 1966, dois eventos merecem ser citados, a fim de ilustrar a atuação do Grupo Música Nova e figuras em torno do grupo. Uma página do Jornal do Brasil (RJ) apresenta em relação dialética os eventos: *O Bach que o iê-iê-iê entendeu*, de Fernando Guimarães e *O Happening que o bar não entendeu*, de Talvani Fonseca.

No primeiro, trata-se de um espetáculo que misturava música clássica com Jovem Guarda, sob regência de Diogo Pacheco e com a participação de Roberto Carlos, Vanderléia, Erasmo Carlos e os cantores líricos Stella Maris e Eládio Perez González.

Após a execução de Lobo Mau, em estilo Mozart, o conjunto Os Beatniks repetiu a melodia, em ritmo iê-iê-iê. Em seguida, o tenor Eládio Perez Gonzalez cantou Pega Ladrão, acompanhado de um coro de moças vestindo camisas coloridas, com a figura de Roberto Carlos estampada, enquanto eram projetados slides mostrando capas de revistas e a guerra no Vietname. [...] A Festa de Arromba, que encerrou o espetáculo, criou um problema, durante os ensaios, para os cantores líricos, que se negaram a trocar os nomes de Vanderléia, Roberto Carlos e Mary Pavão, na letra original, por Puccini, Verdi e Debussy. Mas a interferência de Diogo Pacheco conseguiu manter a troca (GUIMARÃES, 1966).

Embora não se trate exatamente de um *happening*, tampouco música-teatro, esse evento demonstra uma certa atitude experimental de Diogo Pacheco, o mesmo maestro responsável pelo concerto do ano anterior na VIII Bienal de São Paulo e que havia feito concertos nesse meio tempo misturando artistas da música popular brasileira com orquestra, como no concerto em que colocou Alaíde Costa cantando músicas medievais ou quando produziu um concerto com Elizeth Cardoso cantando as Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. Se hoje esse tipo de mistura é algo banal, é importante lembrar que naqueles anos isso era impensável. Diogo Pacheco, com esses concertos, antecipou em pelo menos 2 anos o que Caetano Veloso e Gilberto Gil começariam a fazer em 1967 e que levaria à Tropicália. A mistura entre elementos da música dita “cultura” com a cultura popular massiva já estava prevista no Manifesto Música Nova desde 1963, e como pode ser visto em quase todos os *happenings* e músicas-teatro citados até aqui, tratava-se de uma questão muito presente, tensionando os espaços considerados “sagrados” da música “erudita” paulista.

O outro evento, anunciado pela mídia como o primeiro *happening* paulista, ocorreu no João Sebastião Bar, casa noturna frequentada por nomes da MPB, mas que também tinha programação de música de câmara com curadoria de Diogo Pacheco, que, presumimos, abriu

espaço para que *happenings* fossem performados por lá também³⁷. Neste, toda sorte de eventos acontecia diante de um público perplexo: Décio Pignatari lendo versos de Olavo Bilac e jogando moedas num urinol, um casal lendo uma revista de amor e chorando, um ovo sendo frito e depois jogado contra alguém, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen tocando piano misturando Beethoven com samba etc. Num determinado momento, ocorreu o que Fonseca chamou de “happening do happening”: três pessoas que não fazia parte do grupo de artistas, entra em cena e começa a performar.

O happening terminou em briga, e o público pacato de São Paulo não descruzou os braços. No final, um cidadão bem trajado quis explicar o que significava happening, mas foi vaiado e retirou-se. Mais duas pessoas subiram ao palco e dançaram samba e twist. Os artistas aplaudiram, o público também (FONSECA, 1966).

O Grupo Música Nova e outros compositores ligados a eles, desenvolveram uma intensa produção de música-teatro e *happenings* em São Paulo. Identificamos duas razões para tal. Primeiro, a existência do Festival Música Nova em Santos que se tornou o principal espaço de criação, reflexão e difusão da música-teatro no Brasil, uma vez que seu próprio organizador, Gilberto Mendes, era um compositor interessado nessa prática³⁸. Em segundo lugar, a atuação de maestros como Olivier Toni, Diogo Pacheco, Júlio Medaglia e Klaus Dieter-Wolff que, à frente de grupos como a Orquestra de Câmara de São Paulo e o Madrigal Ars Viva, entre outros, deram abertura à música contemporânea mais experimental e, dentro dela, às experiências cênico-musicais. Assim, podemos observar que as experiências cênico-musicais do Grupo Música Nova se realizaram tanto dentro dos espaços oficiais, como teatros, quanto em espaços alternativos, como bares e ruas.

Cabe ainda ressaltar a participação dos poetas concretistas em algumas dessas atividades, sobretudo Décio Pignatari, que era afeito aos *happenings* como meio de questionar a sacralidade da obra de arte, mas também como um novo meio expressivo. São Paulo foi provavelmente a cidade mais aberta à música experimental nesse momento, ainda ressoando os

³⁷ A partir da pesquisa em jornais e revistas da época, observamos que os *happenings* se tornaram uma febre no Brasil, deixando de significar especificamente um tipo de prática artística questionadora e passando a ser sinônimo de eventos que apresentavam alguma surpresa. Assim, é comum encontrarmos divulgação de *happenings* em desfiles de moda, inaugurações de espaços e até shows de música popular. Nesse sentido, não é de se estranhar que um espaço como o João Sebastião Bar tenha promovido esses eventos para atrair clientela.

³⁸ Falamos mais detalhadamente sobre a importância do Festival Música Nova para a música-teatro na minipalestra “O Festival Música Nova como espaço de difusão, reflexão e estímulo da música-teatro no Brasil”, exibida na programação da II Semana Cultural Gilberto Mendes, no link: https://www.youtube.com/watch?v=M936TXw2U_s&t=21s&ab_channel=marciobarreto

ecos da Semana de Arte Moderna de 1922, e vivenciando uma ebulição não somente no campo da música de concerto, mas também nas artes plásticas, teatro, cinema e música popular.

2.2. Rio de Janeiro

Na década de 1960, o Rio de Janeiro passava por uma impactante mudança, perdendo seu posto de capital federal para a recém-criada Brasília. Durante esse período de readaptação, o Instituto Villa-Lobos (atualmente parte da UNIRIO), criado por Reginaldo de Carvalho em 1967 a partir do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, consolidou-se como importante espaço de experimentação musical na cidade. Reginaldo de Carvalho foi aluno de Villa-Lobos, que o estimulou a ir para Paris aprender sobre a Música Concreta. De volta ao Brasil em 1956, passou a realizar as primeiras obras de música concreta no país.

Denise Garcia (2012) identifica que o Instituto Villa-Lobos, juntamente com o recém-criado Departamento de Música da Universidade de Brasília, foi um espaço pioneiro para a música concreta e eletrônica no Brasil, resistindo apesar das dificuldades impostas pela Ditadura Militar que, dentre outros fatores, restringiu a importação de aparelhos informáticos que seriam decisivos para a construção de estúdios adequados ao desenvolvimento dessas práticas musicais. Apesar disso, a autora avalia:

Se não foi possível implantar um laboratório bem equipado para composição eletroacústica nos anos 60 e 70 apesar das várias tentativas no Rio, Brasília e São Paulo, a atuação dos compositores pioneiros nesse período semeou o espírito experimental nas novas gerações de compositores que puderam ter melhores condições materiais de trabalho nas décadas seguintes (GARCIA, 2012, p. 104).

Se no campo da música eletroacústica o Rio de Janeiro mostra um pioneirismo importante, no campo da música-teatro sua presença só se fará sentir mais intensamente a partir dos anos 1980, em compositores como Tim Rescala e Tato Taborda, ambos formados pelo Instituto Villa-Lobos.

Dentre os compositores que exploraram as interações entre música e cena no Rio de Janeiro ainda nos anos 1960 e 1970, destacam-se Jocy de Oliveira, Vânia Dantas Leite e

Jaceguay Lins³⁹. O compositor Jorge Antunes, embora tenha tido uma destacada atuação no campo da música eletroacústica no Rio de Janeiro (GARCIA, 2012), passou a se dedicar mais intensamente à música-teatro já em Brasília, motivo pelo qual o abordaremos no capítulo dedicado à Escola de Música da UnB.

Jocy de Oliveira, curitibana de nascimento, iniciou sua carreira musical como pianista concertista, tendo sido uma das intérpretes brasileiras de maior atuação colaborativa com compositores estrangeiros na segunda metade do século XX. Tocou e estreou obras de Igor Stravinsky, Messiaen, Xenakis, Luciano Berio, John Cage, entre outros. A partir do início dos anos 1960, começou a dividir a atividade de concertista com a de compositora. Desde suas primeiras obras os aspectos cênicos e visuais já são dominantes e determinantes.

Sempre me fascinou a ação teatral num sentido amplo, como a magia dos eventos, cerimônias e rituais... enfim a própria vida. Sentimos na sociedade industrial, que perdemos pouco a pouco a espontaneidade destes rituais, como parte intrínseca da vida. Nas culturas orientais, os papéis da música e da arte estão totalmente integrados à vida de cada um. Nestas sociedades em desenvolvimento, ruas e cidades são verdadeiras redes de comunicações verbais, sensoriais e pessoais. [...] Entretanto em sociedades ocidentais pseudo-sofisticadas nós nos confinamos em teatros-templos, nos quais a relação entre o executante a audiência torna-se cada vez mais distanciada. Um dos meus interesses primordiais é de quebrar esta barreira, e acreditar na potencialidade de cada um em criar e usar sua percepção num sentido amplo (OLIVEIRA, 1983, p. 1)

Em sua segunda peça para teatro, *Apague Meu Spot Light*, de 1961, Jocy de Oliveira constrói uma narrativa fragmentária, sem uma sequência lógica, onde os *spotlights* se integram à obra como personagens. De acordo com a autora, “apesar de utilizar palavras, já se tratava de um teatro de imagens” (OLIVEIRA, 1983, p. 3), o que demonstra que desde o princípio ela não se preocupava com um tipo de narrativa linear, mas antes, com os significados que pudessem surgir da montagem entre signos inicialmente desconexos. Essa peça foi comissionada pela Bienal de São Paulo, Philips do Brasil e Jeunesses Musicales e contou com a participação do Teatro dos Sete (dirigido por Gianni Ratto e com a presença dos atores Fernanda Montenegro,

³⁹ Há informações (NEVES, 2008; GALAMA, 2014) de que Jaceguay Lins tenha trabalhado com *happenings* e música-teatro em seu período no Rio de Janeiro. Entretanto, segundo nos informou a pesquisadora Paula Galama, responsável por seu arquivo na FAMES (Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira”), não foi encontrado até o momento registro dessa parte de sua produção. No filme “Melodiário – Sobre a obra de Jaceguay Lins” dirigido por Marcos Valério Guimarães (2015), há uma recriação da obra *Uma Refeição para Dois* feita por Vânia Dantas Leite a partir de sua lembrança da obra realizada nos anos 1970.

Ítalo Rossi, dentre outros). A parte musical foi composta por Luciano Berio a partir de materiais coletados por Jocy de Oliveira e enviados à Itália.

O desafio de se classificar esta peça no campo da música ou do teatro ou da ópera ou ainda música-teatro é algo que perpassa toda a produção de Jocy de Oliveira. Qualquer definição para sua obra se mostra insuficiente, devido à polivalência de seu trabalho. Entretanto, é a própria compositora que assume o termo “música-teatro” para parte de sua obra, embora não tenha abandonado o termo “ópera” ou mais especificamente “ópera multimídia”.

Seria totalmente contrário à minha maneira de ver as coisas se eu pegasse um libreto e musicasse. Seria totalmente contra aquilo que eu penso. Então, tem que ser algo concomitante. Eu componho a música, faço o roteiro – é minha a ideia da obra – e dirijo. É tudo absolutamente integrado. Se não, seria uma ópera tradicional. Dizemos ópera porque não se diz, em português, música-teatro, mas em inglês, em francês, em alemão é mais música-teatro do que ópera. Música-teatro é quando ambas as áreas têm igual valor, igual importância, são concebidas e trabalhadas concomitantemente, embora tenham independência porque não tem aquela coisa que se o tímpano tocou, o bailarino pulou. Existe uma independência que é a propósito. Isso é música-teatro, que é diferente da ópera porque a ópera é um libreto onde se põe música. (OLIVEIRA in GONZAGA, 2013, p. 228)

Independentemente da denominação, a obra de Jocy de Oliveira se situa dentro das práticas cênicas na música contemporânea, o que nos faz considerar sua obra dentro desse estudo, sabendo, contudo, que muito da sua produção vai além do nosso escopo.

O que entendemos por música-teatro na produção de Jocy de Oliveira resulta muito diferente dos demais compositores. Suas concepções não são obras individuais com elementos cênicos, mas antes, espetáculos completos, onde recorre a todos os recursos característicos da linguagem teatral, como cenários, figurinos, além de projeções e outros aparatos tecnológicos. Ou então, parte para experiências sensoriais na qual radicaliza a relação entre público e artista, dissolvendo os limites que os separam e promovendo um tipo de criação na qual a participação é decisiva para a existência da obra, num claro diálogo com John Cage. Outro ponto de diferença com compositores do Grupo Música Nova e outros é que a compositora não recorre ao cômico como procedimento criativo. Sua obra se direciona a uma profundidade filosófica, com a presença de personagens femininos marcantes e por vezes recorrendo a temas míticos. Não parece haver a intenção de chocar, embora ela também esteja buscando superar a noção da música somente como estímulo sonoro, indo em direção a uma percepção global. Nesse sentido,

parte de sua obra, sobretudo do início de carreira, é marcada pela aleatoriedade e participação do público.

Outra parte de sua obra, as óperas multimídia, têm outra configuração: altamente elaboradas musicalmente, onde a compositora escreve em colaboração com seus intérpretes favoritos, alguns dos quais há décadas trabalhando com ela e, portanto, especializados em sua linguagem.

O músico é, no meu trabalho, muitas vezes, um ator, ele tem que realmente atuar, ele tem que participar da cena. A questão musical que pede técnicas estendidas, a interação com o eletrônico, a integração com os outros, o equilíbrio entre aquilo que é determinado e aquilo que é indeterminado: isso tudo pede um instrumento que é uma pessoa. Eu não componho para uma voz ou para um oboé, eu componho para fulano de tal. (OLIVEIRA in GONZAGA, 2013, p. 229)

Em *Teatro Probabilístico III* (1968), Jocy de Oliveira propõe uma intervenção urbana na qual músicos, atores, dançarinos, iluminadores e público improvisam segundo algumas instruções e sob a condução de um regente/guarda de trânsito. A intervenção deve acontecer na rua, num espaço com grande fluxo de transeuntes, com o objetivo de eliminar a distinção entre público e intérprete. Para isso, a compositora concebe a partitura como um mapa onde cada ponto de chegada apresenta uma combinação de instruções para os participantes, que oscila numa estrutura binária entre positivo e negativo.⁴⁰

A interação entre música e cena atravessa a obra de Jocy de Oliveira como um todo e de formas muito diferentes. Suas experiências com teatro na década de 1960 se aproximam da estética de John Cage – com quem conviveu intensamente naquele momento, em que não há uma abordagem composicional do elemento cênico, mas antes, criações de situações que estimulam o receptor a fruir por meio da participação, dissolvendo limites entre arte e experiência.

A partir da década de 1980, começam a surgir no Rio de Janeiro novos compositores interessados pela interface entre música e teatro. Destacamos dois deles, Tato Taborda e Tim Rescala, ambos alunos de Koellreutter, demonstrando a importância que o alemão continuou tendo para as gerações seguintes.

⁴⁰ Será apresentada uma análise pormenorizada desta obra no quarto capítulo.

Tim Rescala fez sua iniciação musical entre a UFRJ e a UNIRIO, sendo que nesta última cursou a graduação em licenciatura em música, tendo sido aluno de Vânia Dantas Leite, Carole Gubernikoff, Marlene Fernandes e José Maria Neves. Paralelamente, fez aulas particulares de composição com Koellreutter, que na altura estava vivendo no Rio de Janeiro. Desde muito jovem, Rescala trabalhou com música em diferentes frentes: atuou como pianista em shows de música popular, como compositor de trilhas sonoras para teatro e televisão, além da música de concerto. O compositor conta que começou a despertar para as possibilidades cênicas na performance musical a partir de seu trabalho como pianista e compositor de trilhas em peças teatrais.

As minhas obras passaram a mudar de perfil: não eram mais música pura, música para instrumentos, já adquiriram característica cênica, o que eu comecei a fazer em 79, já no contexto da música eletroacústica. Incorporar texto, fazer montagem de música mista, colagens com material de rádio: isso eu fiz até antes desse trabalho com cena. [...] Eu passei a trabalhar com o instrumento, com a situação cênica do concerto, especificamente, e a usar tudo o que acontece na sala de concerto, não só no palco como na plateia. (RESCALA in GONZAGA, 2013, p. 184-186)

Durante a década de 1980, Rescala se envolveu com o teatro humorístico que ficou conhecido como “besteirol”, um tipo de dramaturgia que se adaptou bem ao formato televisivo, e no qual Rescala atuou não somente como músico, mas também como ator, como é o caso de seu personagem *Capilé Sorriso* no programa *Escolinha do Professor Raimundo*.

Essa experiência lhe deu ferramentas para desenvolver um tipo de música-teatro assumidamente humorística. Uma de suas obras mais icônicas nessa linha é *Cliché Music*, em que satiriza os principais clichês da música de vanguarda, realizando uma crítica à pasteurização desse repertório.

O *Cliché Music* que também é uma peça, dentro do meu trabalho, bastante representativa, é de 1985: receita de como fazer música de vanguarda. Foi apresentada na Bienal de 85, pela qual eu conquistei alguns inimigos involuntários porque a peça foi programada para o meio do concerto e depois da apresentação dela tinha outras que eram iguais e eram sérias. Eu comuniquei à organização: “Não é bom, é melhor botar no final”. Deu no que deu. (RESCALA in GONZAGA, 2013, p. 182).

Boa parte de suas obras de música-teatro possuem texto a ser falado pelos próprios músicos, o que o compositor chama de “música falada” (RESCALA in GONZAGA, 2013). Esse tipo de escrita pode ser visto em seu *Romance Policial*, em que cada instrumentista assume

um personagem de uma história policial. Outras obras nessa linha são *A Base*, que satiriza a situação do baterista e do contrabaixista restritos à função de base no contexto da música popular, e *A Dois*, em que dois percussionistas encenam uma discussão de casal enquanto tocam.

Tim Rescala reconhece a dimensão cênica latente na situação da música de concerto e a potencializa em suas composições.

O [papel do] músico para mim não era mais simplesmente entrar em cena e tocar o instrumento. Isso, em si, já é uma postura cênica. Entrar no palco e se posicionar diante de uma plateia, em si, já é. É aquela história de que não existe uma pessoa que não tenha uma posição política. A negação da política já é uma posição. Considero a presença do músico como um elemento composicional. Essa experiência eu adquiri no teatro e influenciou o meu trabalho de composição em concerto (RESCALA in GONZAGA, 2013, p. 190)

Além disso, Tim Rescala é um exemplo de intercambialidade entre música popular e música de concerto, entre besteirol e música-teatro, entre humor e “música séria”. Essa mistura de estilos se tornou uma característica marcante em sua obra, que o coloca em uma situação fronteiriça, a qual o compositor explora a seu favor.

Chegou a um ponto, já em 1983, que ao mesmo tempo eu apresentava uma peça numa bienal, música séria, e de noite estava nesse lugar chamado *Viro do Ipiranga* vestido de mulher, fazendo um personagem que se chamava *Maria Alice Dodói*, que era uma cantora. As pessoas às vezes não entendiam se era eu mesmo, se era a mesma pessoa. Quando eu fazia uma apresentação, o público não sabia o que ia ver: se era música séria, se era uma coisa engraçada. [...] Eu mesmo não sabia o que eu ia fazer. Quando ia fazer uma apresentação, não dizia o que ia fazer. Entrava em cena, todo mundo começava a rir como se eu estivesse fazendo uma coisa engraçada. Começava a tocar uma coisa séria, eletroacústica, ao vivo. As pessoas iam vendo que não era para rir. Começavam a ficar constrangidas. No minuto final, eu fazia uma graça e as pessoas relaxavam. Eu comecei a usar isso como um trunfo, como um elemento composicional a mais: a postura do intérprete. Esse trabalho passou a ser multifacetado: ora eu trabalho como compositor tradicional, escrevendo para conjunto de câmara ou para orquestra, ora eu utilizo o elemento cênico. (RESCALA in GONZAGA, 2013, p. 189, grifo nosso)

Outro compositor da geração da década de 1980 que trabalha com a dimensão cênica em sua obra é Tato Taborda. Foi colega de Tim Rescala na UNIRIO, tendo sido igualmente aluno de Koellreutter, além de Esther Scliar e Carole Gubernikoff.

Assim como Jocy de Oliveira, as obras de Tato Taborda fogem aos limites do que compreendemos como música-teatro em sentido estrito. No entanto, algumas de suas composições tangenciam esta prática.

Em 2010, o compositor participou como coautor da peça *Amazônia* (Figura 7), produzida para a Bienal de Munique em parceria entre o Centro de Arte e Tecnologia de Mídia (ZKM), Instituto Goethe, Sesc de São Paulo, Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), e Hutukara Fundação Yanomami. A Bienal de Munique é provavelmente o evento de maior envergadura na área de música-teatro na Europa, sendo responsável pelo estímulo à criação de novas obras cênico-musicais ao redor do mundo.

Figura 7 - Programa da apresentação realizada no Sesc Pompeia em 2010.



Fonte: AMAZONIA, 2010

Em português a obra foi designada como “teatro-música”, em tradução do termo alemão *musiktheater*. Todavia, o próprio compositor se refere a este trabalho como ópera, assim como Laymert Garcia dos Santos, que participou da concepção artística:

Oficialmente, a ópera *Amazônia* foi denominada *Teatro Música* por razões próprias ao mundo musical de Munique, que reserva a designação “ópera” para um segmento muito específico do universo operístico contemporâneo.

Mas, para todos nós que trabalhávamos na realização do espetáculo, *Amazônia* sempre foi entendida como uma ópera multimídia contemporânea. (SANTOS, 2015)

Como pode ser visto, a problemática terminológica atinge não somente o campo da pesquisa, mas também o próprio campo da criação. O atravessamento entre práticas faz com que, em muitos casos, não seja possível estabelecer uma definição precisa.

Tato Taborda foi o responsável pela composição da segunda parte de *Amazônia*, intitulada *A queda do céu* (Figura 8). A obra tematiza diferentes visões sobre a chegada dos colonizadores à região das tribos Yanomami, as relações e tensões ali vivenciadas. Na descrição de Tato Taborda:

Para mim, o primeiro ato, que é baseado no texto de sir Walter Raleigh sobre a descoberta da Guiana, é o da antecipação da conquista. O segundo é a visão da própria conquista, através do olhar yanomami: como eles veem o missionário, o político, o cientista. Ao final, cai o céu, que é a profecia yanomami mais radical. E a terceira parte seria, uma vez que tudo isso já se acabou, a única experiência que se pode ter do que existia: é virtual. A água é agora uma projeção de "H2O" simulando o movimento aquático. A floresta é gerada eletronicamente a partir de um algoritmo milenar, que de certa maneira contém a "lógica" de como criar a vida. (TABORDA, 2010).

Figura 8 - Cena de *Amazonia*



Fonte: AMAZONAS, 2010

Outro projeto de Tato Taborda na interseção entre música e cena é o espetáculo *Caprichosa voz que vem do pensamento*, produzido com a bailarina Maria Alice Poppe (Figura 9). Nesta performance, Tato Taborda toca piano preparado e estabelece um conjunto de materiais musicais a partir dos quais trabalha livremente em interação ao vivo com a bailarina.

Desenvolvemos uma forma de relacionamento entre movimento e som em que eu me transformo a partir da movimentação dela e ela se transforma a partir da modulação do que eu faço: modulação de intensidade, de velocidade, de tempo, pausas. Chamamos isso de *Exercícios de Escuta* porque é uma escuta além, talvez, da escuta fisiológica. Ela [a bailarina Maria Alice Poppe] escuta o corpo por dentro, na dança interna. Nessa ideia de olhar para dentro, mais do que olhar, há a escuta do corpo. [...] O processo ocorreu totalmente sem fronteiras ou escrúpulos na direção desse território híbrido. Isso está expresso e tem uma dimensão cênica muito forte. A minha *performance* tem um aspecto que é pura cena. O som é decorrente dessa cena. Existe uma cena coreográfica e teatral que motiva a execução. Não tem partitura. (TABORDA in GONZAGA, 2013, p. 250)

Figura 9 - Divulgação de *Caprichosa voz que vem do pensamento*. Foto: Renato Mangolin



Fonte: Prikladnicki, 2015.

Em outros trabalhos como *Samba do Crioulo Doido* para 2 percussionistas, *Organismos* para quarteto de violão e *Música Gestual*, a teatralidade surge da exploração da própria performance do instrumento e de modos inusitados de tocá-lo. No geral, o compositor não coloca em partitura as minúcias teatrais ou gestuais, essa dimensão surge durante o processo de montagem das obras, na interação entre os participantes. Nesse sentido, Tato Taborda encarna uma das características apontadas por Rebstock (2012) sobre o Teatro Composto, que é o alargamento do processo composicional durante todo o processo de montagem das obras, ao invés de sua finalização na escrita em partitura. Cabe ainda destacar que tanto Tato Taborda quanto Tim Rescala se beneficiaram dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, em que tiveram contato com importantes nomes da música latino-americana e mundial.

2.3. Salvador

O estímulo à composição musical de linguagem contemporânea na Bahia tem seu marco na criação dos Seminários Livres de Música em 1954 por Koellreutter. Esses seminários representaram um ponto de virada na vida musical da cidade e da região. Com a dissolução do Grupo Música Viva, Koellreutter iniciou sua trajetória nômade de estabelecer cursos em diversos lugares onde pudesse aplicar e desenvolver seus métodos. Nessa esteira vieram os Cursos Internacionais de Música de Teresópolis (1950), a Escola Livre de Música de São Paulo (1952) e os Seminários Livres de Música na Universidade da Bahia (1954). Koellreutter convidou diversos professores estrangeiros para lecionar na Bahia, dentre os quais o suíço Ernst Widmer, que assumiu as aulas de composição. Os Seminários Livres de Música foram incorporados pela Universidade da Bahia (atual UFBA), tornando-se curso regular daquela universidade.

No final de 1965 ocorreu o Concurso Nacional de Composição realizado em Salvador. Segundo Nogueira (2011), esse concurso, juntamente com as festividades da Semana Santa do ano seguinte, impulsionaram a formação do Grupo de Compositores da Bahia em abril de 1966. Sua formação inicial contou com Antônio José Santana Martins (Tom Zé), Carlos Rodrigues de Carvalho, Carmen Mettig Rocha, Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes, Nikolau Kokron Yoo e Rinaldo Rossi, sendo posteriormente acrescido de Walter Smeták como membro honorífico e Rufo Herrera, Lucemar Ferreira, Alda Oliveira, Agnaldo dos Santos e Ilza Costa como convidados (NOGUEIRA, 2011). Como se pode ver, tratou-se de uma grande comunidade de pessoas envolvidas, embora

pareça ter havido uma certa flutuação, na medida em que alguns se distanciavam enquanto outros se aproximavam.

Diferentemente do Grupo Música Nova, este grupo tinha uma atuação mais coesa, pois estavam dentro de uma universidade e dispunham de certa infraestrutura institucional para a realização de suas atividades.

Uma das maiores preocupações do Grupo de Compositores da Bahia era criar uma ponte entre o público e a música contemporânea, proporcionando não só acesso, mas também ferramentas para que o público fosse capaz de compreender suas formas de expressão. Para alcançar esse objetivo, o grupo trabalhou principalmente em duas frentes: o diálogo com elementos da cultura popular local e a criação de eventos em que o público participasse ativamente da performance.

Também diferentemente do grupo paulista que buscava romper radicalmente com o nacionalismo negando os elementos da cultura popular tradicional, o Grupo de Compositores da Bahia não se negava a trabalhar com esses elementos. Entretanto, sua produção não tinha nenhuma relação com o nacionalismo hegemônico. Eles incorporavam elementos da cultura popular local sempre a partir de uma ótica composicional das linguagens de vanguarda. Com isso, visavam tornar o público mais receptivo às suas propostas, partindo de elementos que lhes fossem comuns.

Em relação à abertura à participação do público, de acordo com Nogueira (2011), essas propostas começaram a tomaram forma a partir do projeto *ENTRONcamentos SONoros*, de 1972. Segundo a autora,

esse projeto consistia numa série de apresentações didáticas experimentais com obras dos compositores do Grupo. Concebidas para orientação e coparticipação dos ouvintes, essas apresentações eram roteirizadas, narradas e entremeadas com exemplificações de recursos audiovisuais: sons ambientais pré-gravados e executados pela plateia, acompanhados de imagens projetadas. Assim, as características estéticas eram devidamente “destrinchadas” antes da execução integral da obra em foco (uma por apresentação), que poderia ser ambientada com dança ou projeção de fotografias e animação. Pretendia-se cativar o público para a música contemporânea, aguçar a percepção e informar acerca dos pressupostos estéticos da nova linguagem musical. Buscava-se oferecer condições que favorecessem a percepção, a assimilação e a inteligência, no sentido de vencer o estranhamento do público em relação à música contemporânea. (NOGUEIRA, 2011, p. 375)

Para nosso estudo sobre música-teatro, o aspecto da participação do público é particularmente importante, na medida em que essa participação pressupõe uma certa teatralidade, em que a reação do público nunca é estritamente sonora, mas também corporal. Nesse sentido, podemos notar que a teatralidade surge quase que naturalmente dentro do grupo, antes mesmo de eles começarem a compor música-teatro em sentido mais estrito. Além disso, as propostas de participação carregam um caráter evidentemente político, em que os membros do grupo buscavam instigar o público para que este se apossasse de seus próprios bens culturais:

Instigando a participação, a contribuição, a resposta da sociedade, o Grupo de Compositores da Bahia tentava transformar um público tradicionalmente passivo em seu “companheiro de ideias”, num possível interlocutor. A interação do público, alimento ideológico dos compositores do Grupo, nutriu de experiências artísticas uma população heterogênea em classes sociais, tradições culturais e níveis educacionais, cumprindo uma das mais nobres funções da arte: provocar, inquietar e despertar a consciência do valor do bem cultural. (NOGUEIRA, 2011, p. 375-376)

A dimensão política pode ainda ser observada na *Declaração de Princípios*, espécie de manifesto escrito pelo Grupo em 1966. O documento, de uma única página, tem um caráter irônico em sua construção concisa, em que apresenta dois breves capítulos, sendo o primeiro formado pelo parágrafo único: “principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado”. No capítulo seguinte, os compositores falam de censura e subversão em tom debochado, porém, deixando um claro posicionamento político diante dos acontecimentos políticos que abalavam o país e que resvalavam diretamente em seu ambiente de trabalho. A mensagem, aliás, foi tão bem entendida que a Declaração, que deveria ter acompanhado o programa de um concerto, foi censurada (NOGUEIRA, 2011).

Um documento de época, esse texto revela a postura rebelde da juventude brasileira dos anos 60 diante da repressão às formas de expressão artísticas. É um depoimento implícito sobre o patrulhamento dos espetáculos e, principalmente, sobre o temor ao poder de significação, comunicação e mobilização social das artes (NOGUEIRA, 2011, p. 373)

Outro fato que vale ser mencionado é que, a partir de 1968, os cursos de música, dança e teatro foram agrupados em uma unidade, a Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. De acordo com Nogueira (2011), essa aproximação estimulou as atividades de integração entre os cursos, o que, em nossa opinião, pode ter contribuído para incentivar a criação colaborativa e interdisciplinar, tornando este um espaço receptivo às experiências de música-teatro, além, claro, de balés, óperas e outras formas cênico-musicais.

Especialmente na música de Ernst Widmer são encontrados elementos de participação do público em espetáculos que envolvem música, cena, iluminação, entre outros aspectos. Sua proposta educacional foi registrada em 1972 em sua tese para o cargo de professor titular na UFBA (WIDMER, 2004). Nessa tese, o compositor expõe uma concepção de educação musical emancipadora e que tenha a música do seu tempo como ponto de partida para a aprendizagem. Ele se coloca contrário ao ensino conservatorial tradicional, que privilegia a música do passado numa perspectiva museológica. Muito do que Widmer pensa para o ensino de música é também aplicado por ele no campo da criação e *performance* musical, de modo que suas obras, mesmo quando não possuem finalidade educativa, acabam de alguma forma refletindo esse pensamento.

Junto com essa tese o compositor apresenta a obra *Rumos Op. 72*. Widmer a descreve como uma obra que evita “soluções simplistas, pretende não negligenciar o complexo e contribuir para uma percepção natural e espontânea da música contemporânea através de impacto e participação” (WIDMER, 2004, p. 17). A obra é organizada em duas partes, sendo que a primeira tem por objetivo familiarizar o público com as linguagens da música contemporânea, “antecipando subliminarmente conteúdos da segunda parte, proporcionando a possibilidade de preparar a participação do próprio público” (WIDMER, 2004, p. 17). Com essa obra, Widmer busca um reatamento entre o universo sonoro do público e a música contemporânea, estimulando, para tal, a participação controlada desse público (fazendo sons com chaves, murmúrios e outros sons corporais) e a participação imprevista, onde as reações do público também poderão ser parte da obra.

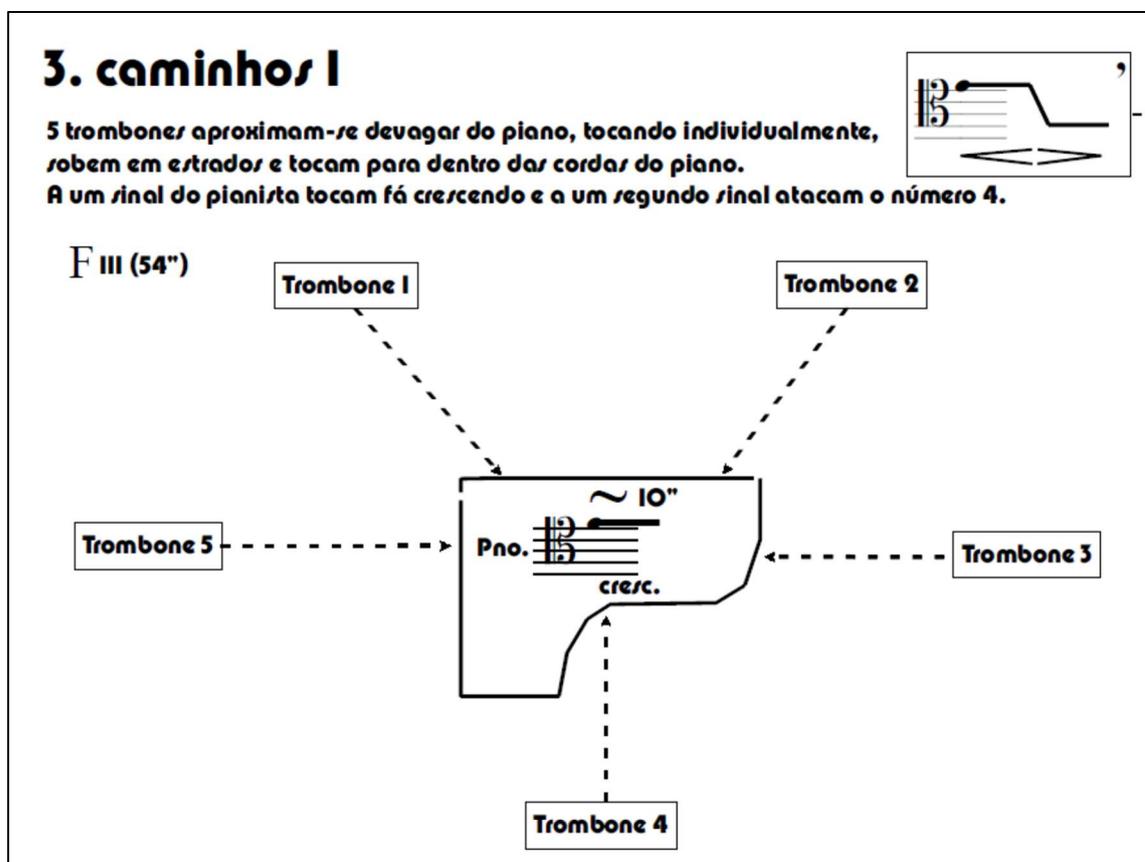
Na segunda parte da peça, Widmer incorpora um excerto inspirado em uma canção de Dorival Caymmi, realizando sua proposta de se aproximar do público por meio de seu universo sonoro. Em suas palavras: “a música parte do mais familiar para ajudar o ouvinte a acompanhar a expansão e o dimensionamento inesperado que o mundo sonoro hoje permite” (WIDMER, 2004, p. 18). Widmer ressalta que ele não pretende que haja uma identificação consciente dessa canção, mas antes, um despertar intuitivo de uma referência familiar ao público do período e que, em sua concepção, por sua simplicidade rítmico-harmônica, seria acessível aos ouvidos acostumados com a música tonal (WIDMER, 2004, p. 18).

Em *Rumos*, Widmer indica que, se houver reações imprevistas do público, estas não deverão ser reprimidas. Ao contrário, os músicos deverão estar preparados para responder e, assim, estabelecer um diálogo com o público. O compositor chega a propor um “fim

emergencial” para o caso de ocorrer uma anarquia sonora. Isso demonstra uma predisposição ao acaso e uma abertura, ainda que controlada, à interferência viva do público.

Além de *Rumos*, a tese de Widmer resultou na obra *ENTROncamentos SONoros*⁴¹. Nesta, o grupo instrumental deve estar posicionado de maneira a envolver o público e oferecer-lhe uma experiência estereofônica e multifocal: a percussão deve estar atrás da plateia, as cordas entre a plateia e os trombonistas devem caminhar (Figura 10).

Figura 10 - Excerto de ENTROncamentos SONoros de Ernst Widmer



Fonte: WIDMER, 2003, p. 3

Lindembergue Cardoso foi outro compositor que explorou possibilidades de interação entre música e cena, tanto na composição de música para espetáculos de dança e teatro, quanto na composição de música-teatro. Ilza Nogueira (2012) destaca a preocupação de

⁴¹ A obra foi composta em decorrência da tese de Widmer e foi apresentada dentro do espetáculo homônimo. Portanto, há que se diferenciar 3 *ENTROncamentos SONoros*: a tese de Widmer, a composição a que nos referimos aqui, e o espetáculo que contou com obras de Jamary Oliveira e Lindembergue Cardoso.

Cardoso com os processos educacionais. O compositor escreveu em 1972 um método de educação musical no qual propôs, entre exercícios de diferentes naturezas, um conjunto de coreografias com vistas a desenvolver a expressão cênico-musical das crianças. De acordo com Ilza Nogueira:

O compositor propõe uma série de 10 coreografias, com as quais poderão ser utilizados “todos os elementos dados”: sons vocálicos (fonemas e onomatopeias), de bugigangas ou de brinquedos sonoros, explorando diversos tipos de articulação, de evoluções de altura e de dinâmica. Sob o título “Som e Movimento: algumas questões para se introduzir movimentos no material sonoro utilizado”, essa série é modelada em brincadeiras infantis com movimento (isto é, com deslocamentos em permuta de posicionamento), concluindo com uma dança (quadrilha). Ao final, o autor sugere que o professor trabalhe coreografias feitas pelos alunos, confirmando a intenção explícita de “explorar a criatividade das crianças”. (NOGUEIRA, 2012, p. 18-19).

Isso reforça o aspecto educacional que permeia a produção e atuação dos membros do Grupo de Compositores da Bahia, conforme mencionado anteriormente.

As obras de música-teatro de Cardoso são marcadas pela brevidade e pelas relações inusitadas e improváveis entre elementos discrepantes.

Em *Concerto Brevíssimo para Fagote*⁴² de 1972, o fagotista deve montar seu instrumento e improvisar sons em cada etapa da montagem: primeiro somente com a palheta, depois com o tudel adicionado, depois acrescida uma parte do instrumento e, por fim, com o instrumento completamente montado. Devem ser realizadas, ainda, as ações de serrar uma tábua de madeira e depois transferir ruidosamente pedras de concreto de um balde para uma lata de querosene e vice-versa. Ao final, o fagotista deve chutar a lata, deixar cair a tábua e sair correndo, acompanhado por um ajudante que carrega seu fagote (Figura 11). O modo de notação por meio de instruções de ações, remete à linguagem do *happening*.

⁴² Acreditamos que esta obra seja uma derivação de *Peça para Madeira, Cordas, Metais etc.* de 1969.

Figura 11 – Partitura de *Concerto Brevíssimo para Fagote* de Lindemberg Cardoso

CONCERTO BREVISSIMO PARA FAGOTE...

CASA CARLOS WEHRS
WECO 24-A
1972

I - MONTAGEM

a) 2" IMPROVISO

b) 2" IMPROVISO

c) 2" IMPROVISO

d) 5" SERRAR DURANTE 5"

II - CONCRETISMO

a) balde cheio de concreto (pedras)

b) Lata de QUEROZENE VAZIA

fag. g: $\begin{matrix} b \\ \# \end{matrix} \begin{matrix} \flat \\ \sharp \end{matrix}$ (durante a operação)

c) Derramar as pedras do balde na Lata e vice-versa (3 VEZES)...

III - PRETISSIMO, QUASE A JATO

a) CHUTAR O BALDE e A LATA

b) DEIXAR CAIR a Tabua

c) O FAGOTISTA SAI CORRENDO, ACOMPANHADO pelo Ajudante que LEVARÁ O FAGOTE.

FIM

Fonte: Cardoso, 1972⁴³

Em *Colóquio*, composta em 1983, há a indicação no subtítulo: “para violoncelo e tocador”, deixando evidente a importância da presença e da corporeidade do instrumentista não

⁴³ Reprodução de partitura do acervo do Memorial Lindemberg Cardoso, UFBA.

somente para a realização acústica da obra, mas também em sua dimensão visual. A obra possui somente uma página, e na maior parte do tempo o violoncelista deve, além de tocar, também cantar, seguindo diferentes indicações de estados emocionais, como “dramático” e “com raiva”. Em determinado momento, deve abraçar seu instrumento (Figura 12).

Figura 12 – Excerto da partitura de *Colóquio* de Lindemberg Cardoso

Fonte: Cardoso, 1983⁴⁴

De um modo geral, o trabalho com elementos cênicos foi uma tônica dentro da atividade do Grupo de Compositores da Bahia, estimulado tanto pela formação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA quanto pela vontade de se estabelecer um contato mais profundo do público com a música contemporânea. Conforme observou Josinaldo Gomes Batista (2004), a participação é um aspecto fundamental na poética desses compositores. Tal participação assume um caráter didático na formação e sensibilização do público para a música contemporânea.

2.4. Brasília

A criação de Brasília em 1960 traz consigo a promessa de um país moderno, industrializado, desenvolvido econômica e culturalmente. Como parte desse projeto estava a criação da Universidade de Brasília, liderada por Darcy Ribeiro com planejamento pedagógico de Anísio Teixeira. Darcy Ribeiro planejou uma “universidade de utopia”, que superasse o antigo modelo das universidades brasileiras, ao qual ele era crítico, e que se caracterizasse como “uma organização não-governamental, livre e autônoma, de caráter experimental e dotada de imensos recursos para constituir-se e para funcionar” (RIBEIRO, 1995, p. 9). Para tal,

⁴⁴ Reprodução de partitura do acervo do Memorial Lindemberg Cardoso, UFBA.

mobilizou cientistas, artistas e filósofos de renome do país, trazendo para seu lado importante parte da intelectualidade brasileira.

Desde o início, o projeto contava com a resistência de políticos que queriam manter levantes estudantis e operários o mais distantes possível da nova capital. Apesar disso, Darcy Ribeiro conseguiu concretizar seu plano e, assim, a UnB nasceu como a promessa educacional e intelectual que viria a coroar o projeto de Brasília, envolta na tensão política dos anos que antecederam o Golpe Militar.

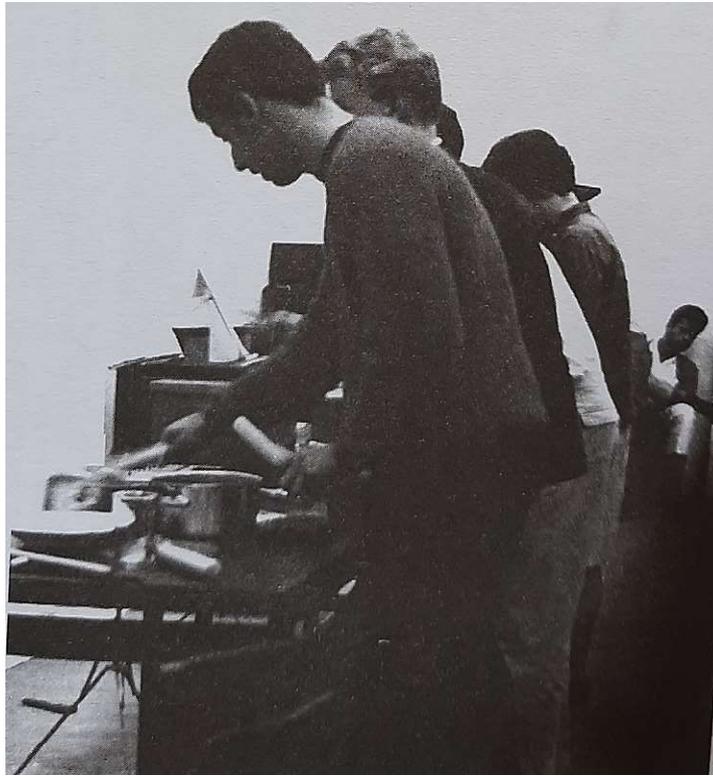
Para a criação do Departamento de Música, Darcy Ribeiro convidou Cláudio Santoro, compositor àquela altura já consagrado no Brasil e com carreira internacional. Seguindo o espírito modernizador de Ribeiro, Santoro implementou um curso aberto às novas estéticas musicais. Assim, o primeiro corpo docente contou com a participação de figuras como Damiano Cozzella e os irmãos Régis e Rogério Duprat, que participavam da efervescência cultural em São Paulo dentro do Grupo Música Nova.

Esse processo de institucionalização da música experimental assemelha-se ao processo ocorrido nos EUA com John Cage e outros compositores de sua linha, que passaram a ser incorporados pelo meio acadêmico (MAUCERI, 1997). Aqui, entretanto, não houve tempo para que a vanguarda se institucionalizasse completamente, já que, em pouco mais de 1 ano, a UnB praticamente se desfazia com a demissão voluntária de mais de 200 docentes em solidariedade à demissão arbitrária de 35 professores promulgada pela Ditadura Militar. Dentre os que pediram demissão, estavam os músicos do Grupo Música Nova, que retornam a São Paulo.

Durante esse curto período, Damiano Cozzella e Rogério Duprat desenvolveram experiências musicais e *happenings* (Figura 13 e Figura 14). O Departamento de Música da UnB se configurou logo em seu primeiro momento como uma escola aberta às novas formas de expressão musical, embora não deixasse de oferecer o ensino musical convencional. Regiane Gaúna, referindo-se à trajetória de Rogério Duprat, descreve algumas das atividades realizadas e projetos não concluídos:

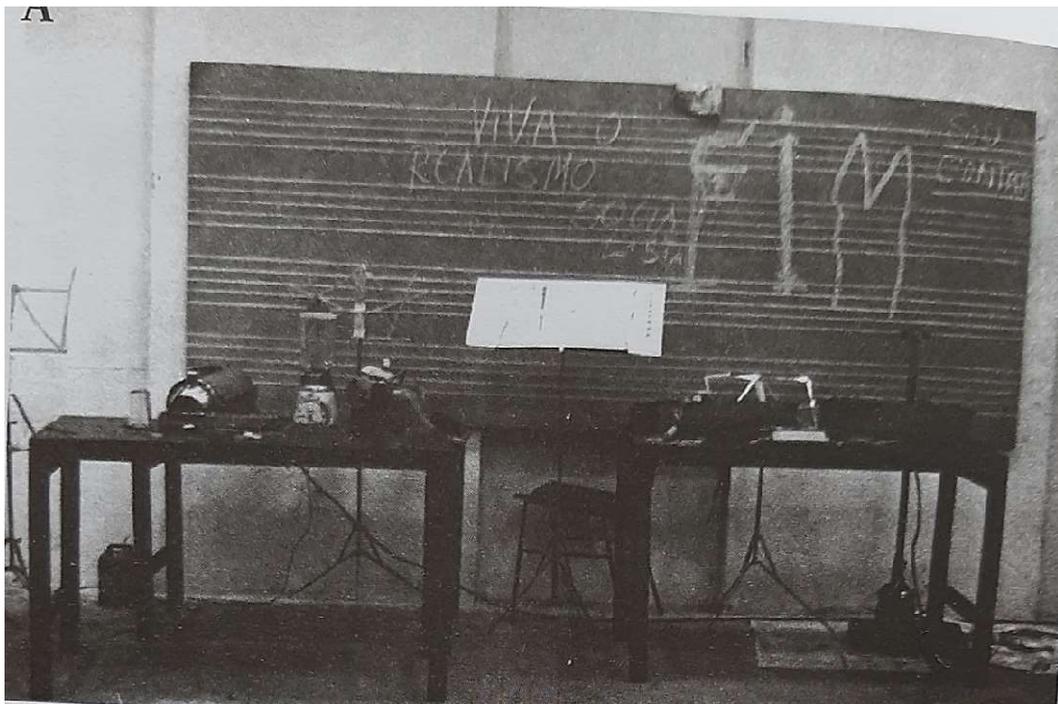
Era intenção de alguns professores de música montar grupos experimentais de criação, envolvendo, inclusive, produções de música aleatória. Para esse intento usaram métodos informais, o que ocasionou a desestruturação e reformulação dos currículos tradicionais de música adotados pela Universidade. Duprat e Cozzella estruturaram um projeto para a divulgação de um laboratório sonoro, funcionando como Centro de Pesquisas Fonológicas e tornando viável um Curso de Comunicação Sonora, como parte integrante do currículo de música. (GAÚNA, 2001, p. 39)

Figura 13 - Alunos de Rogério Duprat na UnB em 1965 manipulando painéis e outros objetos



Fonte: Gaúna, 2001, p. 70

Figura 14 - Lousa de sala de aula da UnB e eletrodomésticos como instrumentos musicais



Fonte: Gaúna, 2001, p. 70

Régis Duprat, em entrevista a Ilza Nogueira, complementa com um relato de quem presenciou e participou das atividades:

As apresentações do Grupo de Música Contemporânea, coordenado por Rogério Duprat e Damiano Cozzella, tinham a frequente participação de Décio Pignatari, que integrava o corpo docente do Departamento de Letras. Nessas apresentações, realizaram-se concertos e happenings que gozavam da participação entusiástica de uma estirpe de alunos e público voltados para a música contemporânea. (DUPRAT in NOGUEIRA, 2011, p. 363)

Ainda em 1965, pouco antes do evento que culminou na fuga de cérebros da UnB, alguns professores dos Seminários de Música da Universidade da Bahia transferiram-se para a UnB e, com eles, alguns alunos. Dentre esses alunos estava Jamary Oliveira que, sem professor para continuar seus estudos de viola e composição na Universidade da Bahia, rumou a Brasília para ter aulas com Damiano Cozzella.

Alguns anos depois, a partir de 1968, uma nova leva do Grupo de Compositores da Bahia se transfere para Brasília, fugindo da repressão que assolava a UFBA e atraídos pelas perspectivas de reconstruir o Curso de Música da UnB que ficou “esvaziada de seus melhores professores desde a crise de 1965” (NOGUEIRA, 2011, p. 369). Esses compositores foram Rinaldo Rossi e Nikolau Kokron e, dois anos mais tarde, Fernando Cerqueira, que foi contratado como professor na UnB logo que concluiu sua graduação na UFBA. Luiz Carlos Csekö, embora não fosse aluno formal na UFBA, convivia com o Grupo de Compositores da Bahia e partiu em 1968 para Brasília também, onde fez parte da primeira turma de composição desse novo momento da Universidade. Em suas palavras:

Eu me mudei para Brasília juntamente com uma parte do Grupo de Compositores da Bahia. [...] Até então, eu só colaborava como intérprete. O Grupo se mudou para Brasília porque Salvador estava estagnada, devido à ditadura. [...] Quando eu percebi que a Bahia ia estagnar, [percebi que] eu não tinha o que fazer ali. Eu não era compositor, mas também eu não tinha o que fazer ali. Não tinha movimento cultural, estava tudo acabando. Fui embora para Brasília, segui o fluxo. Quando cheguei a Brasília, queriam montar um Curso de Composição, mas não tinham número suficiente de alunos. O Rossi, o Cerqueira e o Kokron disseram: “Puxa, isso é uma decisão política. Por que você não se matricula para os primeiros três meses ou primeiro semestre e formamos a turma de Composição? Tem a disciplina no currículo e depois você cancela, e pronto”. “Ah, está bom, é uma decisão política. O departamento quer se estruturar e eu quero que o departamento se estruture. Vamos lá, mas eu não sei de nada de Composição, não sei nem o que é isso!”. “Não se preocupe, não é tão complicado”. Entrei. (CSEKÖ in GONZAGA, 2013, p. 164-165)

Luiz Carlos Csekö conta que desde suas primeiras experiências como compositor já encarava a visualidade como elemento composicional. Sua obra de formatura no bacharelado em composição na UnB foi uma peça para orquestra sinfônica com cena e projeto de iluminação. Desde então, seus projetos composicionais são sempre produções cênico-musicais. Em suas palavras: “todas as minhas peças são cênicas, todas têm luz, eu sempre trabalhei assim” (in GONZAGA, 2013, p. 170). Csekö especializou-se, de maneira autodidata, em *light design*. Em todas suas composições há projetos elaborados de iluminação que são indispensáveis para sua realização plena. O compositor relata que até 1989 ele não participava diretamente das montagens de suas obras, e passou a fazê-lo por conta da displicência de intérpretes que realizavam as obras sem os elementos cênicos e visuais. Desde então, Csekö assume todos os passos de seus espetáculos de música-teatro, da composição à montagem, encarando a composição como uma prática *work in progress*, sendo essa uma das características da música-teatro apontadas por Rebstock (2012) e comum na prática de Jocy de Oliveira, como visto anteriormente.

Outro momento importante do Departamento da Música da UnB foi a chegada dos professores Conrado Silva e Jorge Antunes, no início dos anos 1970. Antes de ir para Brasília, o uruguaio Conrado Silva criou e dirigiu o *Núcleo Música Nueva* em Montevideu. Demitido da UnB por perseguição política, recria o Núcleo em São Paulo, que se tornou um importante grupo para a *performance* de obras de música-teatro, além do repertório de música contemporânea em geral. Na UnB, Conrado Silva foi um dos orientadores do grupo de improvisação *Catharsis* (NEVES, 2008).

Jorge Antunes chegou na UnB em 1973 e lá criou o Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília (GeMUnB), com o qual desenvolveu intensa atividade criativa e realizou turnês dentro e fora do Brasil. Durante esse período, Antunes escreveu suas primeiras músicas-teatro, destacando-se três compostas em 1975 e todas estreadas pelo seu grupo: *Vivaldia MCMLXXV*, *Coreto* e *Source Vers SP*. Esta última trata-se de uma peça para ser tocada fora da sala de concerto, nos saguões, durante o intervalo e antes e depois dos concertos. Com ela, Antunes questiona a forma canônica dos concertos. Em suas palavras:

Sempre estive preocupado com o problema do sistema tradicional das exibições musicais, com a mitificação do intérprete, com a eterna situação do público contemplativo. [...] A peça será dividida em três seções – *Intróito*, *Intermezzo* e *Finale* – correspondentes à entrada do público, ao intervalo e à saída do concerto. Antes dos portões do Municipal de São Paulo se abrirem à

assistência, a música já estará acontecendo no *foyer* do teatro, como se fosse uma exposição de esculturas cinéticas que o público chega, vê e se afasta” (ANTUNES in MIRANDA, 1975a).

A execução dessas peças pressupõe uma teatralidade, na medida em que *performance* dos músicos invade o espaço do público, provocando-o a reagir e assim ressignificando o espaço da música de concerto. Nesse momento de seu trabalho, Jorge Antunes esteve preocupado com a presença do gesto na performance musical e suas potencialidades como material composicional. Em entrevista a Ronaldo Miranda, ele diz:

Assim como a intensidade e o timbre foram negligenciados em épocas anteriores [...], só agora é dado lugar, no contexto musical, ao gesto. Sempre se soube, no entanto, que ao músico não basta o talento e a técnica. Imprescindíveis também são sua presença, sua postura, sua expressão facial e corporal, seu gesto, enfim. (ANTUNES in MIRANDA, 1975b)

Vivaldia MCMLXXV adota outro tipo de procedimento. Trata-se de uma música-teatro que dialoga diretamente com o cânone musical, seja pelas citações e permutações de temas de Vivaldi, seja pela composição emulando o estilo Barroco. No plano cênico, há a presença de uma cantora e uma dançarina (ou mímico) que atuam durante toda a peça, ora como regentes, ora simulando espirros, tosses e ataques de asma. Os instrumentistas e regente também atuam, de modo que a presença cênica é marcante na obra.

Cabe ressaltar ainda o trabalho de Maria Helena da Costa, compositora de quem se tem poucas informações. A partir do cruzamento de dados obtidas na dissertação de mestrado de Mayara Amaral (2017) e em matérias escritas por Claver Filho (1975a, 1975b, 1976, 1977), colunista do jornal *Correio Braziliense*, sabemos que a compositora nasceu em 1939 no Rio de Janeiro e iniciou seus estudos em teoria musical e piano com a professora Edith Ferreira em 1953. Entre 1956 e 1961 estudou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, cursando teoria musical com Assis Republicano, e harmonia e morfologia com Florêncio de Almeida Lima. Consta, ainda, que estudou no Instituto Villa-Lobos com Henrique Morelenbaum e Maria Helena Castello Branco Conde, entre outros professores. Em 1968 foi aluna de G. Cooper na Universidade de Chicago. Em 1972 transferiu-se para Brasília, se aproximando do curso de música da Universidade de Brasília, participando inicialmente na Oficina Básica de Música ministrada por Fernando Cerqueira, e depois entrando para o curso de graduação em composição e regência, sob orientação de Jorge Antunes, que coordenava o Movimento Candango de Música Contemporânea, do qual ela também fez parte.

Em 1975 foi finalista no *XXV Concorso Internazionale di Música Gian Battista Viotti* em Vercelli, Itália, com a obra *Organumzation*. No mesmo ano, conquistou o segundo lugar no Concurso Nacional de Composição de Salvador com *Estudo em Contraponto n.º 3*. Em 1976 participou do Concurso Nacional de Composição e Arranjos Corais promovido pelo Madrigal Renascentista, conquistando o prêmio do público com a obra *Atenção*, que posteriormente foi editada. Participou, ainda, da I Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Sua música-teatro *Centone* para voz feminina solo, de 1976, apresenta uma complexa trama entre a performance cênica e vocal, exigindo da cantora certo virtuosismo para sua realização.⁴⁵

Após essa visão geral sobre a primeira década do Departamento de Música da UnB, podemos dizer que este foi um espaço de encontro entre alguns dos principais vetores de produção da música de vanguarda no Brasil. Até se estabelecer, em fins dos anos 1970, essa escola foi marcada por fluxos intensos de professores e alunos e, com isso, de ideias e práticas.

Conforme apontado no início deste capítulo, temos consciência de que as experiências de música experimental no Brasil não se limitaram aos quatro espaços aqui abordados. No entanto, durante as décadas de 1960 e 1970, foram esses espaços que ofereceram as condições favoráveis ao surgimento e desenvolvimento da música-teatro, graças ao cruzamento de diversos fatores culturais, sociais, econômicos, educacionais. Todavia, cabe dizer que, nas décadas seguintes, compositores fora desse eixo também se aventuraram às práticas cênicas, sendo o caso de Estêrcio Marquez Cunha em Goiás o mais excepcional, por sua quantidade de obras nessa linha.

Esse capítulo não tem a pretensão de ser uma descrição exaustiva de compositores e obras, mas antes, apresentar um breve panorama sobre as origens da música-teatro em diferentes regiões do país. Com isso, reforçamos que, apesar de sua ausência nos livros referenciais da historiografia da música brasileira, a música-teatro não foi uma prática restrita a um pequeno grupo de compositores, mas antes, foi meio de expressão recorrente no momento de estabelecimento da música experimental no Brasil.

Uma vez apresentado um panorama sobre a música-teatro no Brasil, avançamos na análise de algumas obras emblemáticas do repertório. Antes, contudo, apresentamos o ferramental analítico elaborado para a realização de tal tarefa.

⁴⁵ No quarto capítulo será apresentada uma análise de *Centone*.

3. MODELO ANALÍTICO PARA MÚSICA-TEATRO

A fim de conseguirmos mapear os processos composicionais e as características mais marcantes do repertório de música-teatro no Brasil, foi necessário o desenvolvimento de um modelo analítico próprio. Esse modelo surge pela falta de ferramentas analíticas capazes de abordar todos os elementos que consideramos essenciais para o entendimento desse tipo de repertório.

Nosso modelo toma como base as reflexões empreendidas por Björn Heile (2016a, 2016b, 2019) que se dedica também a encontrar meios para analisar música-teatro. Entretanto, acreditamos que os parâmetros definidos pelo autor contemplam somente em parte o repertório brasileiro, uma vez que são pensados a partir do contexto alemão e britânico. Outros autores como Angela Ida de Benedictis (2019) e Maria João Serrão (2011) elaboraram procedimentos analíticos para música-teatro, porém, igualmente suas ferramentas não atendem completamente aos parâmetros que consideramos importantes na música-teatro brasileira. Tais parâmetros foram sendo identificados ao longo da pesquisa a partir do estudo de uma extensa quantidade de partituras de música-teatro. Obviamente não poderemos abordar todas essas obras pormenorizadamente nesta pesquisa, mas é importante salientar que nossa elaboração surgiu organicamente do repertório. Isso não significa dizer que nosso modelo analítico seja capaz de esgotar as possibilidades interpretativas do repertório, que, por sua ampla diversidade, é impossível de ser generalizado. Não foi este nosso objetivo. Ao contrário, pretendemos que esse modelo analítico seja refinado na medida em que outros pesquisadores trabalhem com ele, encontrem lacunas, limitações e, assim, contribuam para seu aperfeiçoamento.

Antes de apresentar o referido modelo, é necessário apresentar o fundo teórico-metodológico que utilizamos para sua elaboração.

3.1. Base teórica para análise teatral

Apresentamos aqui alguns autores que pensam as práticas teatrais pós-dramáticas e a performance a partir da segunda metade do século XX. A partir de suas formulações sobre o novo teatro, iremos extrair elementos para a elaboração de nosso próprio modelo analítico, aplicável ao repertório estudado.

Cabe ressaltar que o mérito de reunir todos esses autores na reflexão sobre o funcionamento da música-teatro é do pesquisador Björn Heile, que em diversos trabalhos se

dedicou a entender as dinâmicas nessa prática, seus modos de criação e recepção. A partir das considerações de Heile, nos aprofundamos em alguns autores que consideramos mais importantes para a análise do nosso *corpus*, acrescentando outras abordagens com as quais já vínhamos trabalhando, como a teoria do teatro pós-dramático de Lehmann (2007) e da análise de multimídia musical de Nicholas Cook (1998). Nossa abordagem, portanto, não é apenas um desenvolvimento da abordagem de Heile, mas um direcionamento às questões mais relevantes ao nosso repertório. O primeiro e principal autor com que trabalhamos é Hans-Thies Lehmann e sua proposta de teatro pós-dramático.

3.1.1. Hans-Thies Lehmann e o teatro pós-dramático

Em seu livro *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann (2007) elabora uma leitura sobre as práticas teatrais surgidas a partir da década de 1960. A ideia central é como o teatro dramático, formado pela harmonia entre os signos teatrais em torno do texto, deu lugar ao pós-dramático, em que os signos adquiriram autonomia e o texto perdeu sua dominância. Trata-se de um trabalho de fôlego, pois o autor pretende estabelecer novos parâmetros analíticos e perceptivos capazes de atender aos novos modos de criação cênica. Para nosso trabalho, interessa sobretudo o terceiro capítulo do livro, em que Lehmann elabora uma ampla relação de signos e traços estilísticos que, em sua compreensão, compõem o teatro pós-dramático, demonstrando de que maneira estes se contrapõem aos signos do teatro dramático. São onze traços estilísticos interdependentes e que, em geral, aparecem combinados. A divisão, portanto, se dá mais para a reflexão analítica que propriamente na recepção das obras.

a) Parataxe

A parataxe, em linguística, consiste em ordenar duas orações “sem estabelecer um nexo de dependência entre elas”, ao passo que seu oposto, a hipotaxe, consiste na subordinação de uma oração sobre a outra (MATOS, 2005, p. 1). Lehmann toma o termo parataxe para designar a não-hierarquização entre os signos como uma característica do teatro pós-dramático. Para o autor, o teatro dramático funciona dentro de uma organização em hipotaxe, na qual os elementos são concatenados hierarquicamente, normalmente tendo o texto como guia, de modo a produzir uma harmonia na percepção. Na parataxe, o que está em jogo é justamente não criar essa harmonia, mas, ao contrário, deixar aparecer a diferença. Ao romper com a hierarquia,

ocorre um processo de “desdramatização”, em que todos os elementos possuem o mesmo peso na construção da obra (LEHMANN, 2007, p. 144).

Uma situação em parataxe pode ser vista, por exemplo, em *Cidade* de Gilberto Mendes, que será detalhada no próximo capítulo. Nessa peça, os performers desenvolvem atividades que não se relacionam entre si: enquanto uns fazem atividades relacionadas a um escritório, como datilografar documentos ou fazer contas em calculadoras, outros se portam como vendedores em lojas de eletrodomésticos. A parte musical resulta da incidência de uma colagem de gravações de diferentes estilos, juntamente com a performance aleatória dos instrumentistas. O regente, na maior parte do tempo, rege cenicamente, independentemente do andamento dos outros músicos. Todas essas ações ocorrem de forma autônoma, não há qualquer continuidade lógica ou relação de dependência entre elas.

b) Simultaneidade

A simultaneidade tem direta relação com a parataxe, pois, na medida em que se desfaz a hierarquia entre os signos, estes podem se manifestar simultaneamente e na mesma intensidade. A experiência da simultaneidade frequentemente sobrecarrega o aparato perceptivo do receptor, que passa a ser bombardeado por diferentes estímulos. Lehmann, citando Heiner Müller, fala em “abarrotar o leitor e o espectador com tanta coisa ao mesmo tempo que seria impossível assimilar tudo” (LEHMANN, 2007, p. 145). Isso gera um “parcelamento da percepção”, quando o espectador se vê obrigado a direcionar sua atenção a determinados elementos em detrimento de outros, frequentemente não sendo possível um registro claro do todo. Assim, é oferecido ao receptor não uma estrutura orgânica ou um caminho perceptivo único, mas, ao contrário, elementos muitas vezes díspares, cabendo a ele o papel de reelaborar os sentidos a partir daquilo que ele foi capaz de apreender. Lehmann aponta que o abandono da totalidade não deve ser pensado como déficit, mas como possibilidade de expressão, fantasia e recombinação (LEHMANN, 2007, p. 147).

c) Jogo com a densidade dos signos

Densidade dos signos tem a ver com a quantidade de signos que se manifestam simultaneamente. No teatro dramático, como visto anteriormente, busca-se uma organicidade na ordenação hierárquica dos signos e em seu equilíbrio; no teatro pós-dramático, desafia-se

esse equilíbrio, exagerando-se para mais (pletora) ou para menos (privação)⁴⁶. São casos que buscam o extremo: de um lado, a superabundância de elementos simultâneos, palcos cheios de objetos, músicas que dificultam intencionalmente a compreensão do texto, a simultaneidade de textos em diferentes línguas; de outro lado, enormes espaços vazios, longos silêncios, pouca movimentação em cena. Trata-se de um jogo com matizes de presença e ausência dos signos. Lehmann destaca que a ausência desafia mais a percepção porque, com o domínio das mídias, estamos acostumados ao bombardeio de informações simultâneas, de modo que “o jogo com a redução da densidade dos signos visa a atividade do espectador, que deve se tornar produtivo com base em uma matéria-prima exígua” (LEHMANN, 2007, p. 149).

d) Musicalização

Este aspecto se refere à importância que a música passa a ter no teatro pós-dramático não mais como um mero elemento secundário de “preenchimento” da cena, mas como um elemento estruturante decisivo. A música se torna uma estrutura autônoma no teatro pós-dramático, constituindo uma “semiótica auditiva própria” (LEHMANN, 2007, p. 151). Dentre os procedimentos pós-dramáticos com música, o autor destaca a exploração da musicalidade da língua falada e o uso do poliglotismo como um recurso musical, no qual as sonoridades das palavras se sobressaem aos seus significados textuais.

e) Cenografia, dramaturgia visual

Tal como a musicalização, este aspecto também diz respeito às potencialidades de signos que no teatro dramático funcionavam como complementares, de adquirir papel central na construção do espetáculo. Neste caso, trata-se de atribuir esse papel à imagem formada pela cenografia, portanto, ao plano visual, mais do que à narrativa textual. Para o autor, “dramaturgia visual não significa aqui uma dramaturgia organizada de modo exclusivamente visual, mas uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria” (LEHMANN, 2007, p. 154).

⁴⁶ O autor se refere à ideia de pletora também como superabundância, dedicando-lhe um subcapítulo.

f) Calor e frieza

O autor diz: “seja pela participação de pessoas vivas, seja pela fixação secular em destinos humanos comoventes, o teatro possui um certo ‘calor’” (LEHMANN, 2007, p. 156). Lehmann aponta que desde as vanguardas clássicas, mas muito mais intensamente no teatro pós-dramático, esse “calor” é colocado em xeque ao se abandonar a narrativa dramática. A frieza surge do formalismo e do rompimento com a narrativa dramática; não há mais espaço para a expressividade exacerbada do drama. Para Lehmann, “essa frieza tem um efeito especialmente desconcertante porque no teatro não se trata de meros processos visuais, mas de corpos humanos com seu calor, com os quais a imaginação perceptiva não pode associar nada diferente de experiências humanas” (LEHMANN, 2007, p. 156).

g) Corporeidade

No teatro pós-dramático o corpo deixa de ser entendido como apenas o meio de transmissão de um texto, e passa a ser explorado por suas próprias qualidades expressivas. Assim, o corpo passa a ser um instrumento livre para a construção de formas, ações e movimentos com significados em si mesmo, aproximando-se à dança contemporânea. Para o autor, “no teatro pós-dramático, o corpo físico [...] é uma realidade autônoma: não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se manifesta com sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva” (LEHMANN, 2007, p. 160).

h) Teatro concreto

Tal qual na arte concreta, em que elementos como cor, forma, textura tornam-se objetos autônomos com valor em si mesmos, também no teatro pós-dramático os signos são tratados enquanto elementos formais destituídos de significados exteriores. Lehmann fala de “expor o teatro por si mesmo”, onde o teatro seja “simplesmente a elaboração concreta de espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento” (LEHMANN, 2007, p. 160-161).

Uma vez que os signos são destituídos de referencialidade externa e tomados por suas qualidades formais, a percepção do espectador se confronta “com a presença muda e densa do corpo, dos materiais e das formas”, pois “o signo remete tão somente a si mesmo – mais precisamente, à sua presença” (LEHMANN, 2007, p. 161). Desse modo, aponta o autor, “o teatro pós-dramático enfatiza o inacabado e o intangível a tal ponto que realiza sua própria

‘fenomenologia da percepção’, a qual se caracteriza pela superação dos princípios da mimese e da ficção” (LEHMANN, 2007, p. 162), exigindo do expectador o exercício de uma observação puramente formal, sem buscar qualquer sentido exterior à materialidade dos objetos colocados à sua disposição.

i) Irrupção do real

A noção convencional de teatro consiste no estabelecimento de um espaço em que uma representação ou narrativa acontece apartada do mundo real, ainda que se trate, comumente, da mimese da realidade. Dentro dessa concepção teatral, qualquer interferência do real tende a ser, quando não suprimida, ignorada enquanto valor artístico.

Pode-se comparar a cena com a moldura de um quadro, em que fica evidente o que é parte da obra e o que não é. Entretanto, como salienta Lehmann (2007, p. 163), “o teatro não se realiza do mesmo modo que a imagem enquadrada [...], mas como processo *in actu*”, ou seja, ainda que possamos identificar o palco como uma moldura, todo o entorno do espaço faz parte da experiência teatral. No teatro pós-dramático, há um rompimento drástico entre o plano da encenação e o plano do real, no qual o último se apresenta não apenas como objeto de reflexão – como em práticas teatrais até a primeira metade do século XX – mas como elemento formal e estruturante do teatro (LEHMANN, 2007, p. 163-164). O autor conclui que no teatro pós-dramático, mais importante do que a afirmação do real em si, é a incerteza causada no espectador. Frente a situações extremas (como as que ocorrem em performances ou no teatro físico), o espectador é confrontado com a dúvida sobre como ele deve reagir, o que traz à tona implicações morais.

j) Acontecimento/situação

O último traço diz respeito à fugacidade que algumas práticas teatrais adotam no teatro pós-dramático, no qual o valor está no acontecimento aqui e agora e não em qualquer possibilidade de deixar vestígios. Dentro dessa perspectiva, o teatro se apresenta como processo e não resultado pronto, acentuando a presença do fazer no real em lugar da representação (LEHMANN, 2007, p. 170). São expressões desse traço o *happening* e algumas formas de arte performática, em que o interesse central está na experiência vivenciada naquele momento único pelas pessoas que ali estão. Essas práticas ainda se abrem à participação ativa do receptor, que

deixa de ser um expectador que apenas assiste inerte a uma representação e passa a ser ator na construção da experiência.

Lehmann aponta que a dimensão política que esse tipo de prática tinha no teatro da primeira metade do século XX, em que a participação era uma forma de ritualização da ação política, é substituída por uma intenção estética, em que assume-se a “produção de situações de auto-reflexão e auto-experiência dos participantes” (LEHMANN, 2007, p. 171). O autor aventa se isso expressaria uma despolitização da prática teatral ou, ao contrário, uma nova compreensão sobre os modos como a política pode se manifestar no teatro.

Há um consenso que aponta que as formas do teatro experimental surgidas a partir dos anos 1960 foram resultado das práticas desenvolvidas pelas vanguardas históricas, a partir do início do século XX. Lehmann refuta essa noção ao afirmar que, em que pese todas suas inovações, as vanguardas históricas conservaram o essencial do teatro dramático, tão somente renovando recursos de encenação; porém, "as novas formas teatrais surgidas serviam à representação, agora modernizada, de universos textuais" (LEHMANN, 2007, p. 27). O autor reconhece que os “revolucionários do teatro romperam com quase tudo o que viera antes”, mas aponta que eles “insistiram na mimese de uma ação no teatro, mesmo ao empregarem recursos de encenação abstratos e causadores de estranheza" (LEHMANN, 2007, p. 26). Em sua percepção, foi a crescente presença das mídias na vida cotidiana a partir da década de 1970 que abriu caminho para o teatro pós-dramático.

Lehmann entende que no domínio do pós-dramático, o teatro sai da categoria de ação para a categoria de estado ou situação.

O estado é uma figuração estética do teatro que mostra mais uma composição do que uma história, embora haja atores vivos representando. [...] O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas (LEHMANN, 2007, p. 114).

Ou seja, é menos a sucessão de ações para a criação de um enredo lógico, e mais a presença, a situação, que lança signos abertos à interpretação do receptor. O autor dá ainda o exemplo da pintura que, embora apresente a composição toda de uma só vez, exige do expectador uma trajetória da visão, sobretudo se a obra não for resultado de uma organização harmoniosa dos elementos.

No teatro dramático, a ilusão era sua matéria mais básica. Até meados do século XX, o teatro era entendido como a encenação de aspectos da realidade.

O teatro tinha a pretensão de ser uma forma de verdade entendida como verdade artística, no sentido de que esta, como realidade 'mental', não era de modo algum afetada pelo caráter ilusório do teatro. O fato de que a cena criasse ilusões - pertencendo portanto ao reino do engano - era considerado simplesmente como seu modo de verdade (LEHMANN, 2007, p. 175).

As características apontadas por Lehmann não devem ser tomadas como verdades absolutas. O autor está propondo uma leitura global sobre o fenômeno do teatro e das artes performáticas a partir de um momento de grandes mudanças, e, como qualquer leitura global, ele incorre em generalizações. Assim, não é todo teatro pós-dramático que irá recusar, por exemplo, o papel do corpo como transmissor de sentidos, ou irá trabalhar somente com a ideia de frieza. A diversidade de estilos que se estabeleceu após a década de 1960 nos demonstra diferentes soluções para problemas antigos, como as antíteses entre forma e conteúdo, semântica e sintaxe, tradição e ruptura, entre muitas outras. De todo modo, a categorização de Lehmann tem seu mérito, sobretudo por identificar quais as mudanças que ocorrem nos signos teatrais quando da passagem do dramático para o pós-dramático.

3.1.2. Michael Kirby: entre a ação e a atuação

Michael Kirby, em seu livro *A Formalist Theatre*, propõe uma escala entre a ação e a atuação, estabelecendo cinco etapas entre um extremo e outro (Figura 15). Para o autor, atuação significa “fingir, simular, representar, personificar” (KIRBY, 1987, p. 3). Ou seja, toda ação realizada com a intenção de representar algo, se inscreve no campo da atuação. O autor aponta que, no geral, é relativamente simples reconhecer se uma situação está sendo atuada ou não, porém, há situações em que a diferença entre um e outro pode ser muito sutil, motivo pelo qual sua escala, que identifica um continuum entre ação e atuação, pode ser relevante na observação do fenômeno teatral.

Figura 15 - Escala da não-atuação à atuação

NOT-ACTING				ACTING
Nonmatrixed	Symbolized	Received	Simple	Complex
Performing	Matrix	Acting	Acting	Acting

Fonte: Kirby, 1987, p. 10

a) Performance não-matricizada

É o estágio mais distante da atuação. Se refere a toda e qualquer ação que não tenha intenção de representar qualquer coisa. O autor reforça que nem toda performance é necessariamente atuação, usando, como exemplo, a dança. Na dança, em geral, o bailarino não está representando ou fingindo ser algo que não é. Ele está simplesmente realizando sua atividade. Outro exemplo dado pelo autor é o Kabuki. Nesse espetáculo, há as figuras do *Kurogo* e do *Koken*, que são pessoas que aparecem em cena, mas não são atores e não representam qualquer personagem (Figura 16). Eles entram somente para auxiliar os atores nas mudanças de figurinos e até para servir-lhes chá. Essas pessoas trabalham para a realização do espetáculo, mas não fazem parte da cena, são consideradas como invisíveis. Apesar disso, Kirby diz: “Mesmo se os espectadores os ignorarem como pessoas, eles não são invisíveis. Eles não atuam, mas ainda assim são parte da apresentação visual” (KIRBY, 1987, p. 4, tradução nossa)⁴⁷. Como demonstraremos adiante, o concerto é um exemplo de performance não-matricizada.

⁴⁷ Even if the spectator ignores them as people, however, they are not invisible. They do not act, and yet they are part of the visual presentation (KIRBY, 1987, p. 4)

Figura 16 - kuro-go de preto auxiliando na realização da cena



Fonte: Kurihara, 2020.

b) Matriz simbolizada

Seguindo na escala em direção à atuação, temos a matriz simbolizada. Ocorre quando a pessoa tem algum elemento que a caracteriza como um personagem, mas ela ainda não está atuando. Por exemplo, o uso de algum elemento de figurino ou objeto de cena pode sugerir a caracterização de uma pessoa ou lugar. No entanto, o performer não realiza qualquer ação que reforce essa ideia. O autor dá, como exemplo, a montagem de *Oedipus, a New Work* por John Perreault. O performer principal é visto mancando em cena. No entanto, ele não está representando o ato de mancar; ele tem uma vara amarrada à sua perna direita que o obriga a mancar – ou seja, o ato de mancar é resultado de uma situação imposta a ele, e não uma decisão de atuação. Kirby diz que, embora o performer assuma a figura de Édipo, nada em sua ação nos leva a crer que ele esteja representando essa personagem. Kirby cita ainda outro tipo de

situação: uma pessoa na rua com uma bota de couro provavelmente não seria percebida como usando um figurino, mas apenas usando um calçado. Porém, se essa mesma pessoa usar outros acessórios, como chapéu, lenço etc., ela poderá ser percebida como um caubói ou algo similar. No teatro, esse efeito da vestimenta funciona do mesmo modo, porém mais acentuado. Dependendo da situação, pode ser suficiente que o ator use uma mera bota de couro para ser identificado como um caubói, afinal, ele já está em um espaço onde a ideia de ilusão é uma convenção social.

c) Atuação recebida

É quando uma determinada ação é percebida pelo espectador como uma atuação, mesmo que ela não tenha sido concebida como tal. O espaço e o contexto em que essa ação ocorre é determinante para que ela seja entendida como atuação ou não. Por exemplo, qualquer ação em um palco de teatro poderá ser entendida como parte do espetáculo, e, portanto, como uma atuação, sobretudo se a peça em questão tiver um caráter realista. Uma pessoa que passa ao fundo do palco poderá ser lida pelo público como um personagem que está representando aquela passagem. O exemplo dado sobre o teatro Kabuki na performance não-matricizada ajuda a exemplificar este caso. Como visto anteriormente, os ajudantes não têm uma função teatral no espetáculo. Entretanto, se para uma pessoa inserida na cultura do Kabuki essa percepção é lógica, para uma pessoa ocidental, não acostumada a esse espetáculo, a percepção poderá ser diferente. Ela poderá entender que aquelas figuras fazem parte da cena, uma vez que, no teatro convencional, tudo o que está em cena faz parte da ilusão teatral. Ou seja, dependendo do público, a ação desses auxiliares poderá ser percebida como uma simples ação ou como uma atuação.

Os três primeiros estágios estão no campo da não-atuação, partindo da simples ação (performance não matricizada), passando pela caracterização sem atuação (matriz simbolizada) e chegando, por fim, na ação que pode ser percebida como atuação (atuação recebida). Os dois próximos estágios pertencem ao campo da atuação.

Kirby entende que a atuação pode ocorrer tanto no plano físico quanto no plano psicológico. Ou seja, independentemente de haver uma reação física ou não, a atuação ocorre a partir do momento em que há uma intenção de atuação. Fugindo do campo do teatro, podemos citar como exemplo uma palestra. Uma palestra está, normalmente, no campo da ação, pois temos uma pessoa que está falando e apresentando um conteúdo a uma plateia. Entretanto, ainda que esta pessoa não esteja realizando qualquer ação que denote uma atuação, ela pode estar

atuando em seu modo de falar – por exemplo, assumindo um jeito de falar que não lhe é corriqueiro, fazendo tipos de comentários ou até piadas com a intenção de gerar empatia etc. Ou seja, por mais discreta que seja, se há alguma intenção de atuação nessa performance – e às vezes somos até capazes de perceber tal intenção – então essa situação se encontra em estado de atuação. Trazendo para o campo da performance artística, pode-se pensar em um monólogo em que o ator está simplesmente narrando fatos de sua vida. Ainda que ele não esteja encenando aqueles fatos, o modo de contá-los pode denotar uma intenção teatral, uma atuação.

Kirby reforça tal minúcia porque, no campo da atuação, ele distingue duas etapas, a atuação simples e a atuação complexa. A diferença entre ambas não está na qualidade ou em qualquer juízo de valor de gênero teatral, mas tão somente na quantidade e na complexidade dos elementos de atuação.

d) Atuação simples

Ocorre quando apenas um elemento de atuação é usado ou quando um aspecto específico de atuação é explorado em seu modo mais elementar. Kirby usa como exemplo o ato de vestir uma jaqueta. Essa ação pode ser feita em seu modo mais elementar, com a pessoa simplesmente colocando a peça, ou a ação se torna mais complexa na medida em que o performer nos transmite aspectos como o tamanho da jaqueta, a dificuldade ou facilidade de vesti-la, o tipo de tecido etc. Outro aspecto que pode denotar uma atuação simples é quando a intenção teatral permanece somente – ou mais intensamente – na dimensão emocional ou psicológica do ator, não se transferindo para a dimensão física de modo perceptível ou contundente. Por exemplo, uma situação em que um ator inexperiente tenha uma intenção teatral bem definida em sua cabeça, porém, por falta de habilidades técnicas, não é capaz de transmiti-las fisicamente. Mais um aspecto da atuação simples está na pouca ou nenhuma variação de emoções em uma atuação, ou seja, quando um ator ou uma situação teatral mantém um único estado emocional, sem trabalhar com nuances. A atuação vai se tornando mais complexa na medida em que mais elementos são incorporados na realização da cena – tanto elementos físicos quanto a maior variedade de estados emocionais.

Vamos dizer que o performer vestindo uma jaqueta é parte de uma cena: o performer pode escolher atuar emoção (medo, digamos), características físicas (a pessoa representada é velha), lugar (há um sol brilhante), e muitos outros elementos. Cada um poderia ser performado isoladamente, mas quando eles são apresentados simultaneamente ou em proximidade, a atuação se torna complexa. (KIRBY, 1987, p. 10).

e) Atuação complexa

Por fim, chegamos ao estágio máximo da atuação. Neste ponto, não há dúvidas de que toda a peça em questão é uma atuação. Dentro desse contexto, até as ações banais podem ser percebidas como atuação, uma vez que o espaço da performance está estabelecido. A atuação complexa, em geral, tem uma maior exigência técnica do ator ou performer, mesmo em casos em que a obra seja escrita para não-atores (como é o caso de algumas músicas-teatro). Diversos elementos da linguagem teatral são trabalhados juntos, de modo complexo e mais aprofundado, resultando em obras que são percebidas, de fato, como teatro.

Uma vez que Kirby é um teórico do teatro, sua escala foi proposta do ponto de vista da linguagem teatral. Entretanto, conseguimos identificar as mesmas etapas dentro do campo da música de concerto, indo desde a pura ação sem intenção teatral até a completa atuação (Figura 17).

Figura 17 - Adaptação da escala de Kirby para o campo musical



Fonte: o autor.⁴⁸

O concerto tradicional seria o equivalente à performance não-matricizada, pois não há na ação dos músicos qualquer atitude de atuação cênica. Eles estão em cena simplesmente realizando sua atividade de tocar, e seus gestos têm a única finalidade de produzir som.

A matriz simbolizada tem seu equivalente no *happening*. Em linhas gerais, o *happening* é uma ação realizada em determinado espaço (geralmente fora do teatro), em que os participantes realizam ações simples e, frequentemente, cotidianas. Tais ações não devem ser

⁴⁸ OMPEC: Obras musicais com presença de elementos cênicos.

atuações, não há a representação de algum personagem. No entanto, normalmente há o uso de alguns objetos e, eventualmente, alguma caracterização, motivo pelo qual se situa nesta categoria.

Na medida que os *happenings* sejam mais complexos, com mais elementos visuais e ações, ele pode ser entendido pelo público como uma atuação. Neste caso, ele passa para a categoria limítrofe da atuação recebida. Ainda não é, de fato, uma atuação, mas pode ser percebida como tal. Nesta categoria igualmente cabem quaisquer ações ou interferências gestuais dúbias, que não deixem claro ao receptor se tal ação é teatral ou não. Algumas performances de música-teatro podem explorar essa dubiedade, na medida em que o performer realize um gesto que não tenha sido previsto pelo compositor como uma atuação, mas que, no contexto da encenação, seja percebido como tal. Acreditamos que essa categoria seja perceptível somente na performance da obra, uma vez que, na partitura, somente estão descritas as ações pensadas como atuação.

A distinção entre atuação simples e atuação complexa é particularmente importante na categorização de música-teatro. Em nossa pesquisa de mestrado (MAGRE, 2017), dividimos a obra de música-teatro de Gilberto Mendes em duas categorias: obras musicais com presença de elementos cênicos (OMPEC) e música-teatro (MT). Essa distinção foi necessária porque identificamos que, em diversas peças, Gilberto Mendes incluía elementos cênicos de modo muito pontual, apenas em algum momento específico da obra que, de resto, era apenas musical. Por exemplo, em *Beba Coca Cola*, a única interação cênica da obra é que, ao final, após o agradecimento do maestro ao público, o coro deve levantar uma placa com a palavra “cloaca” e gritar essa palavra como em um comício (Figura 18). Em outra peça coral, *Uma Vez Uma Vala*, na parte central em que o coro canta a palavra “bala”, os cantores devem fazer com as mãos um gesto como se estivessem com um revólver sendo que na sílaba “ba” eles fariam o gesto de disparar um tiro. De resto, a peça não tem mais nada cênico.

Figura 18 – Cena final de *Beba Coca Cola* de Gilberto Mendes. Coro da OSESP, regência Naomi Munakata



Fonte: A ODISSEIA, 2006.

Em nossa leitura na época, não consideramos que essas obras tinham o mesmo estatuto de música-teatro de outras como *O Último Tango em Vila Parisi*, que eram totalmente encenadas. Nesse sentido, já havíamos identificado uma gradação semelhante à de Kirby. Essas obras com menor quantidade de elementos cênicos se situam no campo da atuação simples. Entretanto, podemos ir além. Conforme aponta Kirby, uma atuação simples não é somente a pouca quantidade de elementos de atuação, mas também a simplicidade com que um determinado signo ou emoção são trabalhados. Em *Poema de Ronaldo Azeredo* de Gilberto Mendes, obra em que o coro apenas entra em cena, coloca-se em posição de cantar e, por fim, fecha a pasta ruidosamente e sai de cena, a peça é inteiramente uma atuação. Entretanto, trata-se de uma atuação simples, pois não há qualquer aprofundamento psicológico ou técnico na atividade dos músicos. Sua ação é mecânica. Eles entram, posicionam-se, fecham as pastas e saem. Ou seja, dentro dessa perspectiva, a distinção proposta na pesquisa de mestrado (MAGRE, 2017) entre obras musicais com presença de elementos cênicos e música-teatro equivale somente parcialmente na distinção entre atuação simples e complexa. Podemos propor a seguinte leitura: toda OMPEC é uma atuação simples, mas nem toda música-teatro é uma atuação complexa. *Poema de Ronaldo Azeredo* é o exemplo de uma música-teatro de atuação simples.

A atuação complexa, por fim, engloba a música-teatro. É o estágio da música de concerto com maior nível de atuação, em que todas as ações são construídas com intenção teatral e formada pelo entrelaçamento de diversos signos teatrais e musicais.

A adaptação da escala de Kirby para o contexto da música-teatro é importante porque nos ajudará a observar como os compositores passam pelos diferentes estágios nos seus processos criativos, e sobretudo para observarmos se a música-teatro se posiciona mais no campo da atuação simples ou complexa. A escala ainda nos ajuda a visualizar a história do surgimento da música-teatro, como ela parte da pura ação musical indo em direção à atuação mais complexa.

3.1.3. Richard Schechner: Showing doing

O teórico Richard Schechner propõe quatro tipos de performance: *being*, *doing*, *showing doing* e *explaining showing doing*. Em suas palavras, *being* é a própria existência; *doing* se refere a todo tipo de ação; *showing doing* se refere à ação de mostrar que se está fazendo algo; e *explaining showing doing* é o trabalho do teórico, ou seja, falar sobre a atuação (SCHECHNER, 2020, p. 4). Conforme aponta Heile (2016b), a categoria que mais interessa ao estudo da música-teatro é o *showing doing*, porque ela se refere exatamente à atuação; não à simples ação de tocar ou fazer um gesto musical, mas fazê-lo com a intenção de mostrá-lo ao público. Em suas palavras, “é o *showing* que adiciona uma dimensão teatral àquilo que é, de outra forma, performance musical” (HEILE, 2016b, p. 18, tradução nossa)⁴⁹.

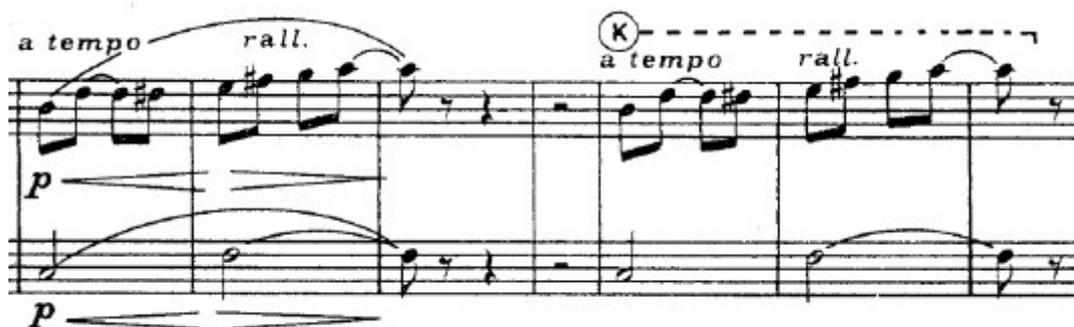
Às vezes, o que atribui a uma performance o caráter de atuação é o fato de ela estar sendo realizada em um teatro, ou seja, o espaço ou contexto em que ela é realizada. Isso é interessante nas músicas-teatro em que ações da vida cotidiana são trazidas para o palco, com pouca ou nenhuma teatralização. O fato de elas estarem deslocadas de seu contexto cotidiano para um espaço teatral já as transforma em algo de *doing* para *showing doing*. Ou seja, o performer não está só fazendo, mas mostrando que está fazendo. Um exemplo bem evidente é a peça *Lecture* para clarinete baixo do Jorge Antunes. Nesta obra, o instrumentista faz toda a ação de montar seu instrumento já em cena, enquanto faz comentários que vão desde história da música até assuntos políticos. Esse tipo de ação normalmente ocorre fora do palco, antes da

⁴⁹ it is the showing that adds a theatrical dimension to what is otherwise musical performance (HEILE, 2016b, p. 18).

apresentação; aqui, porém, ele não está simplesmente montando o instrumento (como poderia acontecer em um contexto de um instrumentista de orquestra antes de o maestro entrar). Ele está mostrando que está montando o instrumento. É uma ação feita para ser vista pelo público⁵⁰.

Esta não é propriamente uma categoria analítica, mas a distinção entre *doing* e *showing doing* pode ser útil para verificarmos como os compositores jogam com diferentes intenções. Um mesmo gesto musical dentro da mesma obra pode apresentar diferentes intenções dependendo do contexto em que ele aparece. Um exemplo está na peça *Retrato I* para flauta e clarinete de Gilberto Mendes. A atuação na peça se limita à parte final, quando os flautistas tocam uma frase musical e, na sequência, tocam a mesma frase em silêncio, ou seja, realizam todos os gestos como se estivessem tocando, mas sem som (Figura 19). Na primeira ação, vemos os flautistas simplesmente realizando sua ação de tocar o instrumento (*doing*); na segunda, a mesma ação assume o caráter de *showing doing*, pois aqui não é o resultado sonoro que importa, mas a ação que o produz, chegando ao extremo de retirar toda a parte sonora para destacar a intenção cênica.

Figura 19 - parte final de *Retrato I*. A letra “K” indica que o material deve ser tocado sem som.



Fonte: Mendes, 1979

3.1.4. Jensenius et al.: Gestos musicais

Jensenius et al. (2010) diferenciam os conceitos de movimento e gesto. Enquanto “movimento” denota meramente o deslocamento físico de um objeto no espaço, a noção de

⁵⁰ No quarto capítulo há uma análise da obra.

“gesto” implica em um movimento dotado de significado, portanto, deliberadamente realizado. Nesse sentido, apontam os autores que a noção de “gesto” dissolve as fronteiras entre o mundo físico e mental. Em um longo estudo sobre os diferentes tipos e funções de gestos nas práticas musicais, os autores determinam quatro aspectos funcionais que são particularmente relevantes para este trabalho (JENSENIUS et al., 2010, p. 23-24).

a) Gestos com a finalidade de produção (excitação ou modificação) do som

São os gestos necessários para a produção sonora. Por exemplo, o ato de tocar um violoncelo. A mão direita produz a excitação do som, e a mão esquerda sua modificação. Em um instrumento de sopro, a boca realiza a excitação e as mãos realizam a modificação do som. Observe-se que, em técnicas estendidas, é possível que esses papéis sejam trocados.

b) Gestos comunicativos (performer-performer ou performer-espectador)

São os gestos que têm por função realizar alguma comunicação entre os músicos durante a performance ou mesmo entre músico e plateia no estabelecimento de uma comunicação não-verbal. Por exemplo, em um grupo de câmara sem a presença de um regente, o gesto que um dos músicos faz para dar entrada, como um movimento de cabeça ou respiração mais incisiva.

c) Gestos para facilitar a produção sonora

São gestos que não são necessários para a produção sonora, mas que ajudam o músico na realização de sua performance, especialmente em passagens tecnicamente mais difíceis. Por exemplo, quando cantores fazem gestos com as mãos que não são exatamente cênicos (embora possam ser percebidos como tal) mas que os auxiliam na realização de apoio ou respiração para sua performance.

d) Gestos de acompanhamento da produção sonora

São gestos que resultam do envolvimento do músico ou da plateia com a música que está sendo tocada. Essa reação se dá, por exemplo, com a dança, batida de pés ou mãos etc.

Esses gestos não são excludentes e frequentemente um gesto pode ter mais de um significado. Björn Heile (2019) complementa com mais duas categorias gestuais que não servem diretamente à produção sonora, mas fazem parte do acontecimento da performance

musical. São os gestos preparatórios e os gestos formais, que se referem a ações que acontecem antes, durante ou depois de uma performance musical e que fazem parte da ação que se desenrola no palco, como a afinação de um instrumento ou arrumar as partituras.

Uma limitação da categorização [de Jensenius et al.] é que ela contém apenas gestos realizados no decurso da produção sonora. Mas é claro que os músicos realizam um grande número de ações que são parte do evento mais amplo da performance, embora não seja parte da produção sonora. Isso inclui a montagem e afinação (e reafinação) dos instrumentos e colocar ou remover surdinas (ou outras ferramentas de modificação do som dos instrumentos). Estes eu chamo de '**gestos preparatórios**'. Finalmente, há gestos que eu chamo '**gestos formais**', como arrumar as partituras e virar páginas; entrar no palco, ajustar o assento (se usado), instrumentos e postura; fazendo reverências ou, por outro lado, agradecendo aplausos e algo assim. (HEILE, 2019, p. 282, tradução nossa)⁵¹.

O autor acredita que essa teoria pode ajudar o analista de música-teatro a compreender a diferença entre os gestos da performance musical e aqueles que têm uma finalidade teatral, ou seja, retomando a escala de Kirby, se tal performance se situa no campo da ação ou da atuação. Com essa teoria também pode ser possível identificar onde gestos definidos por Jensenius et al. (2010) são usados de forma virtual, por exemplo, quando um gesto parece ser usado com a finalidade de facilitar a performance musical ou de servir como comunicação entre os músicos, mas, no fundo, não passam de atuação, uma vez que essas funções não se concretizam.

Enquanto a categorização de Jensenius et al. (2010) se refere especificamente à performance musical, a proposta de Heile engloba toda a gestualidade que não tem finalidade de produção sonora, mas que faz parte da prática musical. Heile (2019) diz que esses gestos são separados por um *frame* metafísico, uma vez que, ainda que percebamos quais gestos têm por finalidade a produção sonora e quais são gestos necessários para tal atividade, estes não estão de fato divididos, eles ocorrem dentro da mesma situação. O autor salienta que não é possível fundir gestos de performance musical com gestos de enquadramento (*framing*). Em sua leitura, “é importante reconhecer que a entrada dos artistas no palco e a afinação dos instrumentos ou

⁵¹ One limitation of the categorisation is that it only contains gestures performed in the course of sound-production. But of course musicians carry out a great number of actions that are part of the wider event of performance while not being part of sound-production. This includes setting-up and tuning (and retuning) of instruments and putting on or removing mutes (or other sound-modifying tools). These I call ‘preparatory gestures’. Finally, there are gestures, which I call ‘formal gestures’, such as arranging sheet music and turning pages; entering the stage, adjusting seating (if used), instrument and posture; taking bows or otherwise acknowledging applause and the like (HEILE, 2019, p. 282).

virada de páginas não são parte da música" (HEILE, 2019, p. 282)⁵². Parece óbvio, mas só compreendemos isso em um concerto porque há uma convenção. Alguém que nunca viu um concerto pode entender, por exemplo, que a afinação da orquestra com o oboé tocando a nota Lá seguida dos outros instrumentos já seja parte da música.

Os autores apresentados até aqui (LEHMAN, 2007; KIRBY, 1987; SCHECHNER, 2020, JENSENIUS ET AL., 2010, HEILE, 2016a, 2016b, 2019) formam a base teórica a partir da qual desenvolvemos nosso modelo analítico para música-teatro. Na medida em que avançamos nas análises de aspectos específicos, outros autores vão sendo mobilizados para complementar o referencial de base.

3.2. Modelo analítico

Nosso modelo analítico contempla três níveis (Quadro 1). O primeiro é o nível sintático, em que identificamos quais são os elementos que compõem a obra, os modos de relacionamento entre música e teatro e como esse repertório se estrutura. O segundo consiste no nível semântico, em que nos debruçamos sobre os temas das obras, ou seja, o assunto que é abordado, as dimensões políticas e culturais que frequentemente aparecem, as referências tanto musicais quanto extramusicais. Por fim, o terceiro nível se refere ao nível musical, concentrando-se especificamente na música dentro da música-teatro. Tendo em vista que a música-teatro é uma prática do campo musical, consideramos importante dar uma atenção mais direcionada aos modos de organização da música. Compreendemos que a música dentro da música-teatro deve ser analisada de modo diferente do que seria a análise de uma obra estritamente musical. Isso porque, na música-teatro, a música está integrada a outra linguagem, e, assim sendo, sua estrutura, seus modos de criação, suas inflexões, são diferentes.

⁵² it is important to recognise that the filing of performers onto the stage and the tuning of instruments or page-turning are not part of the music concerned (HEILE, 2019, p. 282).

Quadro 1 – Modelo analítico

Modelo analítico	
Nível Sintático	Modos de composição <ul style="list-style-type: none"> Teatro como música (musicalização da cena) Música como teatro (teatralização da performance musical) Música como música e teatro como teatro (linguagens trabalhadas dentro de suas especificidades)
	Modos de discurso dominante <ul style="list-style-type: none"> Textual/verbal Visual/gestual Sonoro/musical
	Modos de organização interna <ul style="list-style-type: none"> Parataxe X hipotaxe Simultaneidade X ordenamento Privação X pletora
Nível Semântico	Temas sobre aspectos da vida musical
	Temas sobre aspectos extramusicais
Nível Musical (a música na música-teatro)	Função da música <ul style="list-style-type: none"> Função semântica Função estética
	Modo de organização dos elementos musicais <ul style="list-style-type: none"> Determinada Forma aberta Indeterminada
	Papel do músico <ul style="list-style-type: none"> O músico atua O músico não atua
	Lógica do discurso musical <ul style="list-style-type: none"> A música se sustenta sozinha A música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

3.2.1. Nível sintático

O nível sintático diz respeito à dimensão constitutiva da obra, ou seja, os modos como os diversos elementos componentes são relacionados pelos compositores. Interessa-nos observar quais são as estratégias composicionais utilizadas para integrar os elementos, qual a categoria de discurso dominante e como os signos musicais e teatrais são organizados. O nível

sintático, juntamente com o nível musical, nos permite desmontar as obras para compreender seus mecanismos de funcionamento.

3.2.1.1. Modos de composição

Neste subtópico são definidos os modos como os materiais musical e teatral são criados e integrados entre si.

a) Teatro como música – ou: musicalização da cena

Uma das características fundamentais apontadas por Rebstock (2012) acerca do teatro composto é a aplicação de um pensamento composicional musical sobre os materiais cênicos, ainda que isso não esteja explícito no momento da performance. Porém, a noção de “pensamento composicional” é pouco precisa. Se por um lado podemos identificar uma infinidade de formas, estilos e técnicas composicionais, por outro, entendemos que um pensamento composicional não se limita somente ao uso desses recursos, conforme discutimos no primeiro capítulo. Entretanto, para atender aos objetivos desta pesquisa, determinamos que o modo “musicalização da cena” consiste na organização da obra segundo aspectos musicais verificáveis, como, por exemplo, o uso de alguma forma, estilo ou técnica composicional.

Em trabalho anterior (MAGRE, 2017), já havíamos identificado esta como uma característica da música-teatro de Gilberto Mendes. É o que pode ser visto, por exemplo, em sua peça *Atualidades: Kreutzer 70*. A obra foi composta em 1970 em comemoração ao bicentenário de Beethoven. Gilberto Mendes conta que imaginou que todo mundo o homenagearia fazendo colagens de suas obras e optou por um caminho diferente: ao invés de fazer citações ou colagens, escreveu uma música-teatro a partir da novela *A Sonata a Kreutzer* de Lev Tolstói, que retrata, resumidamente, da história de um homem que desconfia estar sendo traído por sua esposa com um músico. Em determinado momento a esposa e o suposto amante realizam um recital, ela ao piano e ele ao violino, tocando a *Sonata para Violino n° 9* de Beethoven – conhecida como *Sonata Kreutzer*. Nesse momento, Tolstói faz uma descrição sobre essa sonata:

É espantosa essa sonata! E esse presto é a parte mais terrível. De resto, toda ela é espantosa! E dizem que eleva as almas? Mentira, estupidez! Exerce um grande poder sobre nós, mas não eleva as almas, não! Excita-nos! Vou explicar-me. A música domina-me. Faz-me esquecer de mim, leva-me a crer no que não creio, faz-me compreender o que não compreendia – cede-me um

poder que não possuo. [...] E essa *Sonata de Kreutzer*, esse presto, e há muitos assim, não devia ser permitido executá-lo numa sala onde há senhoras decotadas, não devia ser permitido aplaudi-lo, e passar adiante... Essa música só deveria fazer-se ouvir em certos e determinados momentos. Nada mais perigoso do que provocar desejos que não podem, nem devem manifestar-se. (TOLSTÓI apud MENDES, 2008, p. 301-302).

Gilberto Mendes usa essa citação como mote para criar uma cena de perseguição entre um pianista e uma violinista, com o texto de Tolstói gravado em diferentes idiomas e tratado musicalmente à maneira da Música Concreta, com cortes, colagens e sobreposições, realizando uma espécie de madrigal concreto. Este é o único material musical da obra, já que o piano e o violino funcionam somente como objetos de cena, em torno dos quais se desenvolve a atuação. As cenas são entremeadas de ações *nonsense*, por exemplo, quando a violinista deve fazer gestos de ginástica sueca ou embalar o violino como um bebê. *Atualidades: Kreutzer 70* é um exemplo do modo de composição apresentado porque as cenas são organizadas segundo o princípio da forma-sonata, como pode ser visto a seguir na comparação com a *Sonata para Violino n° 9* de Beethoven (Figura 20 e Figura 21):

Figura 20 - Organização formal da *Sonata para Violino N.9 Op. 47*, de Beethoven

MOVIMENTO 1									
Introdução	Exposição				Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
	Tema A	Tema B	Tema A (var.)	Coda		Tema A	Tema B	Tema A (var.)	

MOVIMENTO 2							
Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Transição	Var. 5	Coda

MOVIMENTO 3								
Exposição		Rep. exposição		Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
Tema A	Tema B	Tema A	Tema B		Tema A (menor)	Tema B	Tema A (var.)	

Fonte: Magre, 2017, p. 69.

Figura 21 - Organização formal de *Atualidades: Kreutzer 70*, de Gilberto Mendes

MOVIMENTO 1									
Introdução	Exposição				Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
	Tema A	Tema B	Tema A (var.)	Tema B		Tema A	Tema B	Tema A (var.)	
MOVIMENTO 2									
Breve desenvolvimento - não possui variações									
MOVIMENTO 3									
Exposição		Rep. Exposição		Coda					
Tema A	Tema B	Tema A	Tema B						

Fonte: Magre, 2017, p. 69

É evidente que esta é apenas uma aproximação, a forma-sonata não é aplicada integralmente à obra, pois esta é uma ferramenta de organização de materiais musicais e, portanto, não atende a todas as especificidades da prática teatral. Entretanto, tal leitura demonstra como um modo de pensamento musical pode ser aplicado na organização de uma obra cênico-musical. Nas análises apresentadas mais adiante, o mesmo modo poderá ser identificado em *Cidade* de Gilberto Mendes, em que há uma espécie de forma rondó na organização das cenas.

b) Música como teatro – ou: teatralização da performance

Este modo de composição é o oposto ao anterior, embora eles possam aparecer em uma mesma obra. Aqui, os gestos da performance musical são tratados teatralmente. O gesto, que na performance musical tem a única função de produzir sons, passa a ser tratado como um elemento de qualidades estéticas e, portanto, passível de ser explorado como parte da obra. Retomando as categorizações gestuais de Schechner (2020), este modo estaria relacionado à ideia de *showing doing*, ou seja, a realização de gestos com intenção visual, e não somente musical. Dentro desse modo podem ser identificados duas abordagens diferentes, uma mais restritiva e outra mais ampla.

A forma mais restritiva são situações mais extremas em que o compositor determina primeiro os gestos que quer usar e a parte musical resulta como uma consequência desses gestos. Neste caso, os gestos necessários à performance musical são destituídos parcial ou

totalmente de sua funcionalidade, ganhando valor em sua própria plasticidade. Este é um recurso muito utilizado por Maurício Kagel, e pode ser observado, por exemplo, em *Match*, uma obra que simula um jogo de tênis entre dois violoncelistas, tendo um percussionista no meio como um moderador da partida. Maurício Kagel determina primeiro todos os gestos que ele deseja utilizar na obra, sendo a parte musical um resultado da manipulação desses gestos, embora, obviamente, ele também se preocupe com os materiais musicais utilizados por suas próprias qualidades.

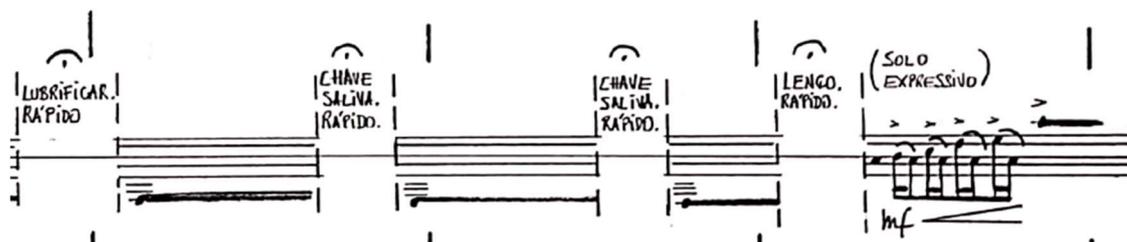
Podemos ver essa abordagem em *Boca no Trombone* de Luiz Carlos Csekö. Na obra, o trombonista solista deve fazer uma série de ações que são próprias à sua prática, como lubrificar ou retirar a saliva do instrumento (Figura 22 e Figura 23). No entanto, essas ações, que se configuram como gestos preparatórios segundo a denominação de Heile (2019), devem ser realizadas durante a performance musical, entrecortando o ato de tocar. No fim das contas, o trombonista realiza mais ações gestuais de performance musical do que propriamente toca seu instrumento.

Figura 22 - Bula de *Boca no Trombone* de Luiz Carlos Csekö

NOTAÇÃO	
LUBRIFICAR	procedimento rotineiro de lubrificação da vara. Dramatizar toda a movimentação. Explicitar: atitude lúbrica; exasperada; indiferente/blasé; intrigada.
LENÇO	lustrar com lenço uma parte do instrumento, preferivelmente a campana, mantendo-a sempre de frente para os refletores. Explicitar: atitude extremamente concentrada, alheia à platéia, obsessiva, terna.
RETIRAR O TROMBONE COLOCAR O TROMBONE	poco a poco retirar / colocar o trombone dos/nos lábios, mantendo sempre os lábios vibrando (buzz), sem interromper o som, produzindo o som e o procedimento necessário para tocar a nota escrita. Colocar-se de perfil para a platéia, de modo a tornar visível a retirada e a colocação do trombone dos lábios.
ANDANDO.....	andar dramaticamente, teatralmente, tocando a figuração determinada.
CHAVE SALIVA	procedimento rotineiro de retirar saliva dos tubos. Dramatizar toda movimentação. Explicitar: atitude extremamente concentrada, alheia à platéia, obsessiva, exasperada.

Fonte: Csekö, 1990

Figura 23 - Excerto de *Boca no Trombone* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1990

Nesta obra, os gestos são explorados por suas qualidades semânticas, e não por sua função de produção sonora. Observe-se que quase todas as ações são acompanhadas por indicações de atitudes que, inicialmente, não teriam qualquer relação com ela. Por exemplo, lubrificar o instrumento com atitude lúbrica ou indiferente.

A parte musical é praticamente toda resultante da exploração gestual. O compositor ressalta a dimensão teatral ao apontar que os movimentos devem ser “exageradamente dramatizados” e “extremamente visíveis pela plateia” (CSEKÖ, 1990, s/n).

Apesar do exemplo demonstrado na peça de Csekö, essa abordagem é pouco verificável na música-teatro brasileira de um modo geral. Ela é mais comum entre compositores ligados à escola de Darmstadt, sobretudo durante a década de 1960, em que ainda experimentavam modos de serialização dos gestos da performance musical.

A segunda abordagem, mais ampla, é mais recorrente na música-teatro brasileira. Trata-se da teatralização da situação de concerto. Nesse caso, não há a identificação de um gesto específico que é teatralizado de modo individual, mas sim toda a situação do concerto passa a ser encarada como uma peça de teatro. Aqui, os gestos da performance musical permanecem contextualizados, porém, exacerbados pela situação teatral.

É o que ocorre, por exemplo, em *Estudo para Piano* de Tim Rescala. Nessa obra, que será analisada pormenorizadamente mais adiante, a pianista leva para o palco sua prática cotidiana de estudos, suas alegrias, frustrações, enfim, diferentes estados de espírito. São ações que comumente não fazem parte de uma apresentação musical, em que as pessoas estão ali para assistir ao concerto e não ao ensaio ou, ainda, ao estudo preparatório do instrumentista. Ao trazer para o palco a prática da estudante, Tim Rescala trabalha com a teatralização da performance em um nível mais global. Não é a teatralização de um gesto específico, do qual

um som resulta, mas antes a teatralização de toda a ação musical. É uma apresentação musical pensada como teatro.

Figura 24 - excerto de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

ESTUDO PARA PIANO Tim Rescala

4/4 $\text{♩} = 132$

Voz: A pianista, visivelmente feliz, corre brejeira e saltitante em direção ao piano. Senta-se e dá um suspiro apaixonado e começa o seu "estudo diábolo"

(com muito entusiasmo)

legato

(com menos entusiasmo)

(vai perdendo o entusiasmo)

Fonte: Rescala, 1989

No excerto apresentado (Figura 24), é possível ver que o próprio modo de notação cênica é diferente de *Boca no Trombone*. Enquanto lá há uma bula indicando exatamente como cada gesto deve ser realizado, e inserido em pontos exatos entrecortando a performance musical, aqui a indicação cênica é sugestiva e não se limita à indicação de um gesto isolado, mas sim de estados de espírito que resultam em uma teatralização mais fluida.

Essas duas abordagens foram identificadas por Björn Heile nas duas primeiras obras de música-teatro de Mauricio Kagel, *Sonant* (1960) e *Sur Scène* (1959). Em *Sonant*, obra para harpa, violão/guitarra elétrica, contrabaixo e percussão, a teatralização resulta da própria prática instrumental. Kagel inverte a lógica segundo a qual o movimento do instrumentista tem a única função de gerar um som almejado. Aqui, antes de pensar nos sons e em sua organização, o compositor está pensando nas qualidades dos movimentos em si, e esses movimentos gerando resultados sonoros. É a mesma perspectiva usada por Cage em *Water Walk* quando, por exemplo, o performer transfere água de um recipiente a outro. É uma ação que possui um

resultado sonoro. No caso de Kagel, entretanto, há uma dimensão radical nesse gesto, pois o instrumento musical, cuja única função é produzir um som imaginado, passa a ser tratado como um objeto que possui qualidades visuais e cinéticas. Nas palavras de Heile:

Essa inversão entre imaginação musical e realização instrumental também pode ser observada no processo criativo. Em vez de começar com uma ideia musical, como uma melodia ou sequência de acordes, os esboços de Kagel da época revelam que ele normalmente começa mapeando o material disponível - estudando os instrumentos, catalogando e ordenando as técnicas de execução - antes de passar a inventar músicas que possam ser produzidos dessas maneiras. Assim, a fisicalidade e a cinesia de tocar não são um mero meio de produzir música, mas são centrais para ela. Isso resulta em uma nova dimensão visual para o fazer musical, já que muitas ações instrumentais são escolhidas por seus efeitos cinéticos e visuais, bem como por seus resultados acústicos. (HEILE, 2016a, p. 35)⁵³

Essa abordagem é denominada por Heile como teatralização da performance musical. A outra abordagem, mais ampliada, pode ser vista em *Sur Scène*, para ator mudo, orador, barítono e três instrumentistas. Nela, os performers representam personagens da vida musical, como o ator se passando por membro da audiência, o orador como um crítico musical e os músicos representando a si mesmos. Como salienta Heile (2016a), Kagel nunca buscou que os músicos assumissem papéis como atores, ou seja, representando teatralmente outros personagens. Quando esse tipo de encenação aparece, é relegada a atores de formação, como é o caso do recitante e do ator mudo. Aos músicos cabe representarem a si mesmos, ou seja, desenvolverem sua prática como músicos que são, sendo a teatralização um resultado das próprias gestualidades latentes em suas práticas. Heile descreve a obra:

A peça apresenta uma satírica imagem espelhada de um concerto comum: o ator senta-se em sua cadeira lendo o programa, enquanto o público entra no salão; durante a peça propriamente dita, ele ou ela parece confuso para os outros intérpretes, às vezes imitando-os e assim por diante. Enquanto isso, o orador pomposamente presunçoso está lendo um absurdo tratado de crítica musical ou musicológico [...], às vezes flexionando sua voz de maneira bizarra, aparentemente em conexão com o texto que está lendo. Nesse ínterim, o barítono está se manifestando de maneira parodicamente operística, alheio ao que está acontecendo ao seu redor e sem nenhuma conexão aparente com a outra música. Durante tudo isso, os instrumentistas vagam pelo palco, tocando despreocupadamente algumas notas no piano aqui, ou a percussão ali, às vezes aparentemente praticando, mas quase nunca dando a impressão de

⁵³ This reversal between musical imagination and instrumental realization can also be observed in the creative process. Rather than starting with a musical idea, such as a melody or a chord sequence, Kagel's sketches from the time reveal that he normally begins by charting the material available - studying the instruments, cataloguing and ordering playing techniques - before proceeding to invent music that can be produced in these ways. Thus, the physicality and kinesis of playing is not a mere means to produce music but is central to it. This results in a new visual dimension to the music-making, as many instrumental actions are chosen for their kinetic and visual effects as well as for their acoustic results. (HEILE, 2016a, p. 35)

estar 'seriamente' tocando no sentido de recriar uma partitura (2016a, p. 38-39)⁵⁴

Em *Sur Scène*, Kagel parte para outra perspectiva. Aqui, sua intenção é desenvolver a performance musical em um contexto teatral, ou, em outros termos, fazer um tipo de teatro em que o assunto seja a música e a vida musical, especialmente da música de concerto.

A categorização realizada por Heile sobre a música de Maurício Kagel demonstra exatamente como entendemos os dois modos de teatralização da performance musical. *Boca no Trombone* de Luiz Carlos Csekö demonstra uma escrita mais próxima de *Sonant* ao passo que *Estudo para Piano* de Tim Rescala relaciona-se com o modo utilizado em *Sur Scène*. As comparações aqui se limitam aos modos de teatralização da performance musical; de resto, são obras completamente diferentes esteticamente.

c) **Música como música e teatro como teatro, ou: linguagens trabalhadas dentro de suas especificidades**

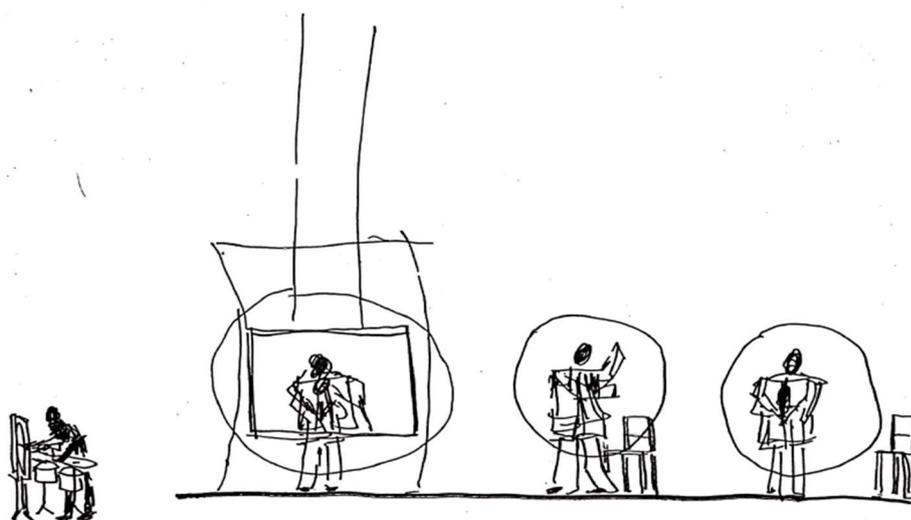
Neste modo de organização estão aquelas obras em que as linguagens são trabalhadas segundo os procedimentos próprios de sua especificidade. A cena é organizada segundo uma lógica teatral e a música é composta seguindo preceitos musicais. Isso pode parecer óbvio, afinal, é claro que uma obra musical será composta a partir de técnicas e formas musicais, do mesmo modo que as demais linguagens artísticas possuem seu repertório de técnicas. No entanto, como pôde ser visto até aqui, na música-teatro o procedimento é exatamente o oposto, pois o que caracteriza essa prática é justamente o atravessamento entre as linguagens, a aplicação de regras de uma à organização de outro. Porém, há casos dentro da música-teatro em que as linguagens são elaboradas seguindo os preceitos de sua área e, somente depois, colocadas em contato.

⁵⁴ The piece presents a satirical mirror image of an ordinary concert: the actor sits on his or her chair reading the programme, while the audience is entering the hall; during the piece proper he or she looks bewildered at the other performers, at times aping them and so forth. The pompously self-important speaker, meanwhile, is reading an absurd music-critical or musicological treatise [...], at times inflecting his voice in bizarre fashion, apparently in connection to the text he or she is reading. In the meantime, the baritone is holding forth in parodically operatic manner, oblivious to what is going on around him and with no apparent connection to the other music. During all this, the instrumentalists wander around the stage, nonchalantly playing a couple of notes on the piano here, or the percussion there, sometimes seemingly practising, but hardly ever giving the impression of 'seriously' performing in the sense of recreating a score (HEILE, 2016a, p. 38-39)

Esse modo de criação não significa que música e teatro sejam necessariamente independentes na obra. Essas linguagens podem estar organizadas segundo as lógicas de sua própria área e, ainda assim, se relacionarem em diferentes modos, como ocorre, por exemplo, na ópera, em que, embora o tema da música e da cena sejam convergentes, uma não interfere sintaticamente na organização da outra.

Esse modo pode ser identificado em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö. Nessa obra, um ator permanece em cena representando diferentes personagens, atuando como em uma peça teatral tradicional, enquanto o percussionista, que permanece fora da cena, escondido, não realiza qualquer tipo de atuação, mas somente realiza sua função de músico, criando uma espécie de sonorização para o desenvolvimento cênico do ator, realizando procedimento semelhante à ópera ou a gêneros audiovisuais (Figura 25)

Figura 25 - Iconografia do posicionamento dos performers em cena em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö.



Fonte: Csekö, 1989

Irina Rajewsky (2012), dentro do campo de estudos da Intermidialidade, descreve três modos de interação entre mídias⁵⁵. Um desses modos, denominado “referências intermediáticas” diz respeito diretamente aos modos de criação identificados por nós. A noção de “referências intermediáticas” se refere a mídias ou linguagens artísticas que se utilizam de

⁵⁵ No campo de estudos da Intermidialidade, “mídia” refere-se não somente ao entendimento do senso comum sobre o termo, mas todo tipo de linguagem artística, como, por exemplo, a música e o teatro.

modos de expressão ou organização de outras mídias ou linguagens artísticas. A autora aponta, como exemplo, a possibilidade de se emular técnicas como *zoom*, dissolvências, *fades*, que são característicos da linguagem cinematográfica, na construção de textos literários, ou ainda formas como a musicalização da literatura. Para Rajewsky, as referências intermediáticas devem ser compreendidas como “estratégias de construção de sentido” que, ao invés de “combinar diferentes formas de articulação de mídias”, trabalha com a evocação ou imitação de “elementos ou estruturas de outra mídia [...] através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p. 25-26). Nesse sentido, nos dois primeiros modos de composição de música-teatro descritos (musicalização da cena e teatralização da performance musical), temos um procedimento de referências intermediáticas, em que, no primeiro, o teatro é composto evocando técnicas composicionais musicais e, no segundo, a música é organizada a partir de princípios teatrais. O terceiro modo mantém cada mídia em sua materialidade, realizando apenas um procedimento de “combinação de mídias”, que é outra categoria analisada por Rajewsky e que consiste, resumidamente, em diferentes graus de contato entre mídias, indo desde “a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração ‘genuína’, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos” (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25).

3.2.1.2. Modo de discurso dominante

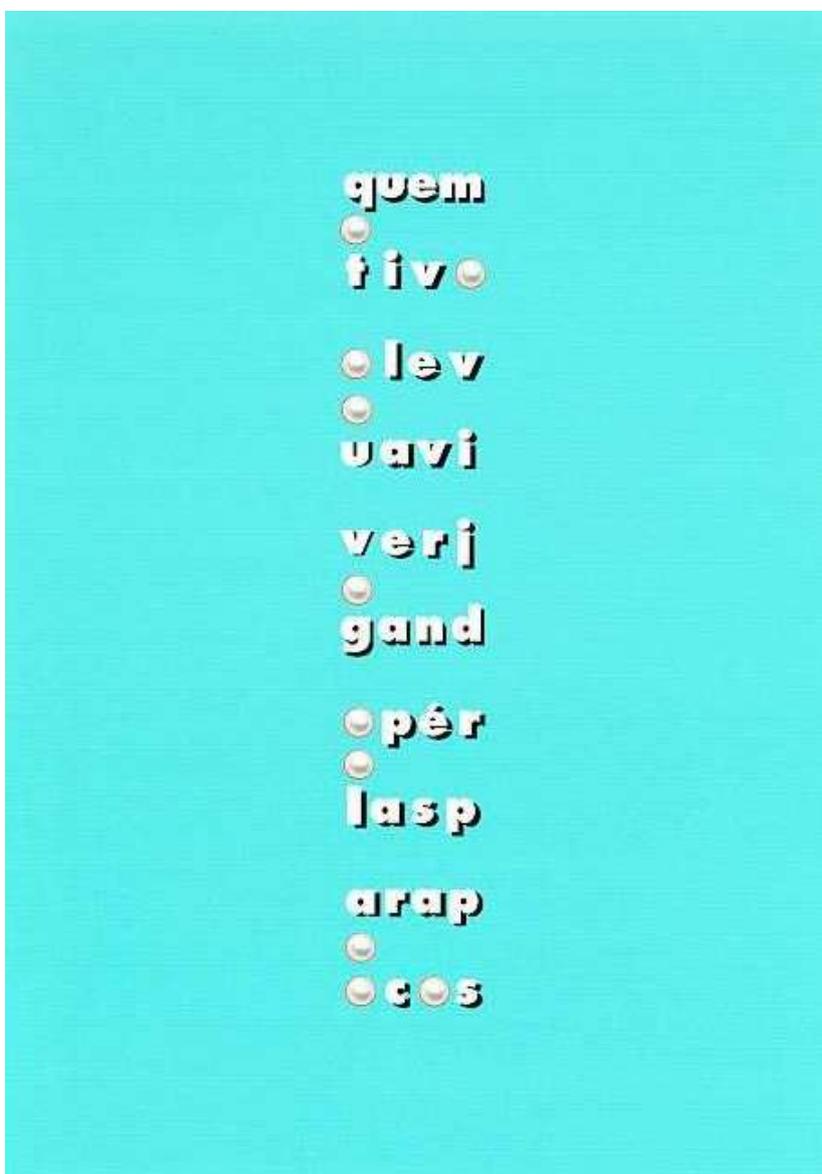
Neste ponto, buscamos identificar qual o modo dominante de transmissão do conteúdo da obra, se por meio do discurso textual/verbal, visual/gestual ou sonoro/musical. Em geral, na música-teatro essas três dimensões estão sempre presentes, porém normalmente há dominância de uma sobre outra.

No teatro dramático, o modo dominante de discurso é o verbal. É através das palavras que as histórias são narradas, sendo que os demais signos são trabalhados no sentido de reforçar o discurso textual. A ópera segue estrutura semelhante, com a diferença que o texto não é falado, mas cantado, sendo que a música, portanto, assume um papel mais central na obra, embora, ainda assim, como um veículo para a transmissão do texto. O mesmo ocorre em gêneros que unem música e texto, como canções, música coral etc. Uma vez que a palavra é o meio mais utilizado e mais efetivo de comunicação entre as pessoas, sempre que há presença de um texto em uma obra, este tende a dominar o discurso.

No teatro pós-dramático o texto perde seu domínio enquanto condutor lógico da narrativa, uma vez que a própria ideia de narrativa é colocada em xeque. Lehmann (2007) aponta que, nesse novo contexto, o texto surge como mais um elemento entre tantos, muitas vezes tratado de modo fragmentado, sem lógica aparente, resultando como um elemento com finalidade estética e não comunicativa.

É o que ocorre, por exemplo, em *Pérolas e Porcarias* de Bruno Ruyaro, para ator, barítono e percussionista. Nesta obra o compositor trabalha com textos de diferentes autores, como Hilda Hilst, Goethe, textos de jornais, além do poema *Pérolas para Cummings* de Augusto de Campos – um poema visual, faturado da estética da Poesia Concreta (Figura 26).

Figura 26 - *Pérolas para Cummings* de Augusto de Campos



O poema é construído a partir da seguinte frase: “que motivo o levou a viver jogando pérolas para poucos/porcos”. A letra “o” é substituída pela imagem de pérolas e a disposição do texto o torna ininteligível, sendo necessária a decodificação do processo usado pelo poeta. Ruviaro, entretanto, somente irá apresentar o texto de modo inteligível na última cena da peça. Antes, ele utiliza as palavras sem sentido que a organização em versos feita por Campos deixa explícitas, como “tiv” “lev” “uavi” etc., que são cantadas pelo barítono. Os outros textos são, em sua maioria, recitados pelo ator (Figura 27). Os textos são fragmentários e sua sequência não é encadeada logicamente. Embora cada texto tenha em si algum sentido interno, não há qualquer relação aparente entre eles. Desse modo, vemos que o texto é tratado como apenas mais um signo, assim como a música e o teatro. É na fricção entre todos esses signos que os significados surgem, não há um fio condutor lógico.

Figura 27 - Fragmento da peça teatral *As aves da noite* de Hilda Hilst reproduzida em *Pérolas e Porcarias* de Bruno Ruviaro

(*chamando, meio sussurrado*) Ei! ...
 (*insistente*) Ei!!! Está surdo?? (*o cantor permanece imóvel, impassível, cantando*)
 (...tempo...)
 (*irônico*) As pedras podem viver milhares e milhares de anos!

Fonte: Ruviaro, 2001.

a) Discurso textual/verbal

Encaixam-se nesta categoria as obras que possuem textos com algum nível de inteligência e que são conduzidas por esse texto, geralmente apresentado por meio da fala ou do canto, mas eventualmente também podendo ser exposto por slides, cartazes ou mesmo programas de concerto. Um exemplo bastante explícito é a peça *Estudo para Piano* de Tim Rescala. Nesta, embora haja toda uma parte musical escrita e uma atuação mais ou menos definida pelo compositor, a obra somente faz sentido a partir do texto falado pela pianista, que

narra uma breve situação que possui um arco narrativo tradicional, como poderá ser observado mais detalhadamente na análise da obra.

b) Discurso visual/gestual

Algumas obras, mesmo aquelas que possuem textos, são conduzidas por uma narrativa visual, resultante das ações dos performers, da construção da cenografia ou ainda do encadeamento das cenas. Essas obras tendem a ser menos denotativas que aquelas regidas pelo discurso textual. É o que ocorre, por exemplo, em *Centone* de Maria Helena da Costa. Nesta peça, uma cantora deve cantar vocalises e exercícios vocais diversos, fazer aquecimentos, cantar alguns fragmentos de músicas de compositores diversos. Em sua performance é possível compreender o desenrolar de uma situação. Não exatamente uma história, mas ao menos uma situação que possui um arco narrativo marcado por diferentes estados de espírito da cantora, que ora está alegre, orgulhosa, e ora está desapontada e envergonhada, por exemplo.

Por outro lado, há situações extremas em que a obra não possui música nem fala, somente a encenação, como é o caso de *Poema de Ronaldo Azeredo* de Gilberto Mendes (Figura 28). Nesta obra, um coro deve entrar em cena e, uma vez que todos estão posicionados, abrem suas pastas e, quando o maestro dá o sinal de entrada, todos fecham as pastas sonoramente, agradecendo, em seguida. Neste caso, toda a narrativa se dá pela ação cênica dos músicos, com o uso de gestos preparatórios (HEILE, 2019) como principal material composicional. A peça não narra uma história, mas apenas uma situação.

Figura 28 - cenas de *Poema de Ronaldo Azeredo* de Gilberto Mendes. Interpretação do Grupo Vocal Entre Nós



Fonte: arquivo pessoal do autor, 2017.

Embora o poema visual de Ronaldo Azeredo deva ser projetado em slides, ele não tem qualquer relação direta com a ação dos performers (Figura 29). A peça resulta da fricção entre imagens sem qualquer intenção de chegar a uma harmonização entre elas.

Figura 29 - Poema sem nome “mulher de pérolas”, sobre o qual Gilberto Mendes compôs *Poema de Ronaldo Azeredo*



Fonte: Azeredo (1971)

c) Discurso sonoro/musical

Neste modo de discurso a parte musical assume o papel de conduzir a narrativa. De todos os modos apresentados, a música seja, talvez, a forma mais subjetiva de comunicação, ou seja, uma obra conduzida pela música resultará menos *lógica* que uma obra conduzida pela dimensão visual ou textual. Esta categoria é apresentada apenas para fins teóricos. Até o momento não conseguimos identificar nenhuma obra em que a música assuma o domínio do discurso.

Cabe uma reflexão sobre a razão desse fenômeno. Na música “pura” (ou seja, aquela que não possui texto ou atuação), os sentidos estão todos embutidos no próprio material musical: no modo como são encadeados os acordes, na condução melódica, nos jogos de texturas, nas relações contrapontísticas, na organização formal, no ritmo. Enfim, a música dispõe de um vocabulário amplo para a construção de seus discursos, desenvolvido ao longo de séculos, ainda que esses discursos resultem subjetivos. No entanto, a partir do momento em que outras dimensões são acopladas à música, como o texto (da canção até o texto de análise musical) e o visual (teatro, cinema, televisão, videoclipe), nos parece que a música fica incapaz de assumir o domínio do discurso, uma vez que essas linguagens possuem modos de comunicação mais apelativos. Isso não significa dizer que a música tenha menor importância na construção da obra, ou que ela figure como mero acessório, como em certas trilhas sonoras. A música possui papel decisivo na constituição da música-teatro, mesmo quando ela some por completo, dando lugar apenas à expressão cênica. É o que ocorre em *Poema de Ronaldo Azeredo* de Gilberto Mendes, pois mesmo sem a presença sonora, a obra é toda construída a partir de gestos próprios da performance musical. No entanto, na presença de outras linguagens com poder comunicativo mais apelativo, a dimensão musical assume outras funções, seja tensionando o jogo cênico no contato com os outros signos, seja trabalhando conjuntamente com outras linguagens na conformação de uma narrativa mais incisiva.

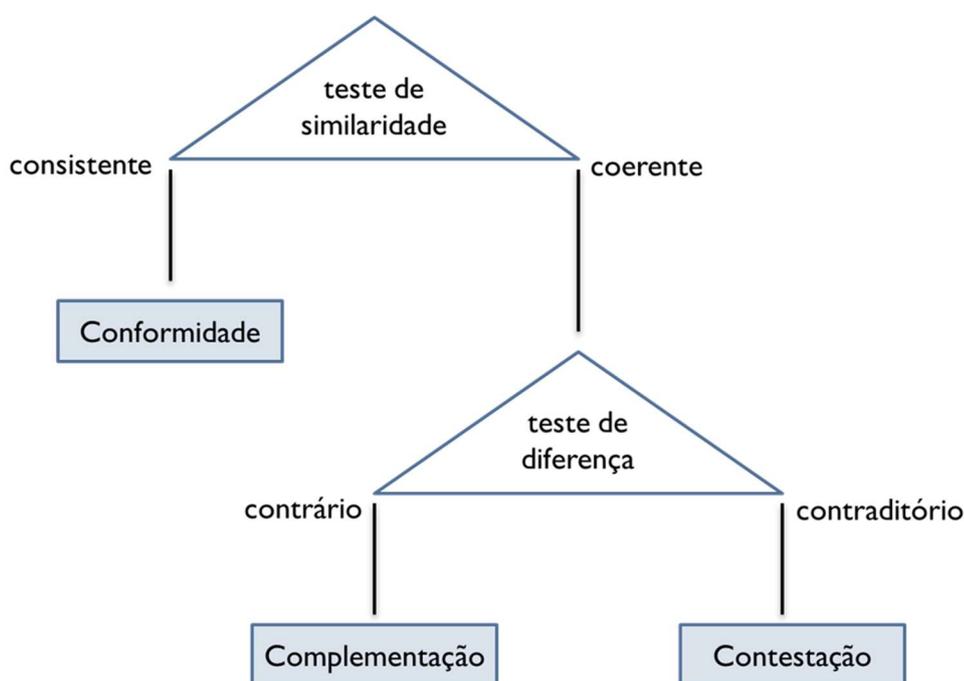
3.2.1.3. Modos de organização interna

Nesta etapa, recorreremos a alguns dos principais signos do teatro pós-dramático definidos por Lehmann (2007) para observar como se dá o contato entre as linguagens musical e teatral. Como complemento, utilizamos as categorias propostas por Cook (1998) de conformidade, complementação e contestação, pois entendemos que elas nos permitem uma compreensão mais apurada sobre essas relações.

Nicholas Cook, em seu livro *Analysing Musical Multimedia* (1998), determina um modelo analítico para objetos em que um de seus signos constituintes seja a música, especialmente objetos audiovisuais, como videocliques, filmes, comerciais televisivos etc.

Em trabalho anterior (MAGRE, 2017) adaptamos seu modelo para a análise da música-teatro de Gilberto Mendes, pois, embora o autor privilegie objetos audiovisuais, em tese sua teoria serviria a qualquer tipo de expressão em que a música seja um dos signos envolvidos (Figura 30). Cook desenvolve um teste para verificar como as dimensões musical e visual se relacionam.

Figura 30 - Testes de similaridade e diferença



Fonte: Cook, 1998. Tradução: Magre, 2017

O teste de Nicholas Cook é dividido em duas etapas. Primeiro, deve-se realizar um teste de similaridade para verificar se as mídias se relacionam de modo consistente ou coerente.

Seu teste de similaridade é baseado na distinção proposta por Lakoff e Johnson (1980) entre metáforas consistentes e coerentes. Uma metáfora consistente ocorre quando

não há diferença qualitativa entre dois enunciados, ou seja, quando ambos se referem a uma mesma situação ou imagem de maneira igual, apenas com discursos diferentes [...]. Por outro lado, uma relação coerente ocorre quando as metáforas ainda se relacionam a uma mesma imagem, porém, através de discursos qualitativamente diferentes (MAGRE, 2017, p. 84).

Levando para a análise de multimídia musical, Cook determina que uma relação consistente ocorre quando as mídias transmitem exatamente os mesmos significados, apenas por meios distintos. Neste caso, o autor determina que as mídias estão em conformidade. Por outro lado, se as mídias transmitem significados diferentes, então estas se encontram em relação coerente. Desse modo, é necessária a realização da segunda etapa, que consiste no teste de diferença. Neste teste, é possível identificar dois modos de relacionamento entre as mídias: contrário e contraditório. Nos dois casos as mídias estão transmitindo informações distintas, porém, seu modo de relacionamento em cada caso é diferente. Em uma relação contrária, as mídias se prestam a um preenchimento mútuo de lacunas, realizando um processo de complementação, em que cada mídia, ao invés de negar as informações da outra, as incorpora. Por outro lado, em uma relação contraditória, não há a possibilidade de complementação. Aqui as mídias disputam o mesmo espaço e de seu choque resulta uma terceira informação, que não surge de uma relação harmoniosa. Neste caso, há uma relação de contestação.

No atual estágio de nossa pesquisa, já não consideramos que a teoria de Nicholas Cook sozinha contemple toda a multiplicidade de variáveis que a música-teatro oferece. Entretanto, suas categorias, aliadas aos signos elaborados por Lehmann (2007) ainda se mostram operativas.

Assim, podemos identificar dois modos de organização interna na música-teatro. O primeiro modo é a parataxe que, como já foi apresentado anteriormente, refere-se ao contato entre signos com informações discrepantes. O efeito da parataxe é acentuado com a presença da simultaneidade, resultando em uma situação em que elementos discrepantes são apresentados simultaneamente, resultando em um choque de informações e produzindo, eventualmente, novas informações desse choque. Nesta categoria as mídias relacionam-se por contestação, segundo as categorias propostas por Cook (1998), pois é precisamente o contato, sobreposição, tensão ou fricção entre informações discrepantes que conformam a estrutura da obra, exigindo do receptor um trabalho cognitivo de construção de sentidos a partir do material oferecido.

Gilberto Mendes foi um compositor que explorou bastante a ideia de parataxe. Heloísa Valente (2006) aponta que sua música resulta muitas vezes do estranhamento do contato de informações completamente diferentes, abrindo um novo universo de possíveis relações e significados.

Ao deslocar os elementos de seu contexto usual, combinando-os de maneira inesperada, o espectador-ouvinte (receptor, no processo comunicativo) reage, face à discrepância, à incompatibilidade entre os elementos postos em relação; e uma das formas possíveis de reação (que é, ao mesmo tempo, cognitiva e emocional) é o riso (VALENTE, 2006, p. 23).

É o que acontece em *Cidade*. A sobreposição de elementos díspares, como gravações de músicas renascentistas sobrepostas à música popular brasileira, ou o contato entre a representação de uma loja de variedades e a situação de um concerto musical, levam *Cidade* ao ápice da parataxe e da simultaneidade. Tudo acontece ao mesmo tempo, não há elementos unificadores, o receptor é estimulado a fazer livres associações.

O segundo modo é a hipotaxe, e representa o extremo oposto do primeiro. Aqui, os elementos são organizados hierarquicamente de modo a produzir um discurso lógico. Neste caso, há um equilíbrio entre os signos, havendo um dominante em torno do qual os demais são organizados. Nesse sentido, a simultaneidade dá espaço ao ordenamento hierárquico. Na teoria de Cook (1998), estão posicionados nesta categoria as noções de consonância – quando os signos possuem os mesmos conteúdos, apenas expressos por meios diferentes – e complementação – quando os signos possuem informações diferentes, mas estas se complementam harmonicamente. Um exemplo de obra em hipotaxe é *Estudo para Piano* de Tim Rescala. Na peça, todas as ações da pianista e a música tocada sublinham a narrativa textual, complementando seus sentidos.

A densidade dos signos é outro fator de análise no campo dos modos de organização. Aqui, cabe um redimensionamento da interpretação de Lehmann sobre o conceito. Lehmann aponta que no teatro pós-dramático busca-se o exagero de informações concomitantes em lugar do equilíbrio característico do teatro dramático. Esse exagero pode ser para mais (pletora) ou para menos (privação). Em uma situação pletórica, a grande quantidade de informações ocorrendo simultaneamente sobrecarrega o aparato perceptivo do receptor, que é obrigado a particionar sua percepção, escolhendo em que elementos irá direcionar sua atenção. Por outro lado, em uma situação em privação, tem-se a ausência extrema de elementos, casos em que há enormes palcos ou espaços vazios, ações lentas, grandes silêncios, imobilidade. O autor salienta que, em tempos de bombardeamento de informações que vivemos, a privação pode representar um desafio perceptivo ainda mais do que a pletora.

É preciso lembrar que Lehmann está tomando como objeto de análise espetáculos que, no fim das contas, estão posicionados no campo do teatro, ou ao menos do espetáculo. Isso significa que o autor toma o teatro como parâmetro para fazer suas valorações. No caso da música-teatro, nossos parâmetros são significativamente diferentes, uma vez que sua natureza já não é mais estritamente teatral, mas cênico-musical. O que no teatro (mesmo no pós-dramático) é visto como equilibrado, na música-teatro poderá ser compreendido como pletora, pois a simples presença de signos como iluminação, figurinos ou objetos de cena, já coloca a música-teatro num patamar distanciado de sua natureza ontológica que é a situação de concerto. Por outro lado, o que é visto como privação no teatro pode representar uma situação de equilíbrio na música-teatro, que naturalmente conta com poucos elementos em cena. Portanto, quando recorremos à noção de densidade dos signos nesta pesquisa, tomamos como parâmetro o próprio repertório estudado.

Nesse sentido, podemos dizer que uma obra como *Cidade* de Gilberto Mendes é um exemplo paradigmático de estética pletórica, pois há uma grande densidade de signos divergentes ocorrendo simultaneamente, gerando no receptor uma confusão ou, ao menos, dificuldade em conseguir perceber todas as informações. Por sua vez, uma obra como *Gota e Conta-gotas*, também de Gilberto Mendes, pode representar o extremo oposto, uma vez que toda a obra consiste em um performer que deve fazer gotas pingarem de um conta-gotas em um recipiente a cada 8 segundos, totalizando a duração de 4'36" (uma homenagem a John Cage). Ao final, o performer "levanta o copo com as duas mãos, como num ofício religioso, e bebe a água. Sai de cena cerimoniosamente, sempre com o copo levantado pelas duas mãos" (MENDES, 2008, p. 303). A peça trabalha com o mínimo de ações, objetos e sons.

No geral, temos observado que o repertório estudado se encontra em situação de equilíbrio entre os signos, dentro da perspectiva da música-teatro. Quando aparece o exagero ou a exiguidade, estes são recursos conscientemente mobilizados pelos compositores para desafiar a percepção dos receptores.

3.2.2. Nível semântico

No nível semântico, nos preocupamos em identificar quais temas ou assuntos são mais recorrentes na música-teatro no Brasil. Este item aparece mais conciso em relação aos outros porque, neste momento, não está entre nossos objetivos nos aprofundar sobre os discursos das obras, ou seja, sobre o que elas querem ou não dizer. Nosso interesse maior é

compreender os modos de construção e funcionamento da música-teatro, as estratégias composicionais empregadas, enfim, os aspectos estruturais das obras. Assim, acreditamos que este item poderá ser desenvolvido posteriormente por nós ou outros pesquisadores que se interessem mais pelos sentidos das obras.

Todavia, consideramos que, em relação ao nível semântico, podemos dividir a música-teatro brasileira em duas categorias. De um lado, estão as obras metanarrativas, em que seu tema ou assunto são os aspectos próprios da vida musical; de outro lado, há as obras que se referem a temas exteriores ao campo musical. Não é incomum que essas duas categorias se atravessem.

3.2.2.1. Temas sobre aspectos da vida musical

Muitas das obras de música-teatro brasileiras são metanarrativas sobre o fazer musical. Ou seja, o assunto dessas obras são aspectos da vida da música de concerto, seus rituais, dinâmicas, cacoetes, disputas etc. Um exemplo é a obra *Centone* de Maria Helena da Costa. Nesta obra a cantora encena toda a diversidade de estados emocionais que uma cantora lírica vivencia. Ela apresenta momentos de tensão, ansiedade, excitação, alegria etc. Traz para o palco uma série de situações que tipicamente não aparecem ao público, como o estudo diário por meio de vocalises, aquecimentos vocais, tentativas e erros. Situação semelhante aparece em *Estudo para Piano* de Tim Rescala, em que a pianista encena o estudo solitário de uma pianista, com seus exercícios de escalas, acordes etc., e que expõe a alegria de tocar que, gradativamente, vai se transformando em irritação e revolta.

Em *Bravo!* de Tim Rescala, composta em 1989 para quatro percussionistas, os músicos devem atuar como se fossem membros da plateia assistindo a um espetáculo (Figura 31). Eles batem palmas, dizem palavras como “bravo!” e “bis”, e fazem ruído de espirro (“atchim!”) e pedindo silêncio (“psiu”). Todos os elementos são minuciosamente notados na partitura. Nessa peça, Rescala toma como tema a própria situação da música de concerto, suas convenções, comportamentos e rituais.

Figura 31 - Lulu Pereira, Maria Teresa Madeira e Oscar Bolão em performance de *Bravo!* de Tim Rescala



Fonte: Rescala, 2012a.

3.2.2.2. Temas sobre aspectos extramusicais

Há obras, entretanto, que não discorrem especificamente sobre aspectos da vida musical, mas sobre assuntos exteriores a ela. Um dos assuntos mais recorrentes é a crítica social, política e cultural. Uma parte considerável dos compositores que trabalham com música-teatro no Brasil são alinhados politicamente à esquerda, alguns abertamente, como Gilberto Mendes e Jorge Antunes, outros mais discretamente. Nesse sentido, observa-se uma visão crítica de mundo que se reflete em suas obras como um todo, e na música-teatro não é diferente.

Como exemplo, podemos citar *Divisor de Águas* de Luiz Carlos Csekö para barítono e piano. Nesta obra, Csekö usa como base o texto homônimo de Antônio Brasileiro, reproduzido a seguir:

Prezados senhores, somos todos
Da mesma cepa se vistos de binóculos.
Mas não somos os mesmos.

Eu, com meus poemas indevassáveis
Vós, com vossas gravatas coloridas/
Eu, com esta consciência de mim
Vós, com vossa mesa farta/
Eu, buscando sempre o inatingível
Vós, com vossas gravatas coloridas/

Eu, meditando muito sobre vós
 Vós, com vossa mesa farta

Não somos da mesma cepa, mas vistos
 De binóculos somos os mesmos.
 Eis uma grande injustiça.

O poema de Antonio Brasileiro, publicado em 1979 na revista *Hera*, faz um jogo antitético. De um lado, “vós” representa uma burguesia desinteressada das questões do mundo, preocupada com suas “gravatas coloridas” e “mesa farta”. De outro lado, “eu”, o poeta, um intelectual e idealista, voltado às questões existenciais, com seus poemas indevassáveis, consciência de si, buscando sempre o inatingível. Não se trata de uma crítica política ou mesmo social explícita, mas antes, de um texto reflexivo, que, entretanto, não deixa de apontar uma crítica cultural na distinção que opera entre “eu” e “vós”, chegando à conclusão da injustiça que é, diante do abismo que os separa, serem vistos como semelhantes. No caso desta peça, o texto é o responsável pelo discurso da obra, ainda que seja recitado e cantado por meio de diferentes modos de emissões vocais pelo cantor, algumas dificultando sua compreensão. As partes musical e cênica trabalham no sentido de reforçar as intenções textuais. Outra obra de Csekö que possui um comentário político, dessa vez mais explícito e por meio da ironia, é *Brazil S/A – Extração de Impostos*, sobre texto de Flávio Rangel, que será apresentado posteriormente.

Há casos em que as duas categorias de assuntos aparecem juntas. É o caso de *Lecture* de Jorge Antunes, obra para clarone solo. Nesta peça, o instrumentista faz uma espécie de workshop, demonstrando as partes do instrumento, contando sua história e organologia desde sua invenção até a atualidade. Na medida em que vai falando sobre aspectos estritamente musicais, começa a inserir alguns comentários de ordem política, por exemplo, quando diz: “O clarinete é o instrumento mais rico. Ele é a alma da música militar”, um comentário de caráter musical, ao qual, complementa: “O clarinete baixo, atualmente, pode ser uma arma da música anti-militar” (ANTUNES, 1985, s/n). Assim, de modo sagaz, Jorge Antunes vai construindo sua crítica, entremeando comentários de caráter técnico com comentários de ordem política⁵⁶.

⁵⁶ A análise da obra pode ser vista no quarto capítulo.

3.2.3. Nível musical

Assim como a ópera e outros gêneros cênico-musicais, a música-teatro, ao trabalhar com elementos teatrais, deixa de ser somente música e passa a ser um gênero híbrido.

Partindo dessa constatação, nos questionamos se a composição da música que integra a música-teatro segue os mesmos princípios que a composição musical pura ou se há diferenças a partir do momento em que há contato com a dimensão cênica. Não se trata de analisar como música e teatro se relacionam, pois isso já está contemplado nas categorias anteriores, mas sim de compreender como o material musical é criado e se comporta.

Em trabalho anterior (MAGRE, 2017), nós já havíamos identificado três modos específicos de tratamento dos materiais musicais na música-teatro de Gilberto Mendes.

O primeiro consistia na composição de músicas com motivos curtos e repetitivos, normalmente com poucas seções diferentes, o que permitia aos músicos uma maior desenvoltura cênica. Observamos que, na concepção de Gilberto Mendes, “a execução de partes musicais muito complexas pode[ria] inviabilizar a performance teatral” (MAGRE, 2017, p. 61).

O segundo modo consistia na concepção da música como trilha sonora para peças teatralmente mais complexas, dando maior destaque à narrativa cênica e utilizando a música como reforço para tal narrativa. A obra *O Último Tango em Vila Parisi* é um exemplo de integração entre os dois modos: de um lado, o compositor trabalha com motivos curtos que se repetem *ad nauseum* com poucas variações, permitindo aos músicos maior desenvoltura para participar da atuação; de outro lado, a parte musical funciona como uma trilha sonora sobre a qual desenrola-se a atuação – embora, naturalmente, não seja uma trilha sonora passiva, pois parte significativa do discurso está justamente na dimensão musical. Na Figura 32 é possível ver o regente (neste caso, o próprio Gilberto Mendes) dançando com uma violinista. Tal ação seria impossível se a parte musical exigisse a atuação constante do regente como condutor da orquestra.

Figura 32 - cena de *O Último Tango em Vila Parisi* de Gilberto Mendes



Fonte: A ODISSEIA, 2006.

O terceiro modo diz respeito à composição por fragmentos entregues aos intérpretes para que eles próprios “operem uma montagem junto com os elementos cênicos” (MAGRE, 2017, p. 62).

O caráter fragmentário parece estar ligado à possibilidade de se montar estruturas cênico-musicais complexas e que se sustentem em si mesmas, sem a necessidade de um discurso textual lógico unificador. (MAGRE, 2017, p. 61-62)

A diferença entre o terceiro e o primeiro modo é estilística: no primeiro, estamos falando de obras de caráter minimalista e pós-minimalista (SANTOS, 2019), em que os motivos musicais a serem repetidos e variados são apresentados como devem ser tocados; no terceiro modo, são contempladas obras de caráter aberto, em que o intérprete tem a liberdade de realizar a montagem como quiser, seguindo uma maior ou menor determinação do compositor.

Uma vez ampliado o escopo da pesquisa, as categorias identificadas sobre a obra de Gilberto Mendes servem apenas parcialmente ao repertório mais amplo da música-teatro brasileira. A seguir, apresentamos uma categorização mais aprofundada sobre os modos de

composição musical na música-teatro. As categorias anteriormente identificadas na obra de Gilberto Mendes estão incorporadas a este novo modelo.

3.2.3.1. Função da música

Björn Heile (2016a) propõe dois modos de percepção da dimensão musical dentro de uma obra de música-teatro. O primeiro modo é o que ele chama de “escuta semântica” e ocorre quando a *presença* da música tem maior importância na construção da narrativa da peça em questão do que seu conteúdo ou sua qualidade; o segundo modo, “escuta estética”, diz respeito à fruição da música por suas qualidades internas, sendo secundário tudo o que ocorre ao seu redor.

Para a ideia de “escuta semântica” o autor usa como exemplo a peça *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde. Nessa peça, o protagonista, Algernon Moncrieff aparece, em determinada cena, tocando piano. Embora não seja especificada qual música o personagem está tocando, Heile faz um exercício de comparação: imaginando que ele estivesse tocando um Noturno de Chopin, ele se pergunta: “qual a diferença de uma performance do mesmo Noturno em um recital de piano por, digamos, Maurizio Pollini?” (HEILE, 2016a, p. 39)⁵⁷. O autor responde que no primeiro caso nós ouvimos a música semanticamente, ou seja, nós a percebemos como parte da peça teatral. Ou seja, nós assumimos que essa performance tem uma importância no enredo da peça, não exatamente pela música tocada e por suas características interpretativas, mas por aquilo que ela serve ao argumento da peça. Neste caso, a situação do personagem tocar piano serve para ele argumentar que não toca bem, mas toca com grande expressividade, o que, na leitura de Heile, demonstra que ele é uma fraude. Ou seja, para que se construísse esse aspecto de seu caráter, Wilde utilizou-se de um recurso musical, do qual, importa menos o que ele tocou e mais o fato de ele estar realizando a ação de tocar. Para Heile, “tudo – qual música foi tocada, se nós a reconhecemos e como ela foi realmente tocada – é secundário. Nós não estamos necessariamente convidados a aproveitar a música [...]; sua presença é puramente funcional” (HEILE, 2016a, p. 39)⁵⁸.

⁵⁷ What is the difference to a performance of the same Nocturne in a piano recital by, say, Maurizio Pollini? (HEILE, 2016a, p. 39).

⁵⁸ Everything else - what music has been played, whether we recognize it and how it really has been performed- is secondary. We are not necessarily invited to enjoy the music [...]; its presence is purely functional (HEILE, 2016a, p. 39).

Por sua vez, se o mesmo Noturno for tocado em um recital por Maurizio Pollini, a percepção muda totalmente. Nesse caso, “todos os aspectos incidentais são secundários, e a música deve ser fruída puramente por si própria (idealmente com os olhos fechados!), e não há razão ulterior para que ela seja performada” (HEILE, 2016a, p. 39)⁵⁹. Ou seja, o Noturno na interpretação de Pollini tem um significado em si mesmo, pela própria qualidade da música, e não num contexto maior de um espetáculo musical ou teatral. Aqui, a qualidade de sua interpretação é a razão pela qual o público vai assistir ao concerto, diferentemente do caso anterior, em que a performance se justifica por sua presença, não por seu conteúdo. Neste caso, trata-se de uma escuta estética.

Heile (2016a) observa na música-teatro de Maurício Kagel uma diluição das fronteiras entre esses dois modos de escuta. Há situações em que não é claro ao receptor se o que o instrumentista está tocando deve ser percebido semanticamente – como recurso para a construção da narrativa da peça – ou esteticamente, por suas qualidades estritamente musicais. O autor aponta que há peças que podem ser percebidas de uma ou de outra maneira, ou ainda simultaneamente das duas formas, o que gera uma percepção de caráter surreal, “como se os performers tomassem duplas-identidades (tanto como performers musicais quanto como atores que representam performers musicais), e identidades duplicadas, ou a alternância entre diferentes identidades” (HEILE, 2016a, p. 40).

Em sua categorização, Heile está refletindo sobre dois modos de percepção do material musical no contexto da música-teatro. O autor contrapõe duas situações opostas: a música-teatro, onde a música pode assumir uma função semântica, e o concerto, em que a música possui função estética. No entanto, conforme o próprio autor aponta, podemos observar que os dois modos de percepção podem ser aplicados no contexto da música-teatro.

Em *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes, uma cantora de ópera deve cantar vocalises e trechos de árias de óperas, enquanto um halterofilista faz exercícios com seus halteres. Os dois performers estão se exibindo, competindo para ver quem se destaca mais. Gilberto Mendes não define quais exercícios vocais ou árias a cantora deve cantar, deixando a seu critério a escolha. Vemos aqui um tratamento semântico para a música. Mais importante do que seu conteúdo, é sua presença para a construção da personagem e da situação com o halterofilista. A escolha de outra ária ou de outros exercícios vocais não interfere no resultado da obra. No final

⁵⁹ all incidental aspects are secondary and the music has to be enjoyed purely on its own (with closed eyes, ideally!), and there are no ulterior reasons for it being performed (HEILE, 2016a, p. 39).

de 2021, a cantora Rosana Lamosa realizou uma interpretação dessa peça no Theatro Municipal de São Paulo, com direção cênica de André Heller-Lopes. Nessa performance, eles decidiram substituir os exercícios vocais e árias da cantora por uma gravação de *Se Telefonando* de Ennio Morricone com interpretação da cantora italiana Mina. A supressão da performance vocal da cantora representou uma completa descaracterização da peça de Gilberto Mendes, pois o canto tinha uma função semântica decisiva na construção do contraponto com o halterofilista. Quaisquer que fossem as árias ou os exercícios escolhidos, o resultado teria sido alcançado, bastando que a performance vocal fosse preservada na obra. Ou seja, o canto nesta peça possui uma função semântica, pois é parte da estrutura da obra.

Por sua vez, na obra *Vivaldia MCMLXXV* de Jorge Antunes, a música assume função estética. A obra é escrita para flauta, trompa, corne inglês, piano, viola, violoncelo, fita magnética, cantora e bailarina (ou mímico). Nesta peça o compositor trabalha com excertos musicais que remetem à música de Vivaldi, trabalhados por meio de procedimentos característicos da música contemporânea, como permutações, distorções etc. Os instrumentistas desenvolvem ações cênicas mais pontuais, como andar de um lugar para outro, movimentar suas cadeiras, enquanto a cantora e a bailarina desenvolvem uma atuação mais complexa. Estas devem estar caracterizadas como padres, de peruca vermelha e com um pandeiro sem pele na cabeça, como uma coroa. Nesta obra, a parte musical tem seu valor não somente por sua presença na peça, mas por seus próprios aspectos estruturais internos e pela qualidade da execução dos instrumentistas. Qualquer alteração no material musical representa um risco à integridade da obra. Nesse sentido, trata-se de uma música com função estética.

Aqui cabe uma observação: Heile (2016a) aborda as categorias de semântico e estético como modos de escuta, ou seja, modos como percebemos a música nos diferentes contextos e na comparação entre a música-teatro e a música de concerto. Nós, no entanto, estamos tomando essas distinções não somente como categorias de escuta, mas como categorias de criação. Ou seja, entendemos que os compositores, ao estruturarem suas obras de música-teatro, deliberadamente fazem uso desses dois modos, como demonstrado nas peças de Gilberto Mendes e Jorge Antunes. Desse modo, entendemos que tal distinção se torna uma categoria analítica efetiva não só para os processos receptivos, mas também para os processos criativos de música-teatro.

3.2.3.2. Modos de organização dos elementos musicais

Nesta categoria nos debruçamos sobre os graus de abertura que a parte musical das músicas-teatro estudadas têm, dividindo-as em três estágios: determinada, forma aberta e indeterminada.⁶⁰

As obras determinadas são aquelas em que o compositor determina nos mínimos detalhes como a música deve ser tocada, controlando todos ou quase todos os parâmetros, bem como a disposição dos elementos musicais no tempo. É o modo de composição que se estabeleceu no Classicismo, no momento em que a prática do baixo contínuo – em que os músicos tinham liberdade de criação sobre as cifras – deu lugar à notação musical em partitura de todos os elementos. Esse modo vigorou, no campo da música de concerto, até meados da década de 1950, quando dois movimentos localizados nos EUA e na Europa central começaram a trabalhar com a abertura das obras à participação dos intérpretes.

Na forma aberta, os elementos musicais continuam a ser determinados pelos compositores, porém, os intérpretes passam a ter decisão sobre a ordem em que irão apresentar tais elementos. De acordo com Bosseur (1992, p. 114), nesse tipo de obra a responsabilidade do compositor não é posta em causa, e a obra, por mais que possa assumir diferentes feições, preserva certas qualidades formais que a mantêm, em algum nível, reconhecível. A forma aberta é a etapa intermediária entre a música determinada e a indeterminada.

Na música indeterminada, o compositor não define precisamente os elementos musicais, mas somente dá instruções aos performers. A partir dessas instruções, que podem ser mais ou menos específicas, o performer cria sua leitura da obra. Segundo Bosseur (1992, p. 114), o compositor “não procura mais garantir o controle absoluto sobre o que o intérprete produz a partir da partitura”⁶¹. Assim, a noção de autoria se desvanece quase completamente, uma vez que a obra é resultado das decisões do performer sobre as instruções do compositor. A indeterminação pode ocorrer tanto no momento da performance quanto no próprio ato criativo, como John Cage estabeleceu com seus jogos de dados e *i ching*.

⁶⁰ Essas nomenclaturas foram objeto de disputa entre diferentes correntes estéticas na música contemporânea por volta da década de 1950, quando, especialmente as noções de forma aberta e indeterminação estavam diretamente relacionadas às duas principais escolas, a primeira ligada aos EUA e a segunda à Europa, conforme brevemente apontado no primeiro capítulo. Não é objetivo dessa pesquisa analisar as tensões entre essas estéticas, motivo pelo qual nos limitamos a tomar os termos apenas como categorias para diferenciar os níveis de controle dos compositores sobre suas obras.

⁶¹ “le compositeur ne cherche plus à se garantir un contrôle absolu sur ce que produit l'interprète à partir de la partition” (BOSSEUR, 1992, p. 114).

Em nossas análises, temos observado que os três modos aparecem na parte musical da música-teatro de compositores brasileiros.

Como exemplo de forma determinada, podemos citar *Estudo para Piano* de Tim Rescala, em que toda a parte musical está escrita em notação musical tradicional, inclusive com fórmula de compasso e dinâmicas. É claro que toda obra permite escolhas interpretativas por parte dos performers, mas nesse tipo de composição, tais decisões vão mais para o campo da expressividade do que dos elementos musicais que serão tocados.

Como exemplo de forma aberta, citamos a música-teatro *Escorbuto – Cantos da Costa* de Gilberto Mendes. Nesta obra, o compositor define breves fragmentos musicais para serem tocados pelo piano e pelo violão (Figura 33), porém, deixa aberto à decisão dos intérpretes o momento de tocá-los, respeitadas algumas determinações expressas em partitura. Assim, esses fragmentos são reconhecíveis, embora, em cada performance, eles possam aparecer em momentos e situações diferentes.

Figura 33 - Partitura de fragmentos musicais de *Escorbuto – Cantos da Costa* de Gilberto Mendes

The image displays a musical score for two instruments: Chitarrão (Chit.) and Piano (Pf.). The score is divided into two sections: 'Partitura para o violão' (Guitar) and 'Partitura para o piano' (Piano). The guitar part consists of two staves, and the piano part consists of two staves. The music is written in a complex, contemporary style with various rhythmic patterns and articulations. The piano part includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo), and includes a section starting at measure 134. The guitar part includes a section starting at measure 136. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Fonte: Mendes, 2008.

Por fim, como exemplo de indeterminação, podemos citar a peça *The Party*, também de Gilberto Mendes. A obra, composta para 3 ou 4 grupos vocais, se situa na fronteira entre o *happening* e a música-teatro. Os coros entram em cena em cortejo solene, cantando uma melodia gregoriana, e depois se espalham pelo espaço. Cada grupo passa a cantar aleatoriamente fragmentos de músicas de seu repertório, de diferentes estilos, juntamente com gravações de músicas populares e ruídos gerais de falas, gargalhadas, exclamações, abraços, brindes e mais uma infinidade de gestos, como se estivessem em uma festa.

A partitura dessa obra é totalmente escrita de forma textual, sendo esta uma das principais características da música indeterminada, em que o compositor somente determina as ações, deixando a realização a cargo dos intérpretes. Aqui, Gilberto Mendes não determina nenhuma música a ser tocada ou cantada, apenas dá a ideia do acontecimento a ser realizado.

3.2.3.3. Papel do músico

Nesta categoria, identificamos o papel do músico na obra: se ele apenas realiza sua ação como músico ou se, além disso, também atua. A respeito da habilidade do músico como ator, Björn Heile expõe o pensamento de Maurício Kagel:

Kagel evita a ruptura entre a performance musical e a atuação que tende a produzir música-teatro ruim (particularmente porque músicos tendem a ser ensimesmados e maus atores). Em geral, o sucesso da música-teatro de Kagel repousa sobre o continuum entre o fazer musical e a ação teatral, e, conseqüentemente, sobre os músicos nunca terem que sair de seu papel de performers (HEILE, 2016a, p. 36, tradução nossa)⁶²

Segundo a exposição de Heile, Kagel busca manter o músico o máximo possível dentro de seu campo de atuação, que é a performance musical, trabalhando cenicamente com o repertório gestual que já faz parte de sua prática. Porém, observamos que muito compositores brasileiros atravessam a fronteira do musical para o teatral e exigem de seus intérpretes atitudes teatrais que não têm qualquer relação com o repertório gestual de seu instrumento. É o que ocorre, por exemplo, em *Noturno Depois do Vinho* de Tim Rescala. Nesta peça, a pianista simula beber uma taça de vinho antes do recital e ficar embriagada (Figura 34). Ela senta-se ao piano para tocar um noturno de Chopin e começa a “errar” as notas e ritmos⁶³. A pianista realiza uma atuação que nada tem a ver com seu repertório gestual, embora essa atuação afete sua performance musical. Neste caso, ela assume o papel de atriz juntamente com o papel de pianista.

⁶² Kagel avoids the rupture between music performance and acting which tends to produce bad music theatre (particularly as musicians tend to be self-conscious and poor actors). In general, the success of Kagel's music theatre rests on the continuum between music-making and theatrical action, and, consequently, on musicians never actually having to step outside their role as performers. (HEILE, 2016a, p. 36).

⁶³ Todas as distorções estão completamente notadas na partitura.

Figura 34 - Cena de *Noturno depois do vinho* de Tim Rescala. Pianista: Maria Teresa Madeira



Figura: Rescala, 2012b.

Outras situações, no entanto, se aproximam da abordagem de Kagel. É o caso de *Sequência Estéril* de Jamil Maluf. Nesta obra, o compositor explora quase serialmente uma infinidade de gestos em torno do piano, como arrumar a banquetta, colocar-se em posição de ataque, colocar ou tirar os óculos e luvas, limpar o teclado com um lenço, entre outros. Muitos desses gestos não são exatamente do repertório gestual do pianista, mas de certo modo, estão próximos de sua prática, não exigindo grande habilidade de atuação. Aqui, portanto, o pianista permanece em sua zona gestual de atuação. Todavia, ainda assim realiza uma atuação, uma vez que seus gestos possuem intenção cênica, dentro da perspectiva de *showing-doing* proposta por Schechner.

Por fim, há casos em que os compositores trabalham com atores, reservando aos músicos apenas sua função habitual ou atribuindo-lhe atuações pontuais dentro de seu repertório gestual. É o que ocorre em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö. Na obra, o músico não realiza qualquer atuação, permanecendo, inclusive, fora da cena, ao passo que toda atuação fica a cargo de um ator, que, de fato, deve ter habilidades práticas específicas como ator para interpretar a contento os diferentes personagens. Na Figura 35 é possível observar, entre colchetes, a quantidade de ações e interpretações diferentes que são exigidas do ator em um curto espaço de tempo.

Figura 35 - Excerto de *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

FAZER A CONTINÊNCIA

DESFAZER

exército de bebês

ff

VIBRAT.

BLOCO DE MADEIRA

mf

ff

DENTRO DA MOLDURA

DE COSTAS

folgança enquanto o nosso governo passa por dificuldades. É preciso acabar com isso.

ESTO DE FICAR, LENTO

RESPIRAR RÁPIDAMENTE, COTECAMENTE.

POLÍTICO INFLAMADO

EXE

Fonte: Csekö, 1989.

No geral, acreditamos que um músico não deva ser ator para realizar satisfatoriamente uma música-teatro. Nos casos em que o compositor indica expressamente que a parte deve ser realizada por um ator, está clara sua busca por uma atuação profissional. Porém, em casos em que o compositor atribui atuações aos músicos, pode ser que sua intenção seja exatamente trabalhar com as limitações cênicas do músico, gerando uma performance superficial ou até mesmo amadora, que são aspectos que também podem ser explorados artisticamente na contemporaneidade, em que o erro deixa de ser evitado e passa a ser trabalhado como um dado esteticamente válido.

3.2.3.4. Lógica do discurso musical

Nessa categoria buscamos identificar se a música possui lógica em sua estrutura interna ou se ela depende da dimensão cênica para fazer sentido. Há situações em que a música dentro da música-teatro possui autonomia devido à utilização de recursos próprios da linguagem musical, gerando uma coerência interna de tal modo que a parte musical se sustentaria sem a

parte cênica como uma composição. É o que ocorre em *Bravo!* de Tim Rescala. Embora a obra tenha uma dimensão visual importante na sua realização, a parte musical não depende da atuação para sua plena realização e para ser compreendida. Ou seja, ela se sustenta somente enquanto música.

Por outro lado, há obras em que a parte musical depende da articulação com a parte cênica para que faça sentido. Os três modos que identificamos na música-teatro de Gilberto Mendes (MAGRE, 2017) se encaixam nesta categoria, pois em todos os casos (uso de fragmentos, motivos repetitivos ou a ideia de trilha sonora), a parte musical é articulada pela parte cênica. Podemos pensar, como exemplo, na obra *Escorbuto – Cantos da Costa* de Gilberto Mendes, já descrita anteriormente. Os fragmentos musicais que a compõem não têm estrutura para se sustentar sozinhos como uma peça musical. Seu sentido está na articulação com a peça, nas decisões que os performers fazem no momento da montagem ou mesmo da performance, na relação com a atuação das bailarinas e do declamador.

Um teste simples que nos permite verificar em qual das categorias uma obra se encaixa é se perguntar: se a peça for gravada em áudio, ela permanecerá minimamente compreensível em sua estrutura e nos sentidos que ela pretende transmitir? Se a resposta for positiva, provavelmente a parte musical dessa obra possui uma lógica interna que se sustenta independentemente da parte cênica. Se sustentar não significa que a parte cênica seja dispensável. O teste da gravação é somente hipotético, pois acreditamos que, por mais que uma música dentro da música-teatro possa se sustentar somente em sua dimensão sonora, a obra somente está completa em sua realização plena, sonora e visual.

Conforme apontado anteriormente, este modelo analítico surge da observação de uma grande amostragem do repertório da música-teatro brasileira, aliado a um cruzamento de diferentes abordagens teórico-metodológicas desenvolvidas por pesquisadores das áreas de música e teatro. É certo que ele não encerra as possibilidades analíticas para a música-teatro, mas acreditamos que ele contempla importantes aspectos dessa prática. Na sequência, apresentamos sua aplicação na análise de algumas obras do repertório brasileiro.

4. ANÁLISES

Neste capítulo apresentamos análises de seis obras brasileiras de música-teatro: *Estudo para Piano* (Tim Rescala, 1989), *Centone* (Maria Helena da Costa, 1976), *Lecture* (Jorge Antunes, 1985), *Brazil S/A – Extração de Impostos* (Luiz Carlos Csekö, 1988/89), *Cidade* (Gilberto Mendes, 1964) e *Teatro Probabilístico III* (Jocy de Oliveira, 1968).

A seleção dessas obras visou demonstrar a presença de todos os aspectos descritos no modelo analítico, de modo que se perceba como tais elementos se apresentam no contexto de uma obra completa. Optamos por obras localizadas entre as décadas de 1960 e 1980, pela necessidade de se mapear as primeiras experiências dentro da prática de música-teatro no Brasil. No entanto, o modelo poderia igualmente contemplar obras mais contemporâneas.

Cabe reforçar que nossa abordagem analítica se concentra mais sobre os aspectos estruturais das obras – portanto, seu nível sintático e o modo como a música se apresenta no contexto da música-teatro – do que sobre os aspectos referentes aos temas e seus sentidos. Nas obras em que há escrita em notação musical tradicional, realizamos também análises melódico-harmônicas; no entanto, nosso interesse nesse tipo de análise se limita àquilo que ela pode revelar sobre os modos de construção da obra e suas interações com os elementos teatrais.

4.1. Estudo para Piano – Tim Rescala (1989)

Estudo para Piano é um dos primeiros trabalhos de música-teatro de Tim Rescala, composta em 1989. Rescala aponta que, a partir de seu trabalho como compositor de trilhas e pianista em peças teatrais, começou a colocar atenção no comportamento dos atores:

Isso me despertou para um universo que eu não conhecia que é a dramaturgia e a música em cena, e eu comecei a observar o que acontecia com os atores, como é que você entra em cena, e isso influenciou meu trabalho como compositor. Então aquilo que eu observava e que eu fazia no teatro, eu passei a levar para a música de concerto. Então a minha composição sofreu influência do teatro. E aí eu fui observando isso e comecei a fazer obras de teatro musical, [que é] quando você absorve a cena dentro do contexto da música de concerto. [...] Fui observando de que forma o ritual do concerto poderia me ajudar cenicamente, onde é que havia dramaturgia no ritual do concerto, e foi aí que eu fiz uma primeira peça chamada *Estudo para Piano*, que eu dediquei à Maria Teresa Madeira (RESCALA, 2019).

O compositor aponta que sua intenção era fazer um diálogo entre a pianista e o instrumento, e posteriormente, essa ideia gerou a peça teatral *Pianíssimo*, voltada ao público infantil.

Estudo para Piano é uma peça para piano solo em que a pianista desenvolve grande atividade cênica. A parte musical acompanha as alterações de estados de espírito da pianista em todos os aspectos: na harmonia, na intensidade, nas mudanças de agógica, nos desenhos rítmicos. Musicalmente a peça possui a forma A A' B C Coda. Cenicamente, ela é marcada por um arco narrativo que consiste na apresentação de uma situação, um conflito, e sua resolução.

Parte A – apresentação: A pianista entra no palco feliz e brejeira; inicia seu estudo com uma citação do *Estudo n° 1 op. 60* de Johann Cramer (Figura 36). Vai perdendo entusiasmo, que se reflete em um *rallentando* até chegar num acorde Sol suspenso diminuto (ou Mi maior com sétima menor e nona diminuta), arpejado e com a indicação do compositor de “desanimadamente”. Sobre um arpejo em Dó maior a pianista afirma: “Eu adoro estudar piano”, porém, reticente, diz: “mas às vezes, não sei, mas às vezes... Ah, bobagem!”. Nesse trecho, são apresentados no piano acordes que alternam entre dominantes e tônicas, sublinhando a dúvida da pianista, resolvendo por uma cadência perfeita (V-I) quando diz “Ah, bobagem!”(Figura 37).

Figura 36 – Abertura de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

ESTUDO PARA PIANO Tim Rescala

4/4 $\text{♩} = 132$

Voz: *A praxista, visivelmente feliz, corre alegre e saltitante em direção ao piano. Senta-se, dá um suspiro apaixonado e começa o seu "Estudo diáblico"*

Piano: *(com muito entusiasmo)* *legato* *(com menos entusiasmo)* *(vai perdendo o entusiasmo)*

The score shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part starts with a forte dynamic and a 'legato' marking. The tempo is marked as 132 bpm. The score is handwritten and includes performance directions such as '(com muito entusiasmo)' and '(vai perdendo o entusiasmo)'. The piano part features a series of eighth notes in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Fonte: Rescala, 1989

Figura 37 - excerto da parte A de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

(desanimar-se) $\text{♩} = 50$

Voz: *Eu a-do-ri-o-te dar pi-a-no Mas as*
ve-zes, Não sei, mas as ve-zes, Ah, bo-ba-gem!

The score shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked as 50 bpm. The score is handwritten and includes performance directions such as '(desanimar-se)'. The piano part features a series of eighth notes in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Fonte: Rescala, 1989.

Parte A' – repetição: Inicia-se com a mesma citação do estudo de Cramer, em fortíssimo, refletindo o novo entusiasmo da pianista. Repete-se a sequência escalar, durante a qual o entusiasmo vai se perdendo, refletindo em um *rallentando*, chegando a um acorde de Mi maior com sétima menor arpejado. Sempre que a conjunção adversativa “mas” aparece para contrapor a ideia inicial, ela é precedida ou sublinhada por um acorde dominante. A pianista diz: “Mas eu gosto de estudar piano, só que às vezes...”. Neste ponto, diferentemente da parte A, o arpejo ocorre sobre um acorde de Lá menor, chegando ao acorde de Sol sustenido diminuto para sublinhar a dúvida. Aqui novamente aparece a expressão “Não sei, mas às vezes...” sublinhada pela alternância entre tônica (agora em modo menor) e dominante. Neste momento, é acrescentada uma extensão que não havia na parte A, a pianista diz: “Me dá uma vontade de...” sobre uma sequência de Fá sustenido diminuto e Lá diminuto que, estruturalmente, são o mesmo acorde, gerando uma expectativa que se resolve, novamente, em “Ah, bobagem!” (Figura 38). Harmonicamente, entretanto, há uma breve cadência para Dó maior, na sequência, uma suspensão para Sol maior com sétima menor. Após uma fermata, conclui na reiteração do acorde arpejado em Dó maior.

Figura 38 - excerto da parte A' de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

The image shows a handwritten musical score for a piece by Tim Rescala. It consists of two systems of music. The top system features a vocal line with lyrics in Portuguese: "Mas eu gosto de estudar pi- a- no só que às ve- zes, não sei, mas às ve- zes Me dá um- tade de... Ah, bo- ba- gem!". The piano accompaniment is written in treble and bass clefs. The score includes various time signatures (3/4, 2/4, 4/4), dynamics (f, mf), and articulation marks. The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a fermata and a final chord.

Fonte: Rescala, 1989.

Parte B – Conflito/Desenvolvimento: Esta parte inicia-se com a mesma citação do estudo de Cramer, que deve ser tocado com menor empolgação, demonstrando como aqui a mudança já não é no âmbito musical, mas no âmbito da encenação. A partir de então, a pianista começa a se enfurecer, dizendo o seguinte texto:

Mas até que eu gosto de estudar piano, mas às vezes me dá uma agonia, um nervoso de ficar sempre tocando a mesma coisa todo dia sem parar... esses arpejos, escalas, acordes que eu são suporte, que eu não aguento mais, que eu tenho que tocar se eu quiser me formar e me livrar dessa escola! E desse piano! Que eu odeio!! Odeio!!! Merda de piano!!!! Ah!!!!!! (RESCALA, 1989)

Nessa seção, a pianista se enfurece gradativamente. Sua fala vai se adensando ritmicamente, com tercinas tornando-se semicolcheias, seguidas por quintinas, sextinas e, por fim, uma septina na parte “se eu quiser me formar e me livrar dessa escola”, que atinge um cluster nos extremos grave e agudo do piano (Figura 39).

Figura 39 - excerto da parte B de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

The image shows a handwritten musical score for a piece by Tim Rescala. It consists of two systems of music. The top system features a vocal line with lyrics in Portuguese: "dá u - ma a - go - ni - a , um nev - ro - so de fi - car som - pre To -". Below the vocal line is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The piano part includes a dynamic marking of *ff sempre* and various rhythmic notations, including triplets and clusters. The bottom system continues the vocal line with lyrics: "can - da a mes - ma coi - sa to - do di - a sem pa - rare es - tes ar -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and clusters, including a marking of *m.a.* (mezzo-allegretto). The score is characterized by dense, irregular rhythms and clusters of notes, particularly in the piano part.

Fonte: Rescala, 1989

Desta parte até o fim da seção, são tocados clusters em ritmos irregulares, sempre fortes. Na condução ao clímax, a parte do piano começa a explorar gradativamente harmonias

e grupos de notas dissonantes, com grande presença de estruturas de quartas (justas ou aumentadas), sétimas (maiores e menores) e cromatismos, distribuídos em escalas e arpejos que também se adensam ritmicamente. Após um grito acompanhado de um cluster em trêmolo, há uma grande pausa para preparar para a parte C, onde haverá a conclusão da narrativa (Figura 40).

Figura 40 - finalização da parte B de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

Fonte: Rescala, 1989.

Parte C – Resolução/Conclusão: Nesta parte a pianista, mais calma, repensa sua relação com o piano, apontando o lado positivo de se tocar o instrumento. A seção apresenta três climas diferentes em relação ao material musical. Na primeira (Figura 41), a pianista diz: “Mas quando eu estou sozinha, e eu vivo tão sozinha! Só existe uma coisa, apenas uma coisa, capaz de acalmar e apaziguar meu coração...” (RESCALA, 1989).

Figura 41 - excerto da parte C de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a guitar-style notation above. The first system has lyrics: "gvan- duer- tou to- ci- nha e- qu vi- vo tao to- ci- nha! só e-". The second system has lyrics: "ris- te u- ma coi- sa A- pe- nas u- ma coi- sa ca-". The piano part features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line in the left hand with slurs and a key signature change to one sharp.

Fonte: Rescala, 1989.

Nessa parte, o piano acompanha com um desenho melódico em colcheias, fazendo uma alternância harmônica entre a tônica e dominante, com a seguinte cadência: Dó maior, Sol maior com sétima menor e nona diminuta, Dó maior, Mi maior com sétima menor na primeira inversão, Fá maior na primeira inversão, Dó maior na segunda inversão, Fá sustenido diminuto e Dó maior. Depois, ela diz: “Só mesmo o meu piano, meu velho e bom piano... faz com que eu me esqueça dessa imensa solidão” (RESCALA, 1989). Nessa parte o piano faz uma cadência para Dó maior, com a seguinte sequência harmônica: Dó maior, Mi maior com sétima menor, Fá maior, Si diminuto, Fá menor, Dó maior, Sol maior com sétima menor e Dó maior. O desenho rítmico muda: a mão direita ganha acordes que continuam em colcheias, e a mão esquerda assume o desenho de semicolcheias agrupadas em dois, fazendo um movimento ascendente (Figura 42).

Figura 42 - excerto da parte C de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

Handwritten musical score for Figure 42. It shows a piano accompaniment and a vocal line in 2/4 time. The score is in G major and consists of four measures. The vocal line has lyrics: "meu meu meu pi - a - ru Meu ve - lho bom pi - a - ru...". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The tempo is marked "a Tempo".

Fonte: Rescala, 1989.

Na sequência, a pianista conclui: “Eu paro de chorar... e volto a estudar”, e a harmonia é modulada temporariamente para o campo harmônico de dó menor por dois compassos, sublinhando o texto “eu paro de chorar” e depois volta para dó maior, ao dizer “e volto a estudar” (RESCALA, 1989) (Figura 43).

Figura 43 - excerto da parte C de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

Handwritten musical score for Figure 43. It shows a piano accompaniment and a vocal line in 2/4 time. The score is in G major and consists of four measures. The vocal line has lyrics: "pa-ro de cha-rar... e vol-tou e-stu-dar.". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The tempo is marked "rall.". The page number "1-123" is visible at the bottom left.

Fonte: Rescala, 1989

Coda: Na coda, a pianista volta a tocar a citação do estudo de Cramer com empolgação, concluindo com um breve desenho dissonante e, por fim, na cadência perfeita de V7-I (Sol maior com sétima menor e Dó maior) (Figura 44).

Figura 44 - Coda de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

Fonte: Rescala, 1989

NÍVEL SINTÁTICO

Em relação ao modo de composição, *Estudo para Piano* trabalha com a teatralização da performance, uma vez que toda a situação da performance musical, seus gestos, movimentos e atitudes, são manipulados teatralmente. Todas as ações assumem o caráter de *showing doing*, ou seja, são intencionalmente realizadas para serem vistas, portanto, configuram-se como atuação.

Em *Estudo para Piano* o tipo de discurso dominante é o textual/verbal, que é o mais característico do teatro convencional. Toda a narrativa da obra se constrói a partir do monólogo da pianista. As dimensões musical e cênica reforçam complementarmente o discurso textual/verbal.

Com relação à narrativa, a peça possui um arco dramático convencional, com apresentação, em que a pianista começa demonstrando entusiasmo em sua atividade, um momento de conflito, quando ela começa a se desanimar e depois a se enfurecer, até chegar ao ápice de sua revolta tocando clusters no piano, e uma resolução, quando, após o clímax, ela

volta a tocar suavemente no instrumento, chegando à conclusão praticamente idêntica à introdução.

Tendo o texto como fio condutor, os signos são organizados em hipotaxe, ou seja, são trabalhados harmonicamente. A atuação da pianista e a música que ela toca se relacionam por complementaridade (COOK, 1998), pois reforçam-se mutuamente. Tim Rescala compõe climas musicais que assinalam os diferentes estados de espírito assumidos pela pianista, utilizando, para isso, todo o *métier* da tradição da música de concerto ocidental, como discursos harmônicos, determinados tipos de acompanhamento, modos de tocar, estruturas atonais, clusters etc. Desse modo, há uma organicidade na relação entre os domínios da música e da cena, não havendo discrepâncias ou sobreposições. Nesse sentido, há um equilíbrio na densidade dos signos, não havendo exageros nem para mais, nem para menos.

Dentro da Escala Kirby, a peça se posiciona em “atuação complexa”, pois assume uma narrativa teatral do começo ao fim, diferentemente de outras peças em que a teatralização é mais localizada. Ainda que a pianista não esteja representando uma personagem diferente de si mesma, sua atuação é percebida teatralmente por sua constante fala, que destoa do que se espera de um pianista durante um concerto. Não há a caracterização de uma personagem, é a própria pianista sendo ela mesma; porém, há indicações de diferentes estados de espírito que afetam sua corporalidade. Ao mesmo tempo que a pianista está simplesmente cumprindo seu papel, ela está assumindo uma encenação de si mesma – ou melhor, de um arquétipo de sua profissão.

Ela não se resume a apresentar ao público somente sua atuação como pianista, mas também todos os sentimentos internos que normalmente não são expostos nesse contexto. Dependendo da performance, ela poderá se complexificar ainda mais. Na interpretação de Maria Teresa Madeira (Figura 45), há figurino e outros gestos não previstos na partitura, como fechar a tampa do teclado depois do grito, virar-se de costas enraivecida, voltar-se de frente ao instrumento, pedir desculpas meio contrariada, dar um beijo na tampa do teclado para enfatizar o pedido de desculpas e depois seguir o que está descrito na partitura. A performance de Maria Teresa Madeira demonstra o grande grau de abertura que uma obra de música-teatro pode trazer para a contribuição do intérprete no nível cênico.

Figura 45 - Maria Teresa Madeira em performance de *Estudo para Piano*



Fonte: Rescala, 2012c

NÍVEL SEMÂNTICO

A peça tem como tema um aspecto próprio da vida musical, que é a rotina do estudante de música, mais especificamente do pianista. Tim Rescala coloca em cena a complexa relação de uma pianista com seu instrumento, que oscila entre gostar dele ou detestá-lo. Na verdade, mais do que o instrumento em si, é o que ele representa em sua vida. Ao mesmo tempo em que ela gosta do piano, ela percebe que é solitária; se por um lado a solidão provém da rotina árdua de estudos para se tornar um concertista, por outro, o instrumento acaba tornando-se seu companheiro nessa solidão. São sentimentos contraditórios, algo próprio da natureza humana. Assim, vemos em *Estudo para Piano* a jornada de uma estudante de piano lidando com essa diversidade de sentimentos, que se materializa musicalmente nos muitos climas compostos para o piano. O compositor opta por um “final feliz”, em que a pianista reconhece o instrumento como seu companheiro e segue seus estudos com o mesmo entusiasmo do início da peça.

Neste caso, o estudo, que é uma prática cotidiana do músico, é colocado em cena como argumento para o desenvolvimento de um enredo. A obra faz referência ao gênero “estudo”, embora seja mais um trocadilho do que de fato um estudo, uma vez que o material musical tem muitas interrupções e não tem um direcionamento técnico-musical específico, e tampouco funciona como um “estudo teatral”, considerando que não atende ao objetivo de algum desenvolvimento técnico cênico.

NÍVEL MUSICAL

A música apresenta fragmentos de escalas, arpejos, acordes, gestos que compõem o gênero “estudo”. Esses fragmentos são constantemente interrompidos para atender à narrativa reticente da pianista. Os jogos harmônicos, explorações de dissonâncias, clusters, ritmos que se adensam e rarefazem, atendem à história que está sendo contada.

Dentro da distinção proposta por Heile entre função semântica e função estética, a música em *Estudo para Piano* se encaixa na segunda, pois ela é harmônica e formalmente pensada para refletir os estados de espírito da pianista. Na medida em que a pianista vai se exaltando, o material musical deixa de ser tonal e diatônico e vai se tornando atonal, ganhando uma ampliação de tessitura até alcançar os clusters. Esse material musical não pode ser substituído por outro, sob o risco de que os sentidos atribuídos pelo compositor se percam.

O material musical é totalmente determinado e escrito em notação musical tradicional, de modo que o intérprete se restringe a reproduzi-lo, podendo contribuir criativamente mais na parte cênica e eventualmente em questões de agógica e dinâmica.

Quanto ao papel do músico, a pianista assume a dupla função de musicista e atriz, realizando um trabalho nos moldes do teatro instrumental, em que o instrumentista representa a si mesmo em um contexto teatral. Sua atuação não foge do arco gestual característico da performance de uma pianista, embora Maria Teresa Madeira, em sua interpretação, extrapole esse arco gestual, trazendo sua contribuição como intérprete à obra.

Por fim, embora a parte musical seja construída completamente segundo princípios de escrita musical, sua lógica depende da representação da pianista, pois só assim ficam claras as mudanças bruscas de estilo, as pequenas cadências que pontuam as falas etc. Se a peça fosse gravada sem as falas e sem a parte cênica, resultaria inconsistente, pois a parte musical responde às inflexões teatrais. A seguir (Quadro 2) é possível visualizar um resumo analítico da obra.

Quadro 2 – Resumo analítico de *Estudo para Piano* de Tim Rescala

Tim Rescala – Estudo para Piano

Nível sintático	
• Modo de composição:	teatralização da performance musical
• Modo de discurso dominante:	textual/verbal
• Modo de organização:	hipotaxe/ordenamento e equilibrado
• Escala Kirby:	atuação complexa
Nível semântico	
• Tema:	aspectos da vida musical
Nível musical	
• Função da música:	estética
• Modo de organização musical:	determinada
• Papel do músico:	o músico atua
• Lógica do discurso:	a música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

4.2. Centone – Maria Helena da Costa (1976)

Centone é uma obra para voz feminina solo composta em 1976 por Maria Helena da Costa. Nesta obra, a compositora coloca em cena uma cantora fazendo exercícios vocais como aquecimentos e vocalises, ações que normalmente não são apresentadas ao público, pois fazem parte do estudo particular do cantor.

A cantora inicia sua performance com exercícios de relaxamento, seguido de exercícios para aquecer a voz, soltando gritos e improvisando (Figura 46). Ela chega ao microfone e começa a fazer glissandos ascendentes, sem altura definida. Na sequência, assopra o diapasão e toma a nota Lá como referência para começar a fazer seus vocalises, primeiro com *boca chiusa* e depois com vogais.

Figura 46 - exercícios vocais da parte inicial de *Centone* de Maria Helena da Costa



Fonte: Costa, 1976

Até este momento, a cantora ignora a presença do público. Aos poucos, começam a aparecer na partitura indicações teatrais à cantora, como revirar os olhos indicando vergonha, resmungar discretamente, tossir várias vezes, entre outros. Em determinado momento a cantora deve entregar o diapasão a alguém do público para assoprar, quebrando a quarta parede ao direcionar-se ao público e interagir com ele. A partir desse momento, está estabelecida uma interação. A cantora segue com suas gesticulações indicando alterações sutis de humor, por vezes satisfeita com o resultado de sua performance, por vezes insatisfeita (Figura 47).

Figura 47 - Indicações cênicas em *Centone* de Maria Helena da Costa

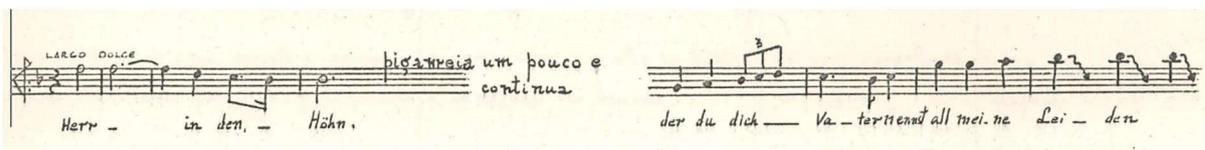


Fonte: Centone, 1976.

No decurso da obra há citações de excertos de seis músicas vocais de compositores de diferentes períodos e estilos, na seguinte ordem. 1) *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, 2) *Herr in den Hähn* de Haendel, 3) *Die Forelle* de Schubert, 4) *Se L'aura spira* de Frescobaldi e 5) *L'autre jour de grand matin* (autor não identificado). Antes de cada trecho, a cantora apresenta um cartão de papel ao público (tamanho 30x30) com o nome da música. Na quinta citação o cartão apresenta apenas um sinal de interrogação.

Entre uma citação e outra, a cantora segue sua performance cênica. Por vezes, a atuação interfere na citação, por exemplo quando deve pigarrear no meio da citação de Haendel ou, ainda no final desta citação, deve desafinar a última nota, demonstrando um esforço para acertar a altura e, quando a acerta, pede palmas ao público (Figura 48).

Figura 48 - citação de *Herr in den Hähn* de Haendel em *Centone* de Maria Helena da Costa



Fonte: Costa, 1976

Caminhando para o final da peça, a cantora começa a demonstrar estados de espírito mais intensos: arrasta a cadeira ruidosamente e senta-se, aparentando cansaço; depois, encara o público, dá gargalhada demonstrando descaso, pega a rosa que está dentro do piano levando-a ao rosto enquanto canta mais uma citação etc.

Após a última citação, a compositora indica: “Triste, quer cantar uma música popular, mas não consegue; fica feio, pedante... não consegue fazer voz de peito” (COSTA, 1976, p. 6). A cantora então desiste e sai de cena cabisbaixa, ainda cantarolando. Antes de sair, mostra ao público um último cartão escrito “*the end*”. Joga a rosa para o público e sai.

Segundo a compositora, centone é uma “palavra italiana que designa um tecido feito de retalhos” (COSTA, 1976, p. 7), o que pode ser visto na forma como ela costura citações musicais tão diferentes entre si por meio da atuação cênica e vocal da cantora.

A partitura de *Centone* possui pouca notação musical convencional, somente quando a compositora quer indicar algum exercício vocal específico e as citações musicais. De resto, as indicações são todas textuais (Figura 49).

Figura 49 - Página 5 da partitura de *Centone* de Maria Helena da Costa

Fonte: Costa, 1976

NÍVEL SINTÁTICO

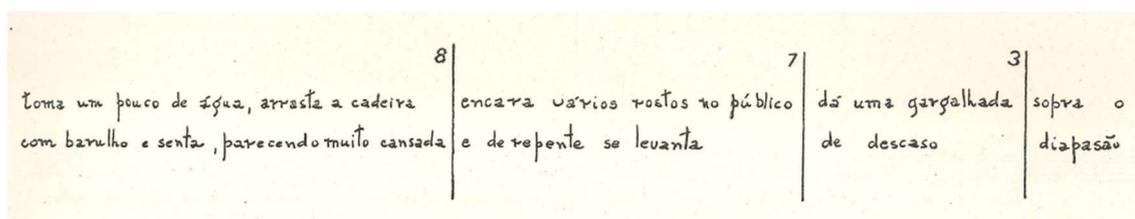
A peça está toda estruturada sobre o modo de teatralização da performance musical. Os gestos característicos do ato de cantar e as expressões faciais são teatralizados pela compositora. A primeira cena é um bom exemplo: a cantora realiza ações como exercícios de relaxamento e aquecimento vocal, que são característicos da preparação para a performance, porém o faz de um modo teatral. Partindo das categorias gestuais propostas por Schechner, nesse caso há não uma simples ação, mas uma ação com o intuito de ser vista (*showing-doing*), ou seja, a ação torna-se atuação. Assim, essa atuação passa a compor a narrativa da obra. Todos os demais gestos de *Centone* ganham essa dimensão, passando de ação a atuação.

Em outras situações, a compositora indica estados emocionais que afetam a performance vocal da cantora. Por exemplo, ao final, quando indica que a cantora deve, com tristeza, tentar cantar uma música popular, sem conseguir, ficando feio e pedante. Essa indicação tem um resultado musical direto, portanto, as indicações teatrais conduzem os resultados musicais. Em *Centone* a teatralização dos gestos da performance musical se dá de maneira orgânica, de modo que, em muitas situações, pode ficar dúvida se a cantora está de fato

atuando ou apenas realizando alguma ação característica de sua prática. É o que Michael Kirby denomina como atuação recebida [*received acting*], que são aquelas ações que ficam no limiar entre ação e atuação, desafiando a percepção do receptor. No caso de *Centone*, estamos constantemente entre esses dois polos, porém, na medida em que a peça se encaminha para o fim, as ações da cantora vão se tornando mais *nonsense* e, com isso, vai se delineando mais claramente sua atuação teatral.

Em relação ao modo de discurso, há uma predominância da dimensão visual/gestual, pois a narrativa é conduzida pelas ações e gestos da cantora. A narrativa não é exatamente linear, mas em determinado momento, pouco antes da citação de Frescobaldi, a cantora começa a se agitar, havendo um adensamento das ações e do uso de objetos de cena (como copo de água, flor, cadeira, piano) que até então não tinham sido usados (Figura 50). Nesse momento, as ações conduzem a um clímax que direciona à última cena. Desse modo, o discurso visual/gestual pode ser percebido pelo jogo de adensamento e rarefação das ações cênicas.

Figura 50 - adensamento das ações cênicas em *Centone* de Maria Helena da Costa



Fonte: Costa, 1976.

No entanto, a música exerce importante papel na narrativa, pois ela vai entremeando as ações e complementando seus sentidos. A presença das citações musicais ajuda a delinear a forma da peça, pois há sempre gestos que preparam sua entrada. Os cartões apresentam as únicas informações verbais na obra. Sempre que aparecem, eles criam um corte na narrativa, como se indicassem uma legenda ou quadros textuais semelhantes àqueles apresentados em filmes mudos.

Quanto ao modo de organização interna, os elementos musicais e teatrais se relacionam em hipotaxe, uma vez que as ações pressupõem um ordenamento conduzido pela atuação, e por complementaridade, pois uma linguagem complementa os sentidos da outra. Por

vezes a cantora somente realiza ações cênicas, sem música, mas o contrário não ocorre, pois suas performances musicais são sempre sublinhadas pela atuação. A relação por hipotaxe ocorre porque essas ações possuem encadeamentos, e mesmo quando ela muda bruscamente de um gesto para outro, esses gestos pertencem semanticamente a um mesmo conjunto: todos dizem respeito ao ato de cantar em cena. Um exemplo oposto ocorre em *Atualidades: Kreutzer 70* de Gilberto Mendes, em que uma determinada ação é bruscamente interrompida para dar lugar a uma ação completamente diferentes, no caso, quando uma perseguição entre o pianista e a violonista é interrompida e ela começa a fazer gestos de ginástica sueca enquanto ele faz gestos com as mãos imitando uma tesoura.

Em *Centone* esse tipo de alternância não ocorre. Mesmo quando gestos de caráter mais *nonsense* são indicados (por exemplo, quando a cantora arrasta a cadeira com barulho e se senta), essas ações podem ser lidas logicamente dentro do contexto da peça, enquanto em *Atualidades: Kreutzer 70* as ações são combinadas analogicamente, por contato⁶⁴.

Em relação à densidade dos signos, encontramos uma estética de privação, pois, em cena, há somente uma performer, trabalhando com poucos objetos de cena. A compositora não define recursos como cenografia, iluminação ou figurino. Toda a peça é centrada na atuação da cantora, que preenche o espaço apenas com sua performance. Contudo, a obra permite a exploração de mais recursos, de modo que uma cantora poderá em sua interpretação incrementar tais elementos, levando, assim, a obra para uma densidade mais equilibrada, mas provavelmente não em pletora, pois isso descaracterizaria o caráter camerístico da obra.

Dentro da Escala Kirby, *Centone* se posiciona no campo da atuação complexa por duas razões. Primeiro, porque a peça é inteiramente encenada, todas as ações assumem o caráter teatral de *showing-doing*, mesmo aquelas mais elementares. Em segundo lugar, porque há uma grande gama de estados emocionais a ser encenados, demonstrando uma complexidade psicológica que, dependendo da experiência cênica da cantora, poderá ser mais ou menos exacerbada em sua performance.

NÍVEL SEMÂNTICO

Em relação nível semântico, a obra toma como assunto o próprio campo da música de concerto. *Centone* tematiza os anseios, medos e desejos de uma cantora lírica. Ela exhibe seu

⁶⁴ Seguimos aqui a distinção proposta por Rodolfo Coelho de Souza (1983), apresentada no segundo capítulo.

virtuosismo em seus vocalises, mas também deixa transparecer suas fragilidades, como quando tenta alcançar a última nota de *Herr in den Höhn* ou quando tenta cantar uma música popular, sem sucesso. Maria Helena da Costa coloca em cena a dimensão humana da cantora, e não somente sua dimensão como artista. Sua solidão, representada pela sua presença sozinha no palco em meio a pouquíssimos objetos de cena, é acentuada nos momentos em que ela procura o contato com o público, seja indo em sua direção, seja nos momentos em que deve encará-lo. Esse contato permanece sempre em tensão, porque logo que é estabelecido, rapidamente a cantora volta ao seu mundo, alheia à presença dos espectadores.

Com essa peça, Maria Helena da Costa leva para o palco o outro lado do fazer musical, não o espetáculo, mas seus bastidores, que, como um espelho, passa a ser o próprio espetáculo. Apesar dessa dimensão mais filosófica, a obra deve gerar o riso nos espectadores. Isso se dá, conforme explica Heloísa Valente (1999), pelo contato entre situações improváveis. Neste caso, o improvável é o recital de uma cantora que desenvolve toda uma performance teatral sobre o fazer musical, mas que nunca chega a cantar de fato as músicas, apenas alguns trechos que são sempre interrompidos. Nesse sentido, as citações musicais funcionam como resquícios de um programa de concerto. Cabe ressaltar a semelhança entre *Centone* e *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes quanto ao tema, pois ambas tratam da figura da cantora – no caso de Mendes, mais especificamente a cantora de ópera. Nessas duas obras as cantoras são tomadas como o centro da peça, suas ações, trejeitos, estados emocionais, e não tanto o que de fato cantam.

NÍVEL MUSICAL

Em *Centone* a música assume majoritariamente uma função semântica, pois, mais importante do que o que está sendo cantado, é a presença da música como um signo. Os vocalises escritos poderiam facilmente ser substituídos por outros sem que a intenção se perdesse. A compositora poderia até mesmo ter simplesmente indicado para que a cantora escolhesse um vocalise qualquer, como fez Gilberto Mendes em *Ópera Aberta*. Quanto às citações musicais, não podemos afirmar com certeza se poderiam ser substituídas. Se partirmos da ideia anteriormente apresentada de que as citações funcionam como resquícios de um programa de concerto, talvez poderiam ser substituídas por outras, respeitada a diversidade de repertório. Porém, é possível que a compositora tenha escolhido essas músicas em especial por

alguma razão que fuja ao nosso conhecimento, e, nesse sentido, a música passaria a ter função estética, em que seu conteúdo é tão importante quanto sua presença.

Em relação ao modo de organização dos elementos musicais, a obra tem uma escrita que oscila entre determinada e indeterminada. É determinada porque a compositora elabora um roteiro de ações a ser seguido, indicando inclusive a duração aproximada das ações. Porém, é indeterminada porque a forma como tais ações serão realizadas é decidida pela intérprete.

Quanto ao papel do músico, a cantora é a única pessoa em cena, portanto, ela assume as funções de musicista e atriz concomitantemente. Diferentemente dos instrumentistas, os cantores normalmente possuem uma maior disponibilidade corporal à atuação, pois esta é uma exigência sobretudo do repertório operístico. Por fim, em relação à lógica do discurso musical, observamos que a parte musical em *Centone* não se sustenta sozinha, ela depende da atuação cênica para ter sentido. A peça dificilmente poderia resultar em uma gravação estritamente sonora que fosse satisfatória, pois seus elementos musicais são exíguos e toda a narrativa é conduzida pela dimensão visual/gestual. A seguir (Quadro 3) é possível visualizar um resumo analítico da obra.

Quadro 3 – Resumo analítico de *Centone* de Maria Helena da Costa

Maria Helena da Costa - *Centone*

Nível sintático	
• Modo de composição:	teatralização da performance musical
• Modo de discurso dominante:	visual/gestual
• Modo de organização:	hipotaxe/ordenamento e privação
• Escala Kirby:	atuação complexa
Nível semântico	
• Tema:	aspectos da vida musical
Nível musical	
• Função da música:	semântica
• Modo de organização musical:	determinada e indeterminada
• Papel do músico:	o músico atua
• Lógica do discurso:	a música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

4.3. Lecture – Jorge Antunes (1985)

Lecture é uma peça para clarone composta em 1985 por Jorge Antunes e dedicada a Harry Sparnaay. A peça tem um caráter de palestra ou *workshop*, em que o claronista apresenta dados históricos e técnicos sobre o clarone e os demonstra no instrumento. Embora esse tipo de atividade seja comum em cursos, festivais de música etc., ele não é comum em uma sala de concerto, durante uma apresentação. Ou seja, no contexto do concerto, não se espera que o músico irá dar uma aula sobre o seu instrumento, mas sim que ele irá tocar um programa musical. Com isso, Jorge Antunes desloca uma atividade de um contexto para outro, gerando, assim, um estranhamento. A discrepância fica mais evidente quando, entre informações técnicas e históricas sobre o clarone, Antunes insere comentários de caráter político.

A peça é composta por 27 ações, descritas a seguir:

1 a 3: O instrumentista entra em cena com o instrumento desmontado dentro do estojo, senta-se, abre o estojo e começa a montar o instrumento gradualmente, deixando por último a campana e o bocal.

4 e 5: Durante a montagem do instrumento, diz frases a respeito de aspectos técnicos e históricos do instrumento, desde seus antecessores medievais. Ao final da ação 5, ele ergue a campana e, enfim, fala sobre o surgimento do clarinete baixo.

6: Leva a campana à boca e canta um som longo e grave.

7 a 9: Fixa a campana no corpo do instrumento e pega a boquilha. Mostra ao público, explica sua função e improvisa alguns sons somente com a boquilha.

10: Enquanto manipula a boquilha, fala, em espanhol, sobre o ébano, que é madeira utilizada para fazer o instrumento. Durante sua fala, inclui o primeiro comentário de caráter político, de modo orgânico:

A madeira de ébano é a usada para a fabricação das boquilhas do Clarinete Baixo; o ébano está pouco sujeito às influências atmosféricas, políticas e ideológicas. As madeiras, em geral, são exploradas pelos imperialistas, com um grande desastre ecológico (ANTUNES, 1985, s/n, tradução nossa)⁶⁵

11: A partir desse momento ele coloca a boquilha no instrumento e começa a tocar alguns fragmentos (Figura 51), de vez em quando ajustando o bocal.

⁶⁵ “La madera de ébano es la que se emplea para la fabricación de las boquillas de Clarinete Bajo; el ébano está poco sujeto a las influencias atmosféricas, políticas y ideológicas. Las maderas, en general, son explotadas por los imperialistas, con un grand desastre ecológico” (ANTUNES, 1985, s/n).

Figura 51 - fragmentos musicais em *Lecture* de Jorge Antunes

(♩ = 60)

Fonte: Antunes, 1985

O compositor aponta que esses fragmentos devem ser tocados várias vezes, e, a julgar por sua escrita descontínua, acreditamos que possam ser tocadas sem seguir a ordem apresentada. O material musical não segue uma lógica tonal aparente, e há uma predominância de intervalos de terça menor, quinta justa e segunda menor. Há também grande exploração de dinâmicas, com arcos em crescendo e decrescendo em cada fragmento, com exceção do primeiro, que é todo forte.

12 e 13: Ao final do prelúdio, faz um comentário político: “O clarinete é o instrumento mais rico. Ele é a alma da música militar. O clarinete baixo, atualmente, pode ser uma arma da música anti-militar!” (ANTUNES, 1985, s/n).⁶⁶

14 a 16: Comenta um aspecto técnico sobre respiração e demonstra no instrumento, tocando uma nota longa precedida de uma apojatura. A nota deve ser mantida até acabar seu fôlego. Então, senta-se e toma ar de modo ofegante e expira ruidosamente.

17 e 18: Toca um fragmento musical maior, em caráter de prelúdio (Figura 52). O material é formado por quintinas agrupadas a cada três por uma ligadura de respiração, totalizando 15 notas, com exceção do último grupo, formado por quatro quintinas, portanto, 20

⁶⁶ “La Clarinette est l’instrument le plus riche. Elle est l’âme de la musique militaire. La Clarinette Basse, aujourd’hui, peut être une arme de la musique anti-militaire!” (ANTUNES, 1985, s/n).

notas. O material melódico é altamente cromático, com grande predominância de segundas menores intercaladas por saltos de terças menores (ou sextas maiores), quartas justas (ou quintas justas) e quartas aumentadas (ou quintas diminutas). Os intervalos de segunda maior e terça maior aparecem com menos frequência.

Figura 52 - Fragmento de *Lecture* de Jorge Antunes

The image displays a musical score for a fragment from the piece 'Lecture' by Jorge Antunes. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking '(♩=40)' and a dynamic marking 'f'. The music is characterized by its highly chromatic nature, featuring a variety of intervals including minor seconds, minor thirds, perfect fourths, and augmented fourths. The notation includes numerous accidentals (sharps, flats, and naturals) and slurs that span across multiple staves, indicating a continuous melodic line. The overall texture is dense and complex, typical of contemporary classical music.

Fonte: Antunes, 1985

Ao final desta parte, o claronista repete o primeiro fragmento continuamente e acelerando até ficar sem ar. Então, faz novamente o gesto de tomar ar e expirar ruidosamente (Figura 53).

Figura 53 - Fragmento de *Lecture* de Jorge Antunes

RÉPÉTER CONTINUUELLEMENT À BOUT DE SOUFFLE

accel.

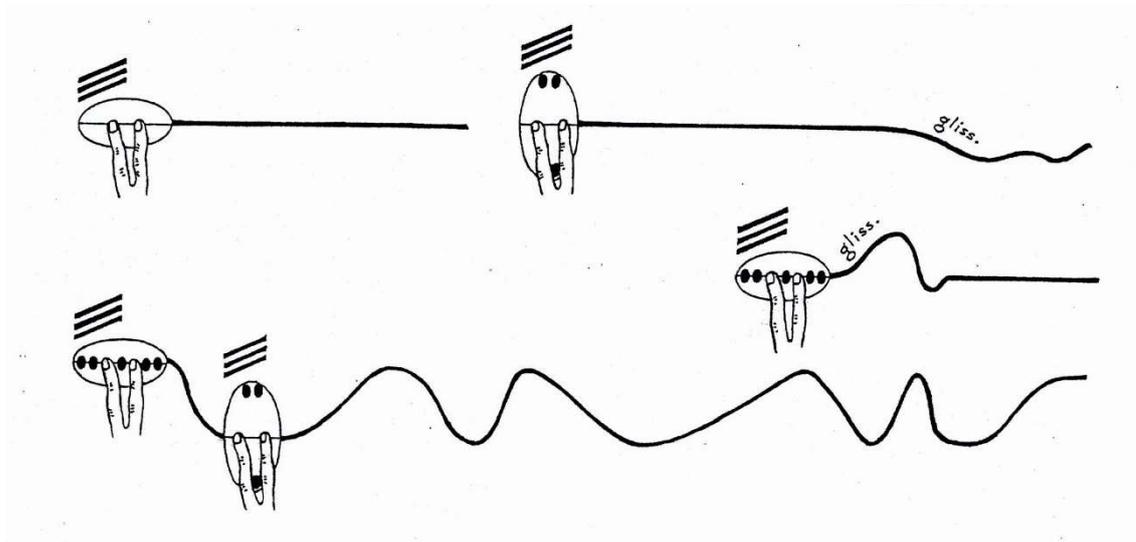
Il reprend l'air:

A H H H →

Fonte: Antunes, 1985

19 a 22: Explica a importância do lábio inferior e, com os dedos nos lábios, improvisa diferentes produções sonoras (Figura 54). Enquanto faz explicações verbais, demonstra como os lábios ficam para tocar, de modo que o texto fica intencionalmente menos inteligível.

Figura 54 - Notação pictórica sobre diferentes modos de produção sonora com os lábios em *Lecture* de Jorge Antunes



Fonte: Antunes, 1985

23 e 24: Toca mais um fragmento musical. Este pode ser dividido em duas partes com características distintas. Na primeira parte (Figura 55) o claronista explora gradações de dinâmica sobre uma única nota (Mi), seguida de um gesto descendente até o Fá sustenido grave, quase duas oitavas abaixo da primeira nota, concluindo com uma sétima acima com a nota Fá natural, passando antes pelo Lá natural.

Figura 55 – Excerto de *Lecture* de Jorge Antunes

Fonte: Antunes, 1985

Na segunda parte, há um desenho melódico de 6 notas organizado em quintinas, de modo que ocorre uma defasagem. Essa defasagem, no entanto, somente será percebida mais adiante, quando o compositor indica acentos sempre na primeira nota de cada grupo de quintinas. A organização desse material melódico de 6 notas em quintinas faz com que a primeira nota de cada grupo corresponda à célula básica em sua forma retrógrada, como pode ser visto na Figura 56, em que em azul está a célula básica, que se repete em defasagem, e em vermelho estão as notas que formam a célula básica em sua forma retrógrada.

Figura 56 – Célula básica e seu retrógrado nos acentos em *Lecture* de Jorge Antunes

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'sans accents' and has a blue circle around the first six notes of the first quintina. The second and third staves are labeled 'avec accents' and have red circles around the first note of each quintina, which are the retrograde of the blue-circled notes. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p_sub'.

Fonte: Antunes, 1985.

Ao final, faz o mesmo processo de repetir o último fragmento até ficar sem ar para, depois, expirar ruidosamente.

25 e 26: Continua explicando a importância da respiração e da posição do lábio para uma boa emissão sonora. Com os lábios em formato sorridente, exemplificando a posição da boca, ele traz outro comentário de caráter técnico que se torna político:

Mas para ter uma boa respiração é necessário haver uma boa atmosfera. Mas para haver uma boa atmosfera é necessário estar longe das fábricas da União

Carbide e de todos os outros assassinos exportados pelos imperialistas (ANTUNES, 1985, s/n)⁶⁷

27: toca o último e mais extenso fragmento musical. Esse fragmento é marcado pela alternância entre partes com melodias *cantabile* (Figura 57) e partes em que o instrumentista faz intervenções cantadas sobre uma única nota, além de sussurros e partes cantadas sem altura definida. O material melódico tem grande expressividade e explora toda a extensão do instrumento. Há uma presença mais significativa de intervalos de segundas maiores e menores, embora todos os intervalos apareçam com alguma constância.

Figura 57 - fragmento melódico de *Lecture* de Jorge Antunes

The image displays a musical score for a melodic fragment. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from *f* (forte) to *ff_{sub}* (fortissimo subitissimo). The piece features a variety of articulations, including accents, slurs, and breath marks. There are several triplet markings (indicated by the number '3' above the notes). The melodic line is characterized by intervals of major and minor seconds, as well as larger intervals, creating a highly expressive and cantabile quality.

Fonte: Antunes, 1985.

Na parte em que o instrumentista canta, sua linha instrumental muda radicalmente. Ele toca apenas poucas notas e com ritmos mais marcados (Figura 58).

⁶⁷ “Mais pour avoir un bon souffle il faut avoir une bonne atmosphère. Mais pour avoir une bonne atmosphère il faut être loin des fabriques de l’Union Carbide et de tous les autres assassins exportés par les imperialistes” (ANTUNES, 1985, s/n).

Figura 58 - Fragmento tocado e cantado pelo instrumentista em *Lecture* de Jorge Antunes

The musical score consists of four staves. The top staff is for the voice, labeled 'VOIX (chanter)', with the lyrics 'Vi-O-LE-T Vi-O-LE-T' and a dynamic marking of *f*. Above the staff, it says 'SONS RÉELS ossia 8ª 6'. The second staff is for the instrument, also with a dynamic marking of *f*. The third staff is for the instrument, with the lyrics 'Vi-O-LE-T Vi-O-LE-T Vi-O-LE-T Vi-O-LE-T' and a dynamic marking of *pp* that transitions to *f*. The fourth staff is for the instrument, with a dynamic marking of *fp* and a crescendo/decrescendo hairpin.

Fonte: Antunes, 1985

A peça termina com o instrumentista repetindo a palavra “*starving*”, primeiro de modo cantado, depois cantado uma oitava abaixo, depois falado e, por fim, sussurrado (Figura 59).

Figura 59 - parte final de *Lecture* de Jorge Antunes

The musical score for the final part of *Lecture* by Jorge Antunes is presented in three systems. The first system features a treble clef staff with a dynamic marking of *mp*, followed by a crescendo to *p*, and then a bass clef staff with a dynamic marking of *p* and the lyrics "S - TAR - VING" and "S - TAR - VING". The second system shows a bass clef staff with a dynamic marking of *p*, followed by a treble clef staff with a dynamic marking of *pp*, a crescendo to *mp*, and then a decrescendo to *pp*, with the lyrics "S - TAR - VING". The third system shows a bass clef staff with a dynamic marking of *rit.* and the lyrics "S - TAR - VING" repeated three times, with the first two phrases marked "PARLÉ" and "CHUCHOTÉ".

Fonte: Antunes, 1985

NÍVEL SINTÁTICO

O modo de composição predominante é a teatralização da performance musical. Antunes trabalha muito com a categoria de gestos preparatórios e formais (HEILE, 2019), que são aqueles gestos não necessariamente musicais, mas que fazem parte de uma performance, como, por exemplo, montar o instrumento ou ajustar a boquilha. Todos esses gestos podem ser entendidos como simples ações necessárias para a performance musical ocorrer, mas da forma como são orientados por Antunes, ganham a característica de *showing-doing* (SCHECHNER, 2020), ou seja, devem ser realizados para serem vistos e percebidos como parte da performance. Portanto, essas ações transformam-se em atuações. Entretanto, como tais gestos, em sua

maioria, guardam as características do gesto funcional da performance musical, eles podem ser percebidos pelo público como simples ações, se posicionando, assim, na categoria de *received acting* da Escala Kirby, ou seja, um tipo de atuação dúbia que pode ou não ser percebida como teatral. Quando entram textos de caráter político, há uma ruptura na percepção, pois nesses momentos o público se depara com um assunto exterior à performance musical, gerando um estranhamento.

O modo de discurso dominante é o textual/verbal, pois o instrumentista fala constantemente. No entanto, os discursos gestual/visual e sonoro/musical são igualmente importantes, pois ilustram o que está sendo falado. Os textos estão em francês, espanhol e inglês. O compositor deixa o intérprete livre para usar o idioma que quiser, mas o fato de usar diferentes línguas denota um pensamento musical sobre a organização desses textos, trazendo, ainda que de modo discreto, aquilo que Lehmann (2007) identifica como uma característica do Teatro Pós-Dramático, que é a musicalização por meio do multilinguismo. Não há um sentido lógico comunicacional na mudança de idioma, seu sentido é estético.

Em relação ao modo de organização interna, texto, música e cena atuam simbioticamente, um reforçando ou complementando os significados do outro. Nesse sentido, temos uma organização em hipotaxe, em que as linguagens são organizadas de modo ordenado, lógico e complementar, não havendo discrepância de informações, além, obviamente, da “discrepância natural” da música-teatro que é a apresentação de uma obra cênica no contexto da música de concerto. Em relação à densidade dos signos, a obra se encontra em privação, uma vez que há somente a presença do instrumentista e seu instrumento cena, sem qualquer artifício de teatralização como cenário, figurino ou outros objetos de cena.

Dentro da Escala Kirby, temos uma atuação simples, pois não há grandes alternâncias de estados emocionais do intérprete e, embora em toda a peça ele esteja narrando, as indicações cênicas dessa narração são mínimas. Na medida em que o instrumentista desenvolva uma maior atividade cênica, a obra pode passar a ser percebida como uma atuação complexa. Além disso, conforme apontado anteriormente, a dubiedade de alguns comportamentos cênicos, em que não temos certeza se são apenas ações com finalidade musical ou atuações deliberadas, faz com que ocorram situações de atuação recebida (*received acting*).

NÍVEL SEMÂNTICO

Em relação ao tema, a obra se refere tanto a aspectos da vida musical quanto a aspectos exteriores. Jorge Antunes tem um longo histórico de envolvimento político, tendo sido candidato a deputado distrital em Brasília. Sua obra é sempre atravessada por assuntos políticos, seja em trabalhos que tematizam diretamente, como a ópera *Olga*, a *Sinfonia das Diretas* e suas mais recentes Óperas de Rua, seja de modo mais discreto, como em *Lecture*. Na obra em que analisamos, no plano mais imediato destaca-se a descrição sobre a história, características e técnicas do clarone, sendo, portanto, uma música-teatro que tematiza um aspecto do fazer musical. Mas na medida em que vão aparecendo os comentários políticos, a obra vai deixando explícito seu caráter crítico.

No geral, a crítica da peça não parece ter um destinatário específico. Antunes utiliza um conjunto de frases de caráter político distanciadas pelos comentários técnicos e estilísticos e pela performance do instrumentista, de modo que não há uma continuidade lógica. Essas frases apontam para diferentes direções, mas, no geral, criticam o imperialismo, o militarismo e denunciam questões ecológicas, conforme demonstrado anteriormente.

Na parte final, o clarinetista apresenta o texto de modo cantado, entremeando com a performance instrumental. O texto dessa parte está em inglês e apresenta algumas frases e palavras soltas, como “*violet*”, “*transcendental treachery*”, “*starving*”, além de dois provérbios: “*It is an ill wind that blows nobody good*”⁶⁸ e “*Pitchers have ears*”⁶⁹.

O jogo de palavras e frases usado por Antunes não determina uma narrativa, mas antes, cria um ambiente de conceitos entregues ao receptor para sua própria interpretação. O compositor salienta na abertura da obra que os textos de temas político-sociais podem ser traduzidos e adaptados à realidade da época e do local em que a obra for realizada, demonstrando uma certa abertura semântica à decisão do intérprete. Por sua vez, os idiomas utilizados também podem ser alterados à vontade do intérprete.

⁶⁸ Trata-se de um provérbio que remonta ao século XVI, que aponta que mesmo uma má situação pode ter um lado positivo, ou ainda, que aquilo que é uma situação ruim para uma pessoa pode ser uma boa situação para outra. No século XX, passou a ser uma piada entre instrumentistas de sopro, que se popularizou com o filme “*The Secret Life of Walter Mitty*” de 1947 pelo personagem de Danny Kaye, que diz, a respeito do oboé: “*And the oboe it is clearly understood. Is an ill wind that no one blows good*”.

⁶⁹ Esta frase é derivada do provérbio “*Little pitchers have big ears*”, que significa que se deve tomar cuidado com o que se diz na presença de crianças, pois elas podem entender de modo diferente e distorcer os fatos. As “orelhas” se referem às alças dos jarros.

Ao inserir comentários de caráter político na performance do instrumentista, Antunes destaca o papel social do músico de concerto, que não deve estar somente fechado em seu universo da performance musical, mas deve estar atento e engajado com as questões do mundo, pois estas lhe afetam diretamente.

NÍVEL MUSICAL

A música tem presença mais marcante do meio para o fim da peça, sempre entremeada de comentários verbais. Para além de alguns efeitos com o instrumento e suas partes realizados ao longo de toda a peça, há quatro momentos em que aparecem materiais musicais escritos em notação tradicional, conforme descritos anteriormente.

Não é possível precisar se a música apresenta função estética ou semântica. De um lado, nos parece que o material musical atende à narrativa da obra, aparecendo para ilustrar algumas situações. Nesse sentido, ela possui função semântica. No entanto, dado o detalhamento que o compositor dispõe ao material musical, acreditamos que este tenha importância também em seu conteúdo musical, de modo que sua substituição poderia implicar perdas semânticas. Nesse sentido, a música assume função estética. Björn Heile não desconsidera situações em que ambas as funções apareçam concomitantemente, o que parece ser o caso de *Lecture*.

Com relação ao modo de organização, no geral a música é determinada, especialmente nas partes escritas em notação musical convencional. Há, no entanto, uma exceção: o fragmento tocado na ação 11 (Figura 51) possui forma aberta, pois o instrumentista pode escolher a ordem que irá tocar os fragmentos.

Em *Lecture* o músico, sendo o único performer em cena, assume também o papel de ator. Aqui, entretanto, cabe observar que ele basicamente representa a si mesmo – um claronista dando uma aula sobre seu instrumento – não fosse por alguns momentos pontuais, mas decisivos, em que ele faz algum gesto que destoia do que seria esperado de sua performance. Por fim, os fragmentos musicais possuem uma lógica em si mesmos, entretanto, por serem isolados pela atuação cênica e discurso verbal do instrumentista, não possuem uma continuidade. Nesse sentido, sua coerência depende da articulação cênica. A seguir (Quadro 4) é possível visualizar um resumo analítico da obra.

Quadro 4 – Resumo analítico de *Lecture* de Jorge Antunes

Jorge Antunes - Lecture

Nível sintático	
• Modo de composição:	teatralização da performance musical
• Modo de discurso dominante:	textual/verbal
• Modo de organização:	hipotaxe/ordenamento e privação
• Escala Kirby:	atuação simples
Nível semântico	
• Tema:	aspectos da vida musical e aspectos extramusicais
Nível musical	
• Função da música:	estética e semântica
• Modo de organização musical:	determinada
• Papel do músico:	o músico atua
• Lógica do discurso:	a música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

4.4. Brazil S/A – Extração de impostos – Luiz Carlos Csekö (1988/89)

A peça é composta a partir do artigo “Impostos com amor” de Flávio Rangel publicado no Jornal do Brasil, Caderno B, em 27 de novembro de 1987. Nesse texto, Rangel faz uma crítica irônica a uma decisão do governo de aumentar o imposto de renda devido ao sumiço de 700 milhões de dólares do Instituto do Açúcar e do Alcool. Na sequência, ele aponta que há grande falta de imaginação, e que o governo deveria começar a taxar outras atividades cotidianas como, por exemplo, os passos, a respiração, os esportes, a doença e a miséria.

A partir desse texto ácido, Csekö constrói uma narrativa imbricada, com a presença de um ator em cena e um percussionista que fica fora da cena. O ator assume cinco personagens diferentes: 1) apresentador/âncora de televisão, 2) marginal urbano brasileiro, 3) palestrante pedante, 4) político ufanista, 5) locutor comentarista de esporte. Para a construção dos personagens, Csekö determina uma vestimenta social que, com exceção do personagem 2, serve para caracterizar todos os demais. Quando o ator for interpretar o personagem 2, deve usar algum acessório, como um gorro ou boné de pala. Os personagens são diferenciados principalmente pelos modos de falar e trejeitos, demonstrando que, de fato, é necessário ser um

ator para realizar tal tarefa. Csekö também define com exatidão a cenografia e iluminação, solicitando uma moldura em alumínio para simbolizar uma tela de televisão, de onde o ator deve representar alguns personagens, determinando ainda um *set* de *light design* para completar os recursos cenográficos (Figura 60 e Figura 61).

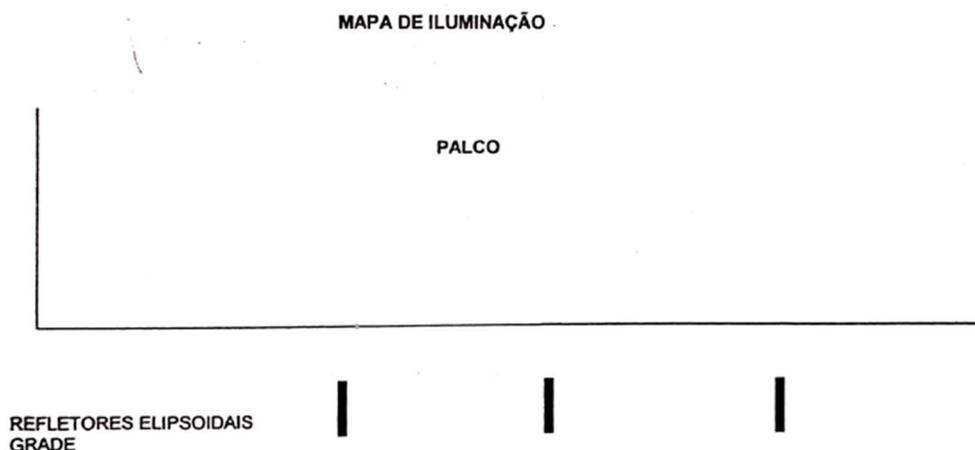
Figura 60 - Instruções cenográficas de *Brasil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

OBSERVAÇÕES GERAIS

- . O cantor/ator/declamador deverá interpretar os seguintes personagens: 1) apresentador/âncora de televisão; 2) marginal urbano brasileiro; 3) palestrante pedante; 4) político ufanista; 5) locutor comentarista de esporte.
- . O texto utilizado na obra deverá ser impresso em panfleto/filipeta e distribuído ao público juntamente com o ingresso.
- . O percussionista deverá se posicionar no palco de maneira a não ser visto pela platéia.
- . Light Design: 03 refletores elipsoidais com íris e facas, colocados na grade. 03 focos, em formato de círculo, diâmetro suficiente para iluminar completamente o corpo do cantor; cor branca. Entre um círculo e outro deverá haver um espaço de no mínimo 1m. Vide mapa de iluminação anexo.
- . Scenic Design: 01 moldura de alumínio ou de preferência neon. A moldura deverá ser iluminada por um dos círculos de luz. Moldura de alumínio, tipo esquadria de janela, pendurada no teto ou acoplada a suportes; dimensões: no mínimo 2m x 1m. 02 cadeiras. A moldura deverá ser vista pelo público como a tela de um monitor de televisão. A moldura deverá permitir que o cantor interprete o personagem apresentador/âncora de televisão/locutor comentarista de esporte.
- . Vestuário: cantor/ator/declamador usará paletó, camisa branca social e gravata. Quando interpretar o personagem marginal urbano brasileiro o cantor deverá usar uma outra peça de vestuário que caracterize visualmente o personagem para o público: um gorro, um boné de pala, etc.
- . Instrumentação: 01 cantor/ator/declamador; 01 percussionista: 02 tambores (grave, agudo); 01 cuíca; 01 prato suspenso; 01 agôgô; 01 tam-tam grande; 01 gongo grande; 01 vibrafone ou glockenspiel; 01 bloco de madeira

Fonte: Csekö, 1989.

Figura 61 - mapa de iluminação de *Brasil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

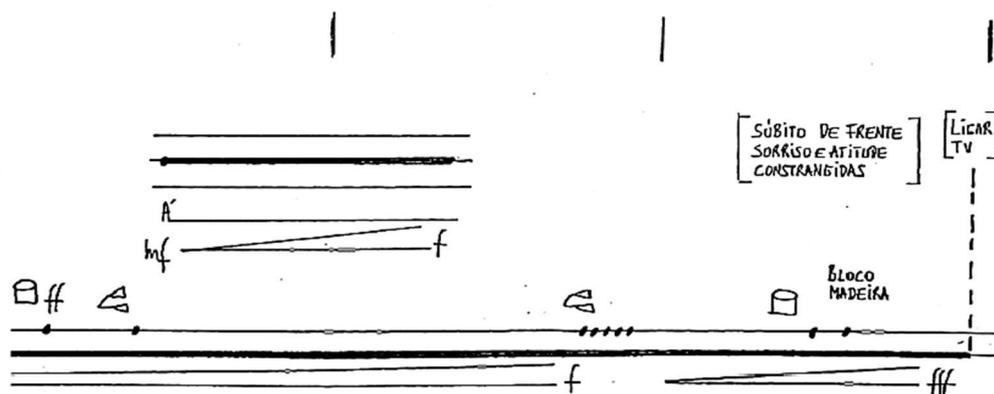


Fonte: Csekö, 1989

A seguir, apresentamos a descrição da obra e sua organização formal.

Introdução: o ator ainda não assume nenhum personagem. Inicia de costas para a plateia enquanto um gongo ou tam-tam e a iluminação vão aumentando de intensidade ao mesmo tempo. Neste crescendo, o ator canta, em altura não determinada, a vogal “a”, acompanhando o crescendo da percussão e da iluminação. Vira-se subitamente de frente e faz um gesto rápido de roubar⁷⁰. Vira-se de costas. O percussionista repete o crescendo no gongo, dessa vez acrescentando pequenas intervenções do bloco de madeira, tambores e agogô. O ator repete a vocalização, depois vira-se subitamente de frente para a plateia, com “sorriso e atitude constrangidas”. Nesse momento, há a indicação de “ligar TV”, com súbito interrompimento da percussão já em fortíssimo (Figura 62).

Figura 62 – Excerto da abertura de *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

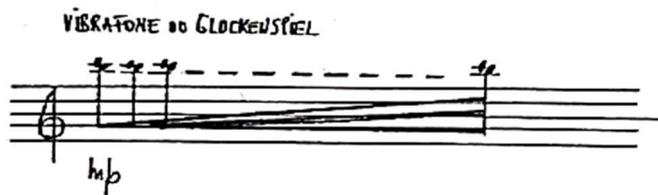


Fonte: Csekö, 1989

Parte A: O ator assume o personagem de apresentador de TV de um noticiário nacional “sério, bem humorado”, e diz: “Sumiram 700 milhões de dólares do Instituto do Açúcar e do Alcool. A providência que o governo tomou a respeito foi rápida: resolveu aumentar nosso imposto de renda” (CSEKÖ, 1989). No momento em que cita o Instituto do Açúcar e do Alcool, o percussionista toca um pequeno gesto no vibrafone ou glockenspiel (Figura 63), que se acelera sem crescer em intensidade.

⁷⁰ Csekö define o gesto de roubar da seguinte forma: “Sempre de frente para a plateia, uma mão espalmada com a palma voltada para a plateia, colocar o polegar da outra mão também espalmada, girar a mão tendo o polegar como eixo, fazendo o gesto que indica ‘afanar’, ‘passar a perna’, ‘roubar’. O gesto deverá ser claramente discernível e compreensível pela plateia. Sempre com expressão facial impassível” (CSEKÖ, 1989).

Figura 63 – Gesto no vibrafone ou glockenspiel em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1989

O ator faz novamente o gesto de roubar, e depois segue dizendo:

Para continuar mantendo um número razoável de milhões de dólares que possam ser roubados como é do nosso costume, o governo precisa aumentar os impostos. Isso não se discute. Mas há uma grande falta de imaginação das nossas autoridades financeiras sempre atacando nossos impostos de renda quando há muitas outras formas de se meter a mão no bolso do povo (CSEKÖ, 1989).

Durante esse trecho, por vezes o compositor indica que o ator cante/fale usando a técnica de *sprechgesang* (Figura 64), intercalando ainda algumas intervenções cantadas, sem altura definida, somente com a palavra “rápido” (Figura 65), que não faz parte do texto original. A percussão vai se diversificando, sempre pontuando dramaticamente o texto. Durante sua fala, o ator alterna entre estar dentro e fora da moldura, sendo que, ao final desta parte, deve andar pelo palco improvisando, por vezes sincronizando seus passos com a percussão.

Figura 64 - *Sprechgesang* em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Figura: Fonte: Csekö, 1989

Figura 65 - trecho cantado “rápido” com pontuação dramática da percussão em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1989.

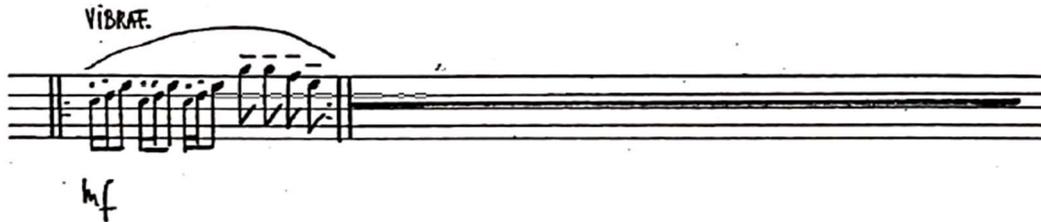
Após o apresentador de TV dar a notícia, começam a surgir os outros personagens, como se fossem pessoas sendo entrevistadas na rua. A peça emula constantemente um programa de televisão.

Parte B: Caracterizado como um palestrante pedante, o ator apresenta o primeiro imposto, dizendo: “o imposto sobre o passo. O que mais se vê nas cidades brasileiras é gente andando sem pagar nada. Milhões de pessoas andando o dia inteiro sem contribuir para os cofres do nosso querido governo. É preciso criar o imposto sobre o passo” (CSEKÖ, 1989). Durante sua fala, o ator alterna entre estar dentro e fora da moldura, fazendo uma vez o gesto de roubar. A percussão segue pontuando com alternância entre o bloco de madeira, tambor e agogô, sem sobreposição dos instrumentos.

Na sequência é apresentado o imposto sobre a mamada, em que o ator caracterizado como marginal urbano “cínico, bem-humorado”, questiona: “E a mamada? E a mamada?”, seguido de comentário como apresentador de TV: “há bebês que se dão ao desprazer de mamar diretamente na fonte, no seio da mãezinha, sem pagar coisa nenhuma” (CSEKÖ, 1989). Saindo da moldura o ator assume a personagem de político inflamado, que diz: “o que se vê hoje é um verdadeiro exército de bebês no bem bom, em completa folgança enquanto o nosso governo passa por dificuldades. É preciso acabar com isso” (CSEKÖ, 1989). Durante sua fala, realiza diferentes atuações, uma vez olhando para os lados como se estivesse sendo vigiado, em outra fazendo continência quando fala do exército de bebês. Igualmente faz o gesto de roubar.

Durante essa parte o percussionista toca repetidamente no vibrafone um pequeno motivo, alternado com intervenções de outros instrumentos (Figura 66).

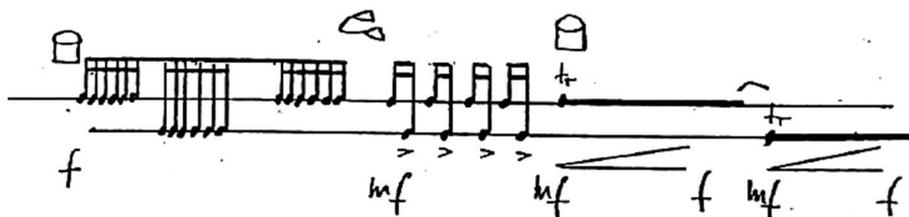
Figura 66 - motivo do vibrafone em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1989

O ator vira-se de costas para se preparar para o próximo imposto. Começa, então, a respirar “ruidosamente, grotescamente”, acompanhado pelo percussionista fazendo ruídos na cuíca. O ator vira de frente e assume, então, o personagem de palestrante pedante, senta-se fora da moldura, e diz: “Imposto sobre a respiração. Até agora o governo foi generosíssimo não taxando a respiração. Mas desprendimento tem hora. Quem respira mais, paga mais. Muito justo” (CSEKÖ, 1989). O ator assume gradativamente uma atitude mais feroz. Quando diz que desprendimento tem hora, o faz com *sprechgesang*, acompanhado pela cuíca. A percussão, ao final desta fala, faz um breve solo com tambores e agô (Figura 67).

Figura 67 – Solo de percussão em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1989

Na sequência, começa a fazer movimentos de ginástica e artes marciais em câmera lenta, introduzindo o próximo imposto. Assume novamente o papel de apresentador de TV, e diz em tom alarmista:

Um dos maiores escândalos deste país é a ausência da taxa da ginástica. Há inúmeros tipos de ginástica, todos eles taxáveis. Sem falar na dança. Todo mundo vive dançando em nosso país, rebolando mesmo, e de graça. Se o governo criar o IRB – Imposto do Rebola Bola, suas fontes de renda vão aumentar muito (CSEKÖ, 1989)

Do início dessa parte até antes de citar a dança, o percussionista toca o gongo em um grande crescendo, fazendo pequenas intervenções com tambor, agogô e bloco de madeira. O ator utiliza *sprechgesang* em alguns momentos.

Um toque no gongo junto com tam-tam, ambos em *fortíssimo*, faz a chamada para o próximo imposto. Caracterizado como comentarista de futebol “impacientíssimo”, o ator diz:

O imposto sobre o esporte talvez rendesse mais que o ICM. São milhões de brasileiros que disputam seu futebol nas praias ou nas ruas de graça. A própria natação pública, no mar, não é taxada. O governo providencia o mar, as ondas, a aurora, o poente e nas noites de verão o luar e as estrelas, e tudo isso de graça? Assim não dá. Só o imposto sobre a braçada renderia milhões de dólares neste país, formando o caixa para os futuros desfalques (CSEKÖ, 1989)

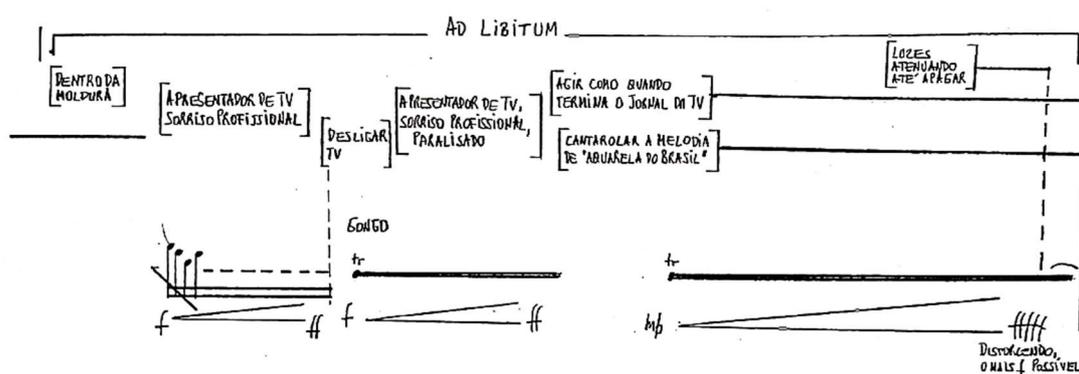
Nessa parte intensifica-se a atuação e a variedade de gestos musicais. O ator assume diferentes estados. Emociona-se, depois protesta indignado. Cantarola a melodia de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso antes de citar as maravilhas naturais brasileiras, sendo seguido pelo vibrafone que continua tocando a melodia de modo “singelo, brejeiro”. Faz o gesto de roubar algumas vezes, assumindo o personagem de marginal urbano.

Para o último imposto, o ator assume o personagem de político inflamado, e diz patrioticamente: “E finalmente crie-se o imposto sobre a doença, e depois o imposto sobre a miséria. É sabido que os mendigos não pagam imposto por aqui; nem os miseráveis absolutos. É preciso dar um basta a essa irresponsabilidade” (CSEKÖ, 1989). Ao terminar seu texto, o ator paralisa o gesto subitamente. Então, começa a cantarolar novamente a melodia de *Aquarela do Brasil*, acompanhado pela percussão em dinâmica crescente.

CODA: Após finalizar o texto, o ator conduz ao encerramento de sua atuação. Posiciona-se dentro da moldura como apresentador de TV com “sorriso profissional”. A percussão interrompe no exato momento em que o compositor indica “desligar a TV”, o que,

imaginamos, signifique apagar algum foco de luz ou deligar o neon da moldura. O ator permanece na moldura com seu sorriso paralisado, e, então, deve “agir como quando termina o jornal da TV” (CSEKÖ, 1989), enquanto cantarola e melodia de *Aquarela do Brasil*. A luz vai se apagando enquanto o gongo vai fazendo um longo crescendo até o mais forte possível, distorcendo o som, conforme indicação do compositor. Essa atuação final é indicada como *ad libitum* (Figura 68).

Figura 68 – Coda de *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1989

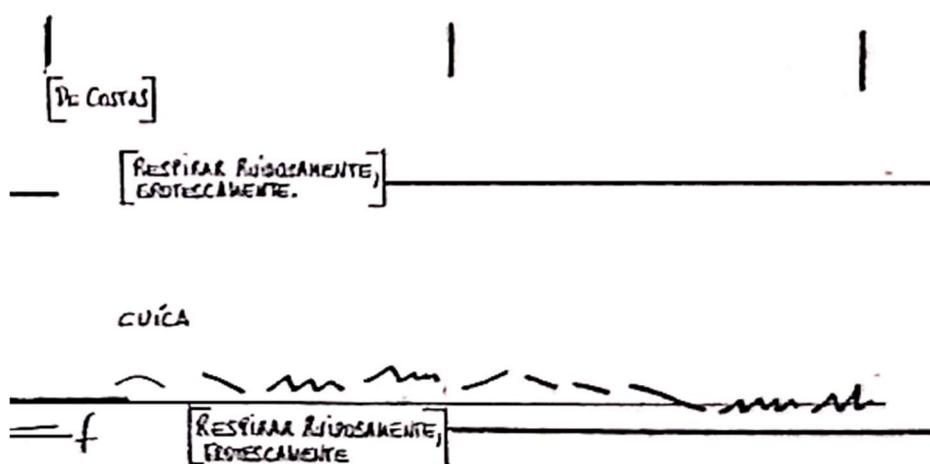
NÍVEL SINTÁTICO

Em *Brazil S/A – Extração de Impostos*, a música é tratada como música e o teatro como teatro. Não se trata de uma constatação óbvia: como temos visto até aqui, o mais comum em música-teatro é que haja uma predominância do domínio teatral na organização dos elementos musicais, ou, por outro lado, a predominância do domínio musical na organização formal dos elementos cênicos. Nesta obra, isso não ocorre. A parte teatral é totalmente organizada como teatro. Há um ator que tem como única função atuar, representar diferentes personagens. Ele eventualmente canta ou cantarola algo, mas isso está incluído na sua função de ator. O músico, por sua vez, não desenvolve qualquer atuação. Ele sequer aparece em cena, permanece escondido, como é característico na ópera e em outros gêneros cênico-musicais.

A narrativa é conduzida pelo texto de Flávio Rangel, portanto, há um domínio do discurso verbal/textual. No entanto, Csekö trabalha esse texto teatralmente, transformando-o de uma crônica em uma espécie de monólogo a ser realizado pelo ator. Nesse sentido, a dimensão gestual/visual é igualmente importante na construção do enredo, pois o ator não faz uma simples leitura do texto, mas lhe atribui significados não previstos em sua origem. A música, por sua

vez, tem papel importante na construção de ambiências: cria momentos de suspense, de ironia, de desordem, é usada para apresentar os diferentes tipos de aplicação de impostos, como, por exemplo, a cuíca fazendo a preparação para a parte do imposto sobre a respiração, representando falta de ar (Figura 69).

Figura 69 - Preparação da cuíca para a parte do “imposto sobre a respiração” da obra *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö



Fonte: Csekö, 1989

Com relação à sua organização interna, a peça encontra-se em hipotaxe, pois as ações são ordenadas de modo complementar. Do meio para o fim da peça, percebe-se a intensificação do ritmo cênico, em que o ator deve mudar de personagem de modo mais ágil e, por vezes, abrupto. Entretanto, não chega a ocorrer uma sobreposição que ameace a organização hierárquica dos elementos. As partes musical e cênica se integram harmonicamente, sendo que a música serve principalmente à narrativa verbal e cênica, como uma espécie de sonoplastia. Em relação à densidade dos signos, embora tenhamos um único ator em cena, este faz tantas mudanças de personagens, aliado a uma cenografia elaborada, que podemos considerar, dentro do repertório estudado nesta pesquisa, como uma densidade equilibrada indo em direção à pletora.

Do ponto de vista da Escala Kirby, identificamos essa obra como uma atuação complexa, pois o ator desenvolve uma grande gama de personagens com perfis psicológicos e modos de expressão vocal e corporal completamente diferentes. Conforme apontado no início,

a complexidade desse papel exige conhecimento e preparo cênico mais aprofundado do que os músicos normalmente têm, portanto, trata-se de um papel a ser performado por um ator. Já o músico, permanece no campo da pura ação, que corresponde à performance não-matricizada, ou seja, suas ações não têm intenções teatrais, o que é reforçado pela sua posição fora de cena.

NÍVEL SEMÂNTICO

Como pôde ser visto na descrição apresentada anteriormente, a obra possui um caráter político. Por meio da criação de personagens, o compositor amplifica o tom irônico do texto de Flávio Rangel, caracterizando os diferentes (e absurdos) tipos de impostos que o governo deveria passar a cobrar. A composição de Csekö implicou em alguns cortes no texto de Rangel, adaptando-o à dinâmica da peça, sem, contudo, perder seu sentido original.

Por sua vez, a criação de personagens adicionou camadas de significação não previstas pelo autor. Csekö determina 5 personagens-arquétipos que representam tipos comuns no imaginário brasileiro. Esses tipos se ambientam na televisão e fazem parte do cotidiano da população brasileira. O apresentador de televisão traz um tom ao mesmo tempo de seriedade e sensacionalismo ao assunto, utilizando, para isso, entonações e gestos característicos. O personagem do marginal urbano brasileiro representa a figura do malandro. O palestrante pedante representa a figura do intelectual ou especialista, um tipo de figura que normalmente é entrevistada em jornais a fim de validar a reportagem. Já o político ufanista é trabalhado de maneira caricata, com arroubos característicos, como se estivesse em um comício ou no horário de propaganda eleitoral na TV. Por fim, o locutor de esporte possui uma vocalidade e modos de enunciação bastante característicos, sendo um tipo que se reconhece mais por sua voz que necessariamente por sua imagem.

O modo como Csekö recria o texto no formato de um programa de televisão lembra os esquetes de programas de humor como a *TV Pirata*, que foi ao ar entre 1988 e 1992. Nesse tipo de programa, assuntos contemporâneos – muitos dos quais, de ordem política – eram encenados com humor eschachado. Ou seja, apesar de emular um programa de telejornal, a absurdidade do texto faz com que percebamos a peça mais como um programa de humor.

NÍVEL MUSICAL

A música dentro desta peça é realizada integralmente pelo percussionista, com exceção das intervenções pontuais do ator. Seu *set* é formado por 2 tambores (um grave e um agudo), cuíca, prato suspenso, agogô, tam-tam grande, gongo grande, vibrafone ou glockenspiel e bloco de madeira. De modo geral, a parte musical tem função estética, pois seu conteúdo se relaciona diretamente com as ações cênicas e com a organização da narrativa. Ou seja, ainda que o percussionista tenha algum nível de decisão sobre as alturas e ritmos que irá tocar, há gestos musicais que não podem ser substituídos por outros, sob o risco de se perder a coerência das relações entre música e atuação.

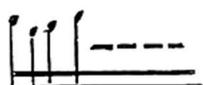
Em relação ao modo de organização, a parte musical trabalha com forma determinada e indeterminada. Ela é determinada porque os momentos em que a música deve ser tocada são indicados precisamente, além de algumas partes explicitamente definidas. Porém, em diversas situações ela é indeterminada, pois o compositor somente indica o tipo de efeito que ele quer, por meio de uma notação aberta, deixando a cargo do instrumentista decidir com que instrumentos, ritmos e alturas ele irá realizar tal indicação. Na própria bula o compositor explicita essa abertura (Figura 70).

Figura 70 – Bula para percussão em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

PERCUSSÃO



executar a seqüência rítmica em diferentes instrumentos.



tocar várias notas em diferentes instrumentos

Fonte: Csekö, 1989

O percussionista tem um papel estritamente como músico, não realizando qualquer atuação cênica, inclusive permanecendo fora do palco. Conforme exposto no primeiro capítulo, uma das características fundamentais da música-teatro é a presença dos músicos em cena realizando atuações, ainda que de forma discreta. No caso de *Brazil S/A – Extração de Impostos*,

há um tratamento mais próximo daquele usado na ópera ou no musical, em que o músico não faz parte da encenação. Isso reforça a intercambialidade entre essas práticas, demonstrando a dificuldade de fazer definições restritivas.

Por fim, a lógica do discurso musical é construída a partir das necessidades da narrativa textual e cênica. Assim, embora a música até possa se sustentar como uma peça para percussão solo, ela provavelmente perderia elementos semânticos decisivos para sua compreensão. A seguir (Quadro 5) é possível visualizar um resumo analítico da obra.

Quadro 5 – Resumo analítico de *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

Luiz Carlos Csekö – *Brazil S/A – Extração de impostos*

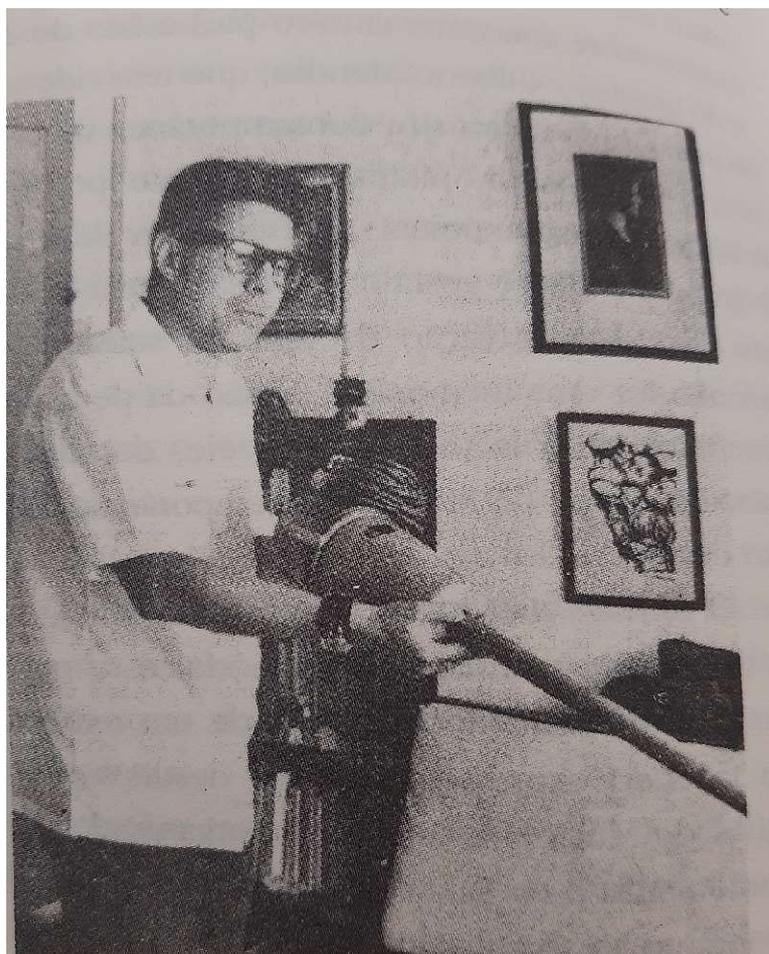
Nível sintático	
• Modo de composição:	teatro como teatro e música como música
• Modo de discurso dominante:	textual/verbal e visual/gestual
• Modo de organização:	hipotaxe/ordenamento e equilíbrio
• Escala Kirby:	atuação complexa
Nível semântico	
• Tema:	aspectos extramusicais
Nível musical	
• Função da música:	estética
• Modo de organização musical:	determinada e indeterminada
• Papel do músico:	o músico não atua
• Lógica do discurso:	a música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

4.5. Cidade – Gilberto Mendes (1964)

Cidade foi composta em 1964 sobre o poema concreto homônimo de Augusto de Campos. O cenário é formado por uma série de objetos como máquinas de escrever, calculadoras, enceradeira, aspirador de pó, televisor, projetor de slides, material de publicidade, liquidificador, entre outros, devendo remeter, ao mesmo tempo, a um escritório e a uma loja de eletrodomésticos (Figura 71).

Figura 71 - Gilberto Mendes posando com um aspirador de pó para o jornal Última Hora



Fonte: Mendes, 1994, p. 90

Gilberto Mendes conta que a inspiração para essa obra veio de um quadro de Robert Rauschenberg, artista estadunidense ligado à *pop art*.

A reprodução de um quadro de Rubens colocada por Rauschenberg em meio à sua grande colagem me fez pensar na colocação de um fragmento da música de Machaut em meio a uma também grande colagem de citações de obras musicais eruditas e populares (MENDES, 1994, p. 134).

Para realizar tal colagem de citações, Gilberto Mendes recorre a três toca-discos, nos quais são reproduzidos fragmentos de músicas de diferentes procedências períodos e estilos. Junto à colagem, a parte musical é formada ainda por vozes, piano, percussão e contrabaixo.

Cidade (1964) é uma peça icônica do repertório de música-teatro brasileiro por diferentes razões. No plano histórico, é uma das primeiras compostas no Brasil, embora, por sua complexidade, fosse somente ser estreada em 1969 em Montevideu pelo *Núcleo Música*

Nueva e alguns anos depois no Brasil. Outra razão para sua importância está em sua estrutura. *Cidade* apresenta uma grande diversidade de características que podem ser identificadas em outras músicas-teatro brasileiras, como a quebra da narratividade teatral convencional, o uso de fragmentos, colagens e citações, a simultaneidade de informações, o uso de eletrodomésticos e outros utensílios de uso cotidiano etc.

Gilberto Mendes concebeu a obra com uma “partitura-roteiro” que apresenta três formas de notação: a notação musical convencional em pentagrama (Figura 72), a notação gráfica (Figura 73) e a notação textual. As partituras em pentagrama consistem em pequenos fragmentos que devem ser tocados em momentos específicos, determinados na parte textual. A partitura gráfica indica visualmente os momentos em que os eventos devem ocorrer, e a partitura textual orienta a realização geral da peça.

Figura 72 - Partitura em notação musical de *Cidade* de Gilberto Mendes

The image shows a page of musical notation titled "PARTITURAS". It contains nine staves, labeled A through I. Staff A is a short piece with two staves and the instruction "de cima / mão direita" and "para / mão esquerda". Staff B is a longer piece with two staves, a 2/4 time signature, and the instruction "a tre ca di ca pa cauli". Staff C and D are single-staff pieces with tempo markings of J. 60 and J. 60, and the instruction "ripelle mais ten acima". Staff E is a single-staff piece with a tempo marking of J. 100. Staff G is a single-staff piece with a tempo marking of J. 92. Staff H is a single-staff piece with a 2/4 time signature and a tempo marking of J. 92. Staff I is a single-staff piece with a tempo marking of J. 75 and the instruction "riten.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "mp".

Figura 73 - Excerto da partitura em notação gráfica de *Cidade* de Gilberto Mendes

The image shows a musical score excerpt with several staves. The notation is graphic, using various symbols and underlines to represent musical instructions and event numbers.

Staff 1: p cx cb mq escr etc p

Staff 2: 2 3 4 5 6 7 8 9

Staff 3: vs vs vs vs vs

Staff 4: dic dic dic dic

Staff 5: p p tv cnt cnt cnt p cnt gv

Staff 6: 10 1 23 45 6 7 8 9 20 1 2 3 4

Staff 7: loqualubri loqualubrimendi multipliorгани loqua lubrimendimultipli

Staff 8: p cx cb

Staff 9: 5

Fonte: Mendes, 2008

A peça é formada por 68 eventos cênico-musicais. Esses eventos são distribuídos de modo irregular em três partes, que o compositor chama de “divisões” do poema. A primeira divisão coincide com o evento nº 1, ou seja, é o evento de apresentação da obra. A segunda divisão é realizada no evento nº 25, e a terceira divisão é realizada no evento nº 61. A seguir, apresentamos uma descrição da estrutura da obra e seus eventos.

Evento 1: As vozes falam o texto de modo fragmentado, entrando em momentos diferentes, sempre forte, como um diálogo, dramatizado, sem alturas definidas. O percussionista toca com uma baqueta o prato e com outra o aro metálico da caixa, de modo alternado, formando grupos irregulares. Deve lembrar um telégrafo. O pianista realiza clusters com as mãos espalmadas sobre o maior número de teclas, com os polegares encostados no dó central. Realiza movimento paralelo até atingir a região mais aguda do piano. O contrabaixista deve dividir visualmente o registro de seu instrumento. Executa cada arcada em uma região

diferente do instrumento, sem buscar uma nota determinada. O som deve ser distorcido microtonalmente durante sua duração.

Evento 2: as vozes repetem o poema, porém agora sem interrupção e cada uma em um andamento diferente, com entradas em momentos diferentes e sem altura definida. Ao mesmo tempo são tocadas máquinas de escrever, calculadoras etc. livremente.

Eventos 3 a 8: colagem de gravações com trechos de *Pour quoy me bat mes maris?* (Guillaume Machaut), *Suíte Quebra Nozes* (Tchaikovsky), *Dança dos sabres* (Katchaturian) e *Gâité Parisienne* (Offenbach).

Eventos 9 a 11: piano e vozes executam partitura B. Com as duas mãos em torno da boca, formando uma concha, os solistas dizem o texto em uníssono; avançam um pouco para a frente e estalam os dedos da mão direita ao dizerem “causti”, imobilizando-se na posição até sua próxima entrada, enquanto o regente se senta à sua mesa de gerente. Piano repete os três primeiros compassos da partitura B e termina em suspense.

Evento 12: Colocar o televisor em modo sonoro, preferencialmente em canal com pessoas falando. Ao mesmo tempo, sons de máquinas de escrever, calculadoras etc. durante 5 segundos.

Evento 13: 3 segundos de silêncio.

Eventos 14 a 16: Reprodução de fragmentos de diferentes partes da *Suíte Quebra Nozes* de Tchaikovsky. Simultaneamente, uma voz solista diz o texto, juntando ou separando os fragmentos das palavras, como se anunciasse produtos comerciais. O compositor indica: “postura, gesticulação, entonação de voz e balancear de cabeça de ‘garota propaganda’ dos jingles de televisão” (MENDES, 2008). O solista, ao terminar sua parte, se imobiliza com a mão no ouvido em formato de concha, em posição de quem escuta algo.

Evento 17: Voz solista masculina canta operisticamente, com portamentos, a melodia da partitura C.

Evento 18: Repete evento 12 durante 5 segundos enquanto o regente (regerente) “se levanta, vai à mesa de uma datilógrafa, entrega-lhe um papel, volta à sua mesa e senta” (MENDES, 2008).

Eventos 19 e 20: repetição dos eventos 14 a 18 com variações.

Evento 21: Sobreposto ao final do evento 20, deve ser tocado “um arranjo para piano bem elementar e vulgar” da entrada de *Em um mercado persa* de Ketelbey (MENDES, 2008). Após 7 segundos, o piano interrompe em algum ponto imprevisível.

Evento 22: 5 segundos de silêncio.

Evento 23: “Datilógrafa canta partitura D, dublada por outra voz atrás do palco, bem audível, enquanto se levanta lentamente, serpenteando o corpo e segurando o papel enternecidamente, com expressão de um lirismo apaixonado” (MENDES, 2008).

Evento 24: O regente se levanta e indica a entrada do gravador, enquanto os participantes que estavam imobilizados voltam às suas ações. A gravação previamente realizada, conta com a colagem de fragmentos de Machaut, Tchaikovsky e alguma passagem melismática realizada por vozes femininas de um madrigal renascentista.

Evento 25: Igual ao evento 1, com a diferença que os cluster no piano devem ser realizados em movimento contrário, partindo do Dó central até as mãos alcançarem as notas mais agudas e mais graves do piano simultaneamente.

Evento 26: Reprodução de um fragmento da gravação de *Louvação* por Elis Regina e Jair Rodrigues.

Evento 27: As vozes reproduzem trechos do texto no estilo de canto gregoriano, na mesma altura em uníssono.

Eventos 28 a 37: Reprodução de trechos das seguintes músicas, divididos entre os três toca-discos: *I want to hold your hand* (The Beatles), *Je danse donc je suis* (Brigitte Bardot), *Meglio stasera* (Henry Mancini), *Quero que tudo vá pro inferno* (Roberto Carlos). No trecho “e que tudo mais vá pro inferno”, os outros toca-discos são interrompidos, para que soe como um solo. Há ainda a alternância entre *Ticket to ride* (The Beatles) e *Fleur de cactus* (Soeur Sourire).

Evento 38: Piano executa partitura E enquanto o regente se senta.

Evento 39: As vozes apresentam o poema de forma pontilhista, alternadamente uma sílaba cada voz, explorando todos os registros de modo microtonal e aleatório.

Eventos 40 e 41: Toca-discos reproduzem Brigitte Bardot em momentos diferentes.

Evento 42: Piano toca novamente partitura E.

Evento 43: Corte súbito de todas as ações e músicas. 2 Segundos de escuridão e silêncio totais.

Evento 44: A luz é acesa por meio segundo. Todos aparecem imóveis, cada participante em um gesto diferente, em silêncio total.

Evento 45: 2 segundos de escuridão e silêncio totais.

Evento 46: A luz é acesa novamente por meio segundo, e os participantes devem estar realizando movimentação e gesticulação intensas, porém, silenciosamente.

Evento 47: novamente 2 segundos de escuridão e silêncio totais.

Eventos 48 e 49: A luz é acesa e todos aparecem sentados, imóveis na posição de escuta, ouvindo uma gravação de *Menininha Rua Augusta* na gravação de Geraldo Cunha. Sobreposto à introdução da música, é reproduzida uma montagem feita no gravador em que há um anúncio com os dizeres: “Estamos ouvindo a música popular brasileira, diretamente da rua Augusta, São Paulo, na voz de Geraldo Cunha” (MENDES, 2008). Esta é a única parte com audição mais demorada.

Eventos 50 a 52: Os outros toca-discos fazem sobreposições, um disco com fragmentos de música renascentista que contenha alaúde e voz feminina, e outro com a gravação de Brigitte Bardot.

Eventos 53 a 57: Toca-discos e gravador reproduzem gravações de *The Village Inn* (Henry Mancini), *We can work it out* (The Beatles), *Louvação* (Elis Regina e Jair Rodrigues) e *Fleur de cactus* (Soeur Sourire).

Evento 58: Um dos participantes assobia a partitura G enquanto anda com as mãos nas costas, olhando para cima e para os lados.

Evento 59: Reprodução pelo gravador da partitura H, previamente gravada pelo piano.

Evento 60: Piano toca partitura I.

Evento 61: Igual ao evento 1, porém, os clusters no piano são tocados paralelamente, partindo do centro para o extremo grave do instrumento.

Evento 62: silenciam os instrumentos.

Eventos 63 a 66: alternâncias entre pausas e a recitação da parte final do poema, com as palavras “cidade”, “city” e “cité”.

Evento 67: reprodução de uma gravação do poema sendo lido inteiramente, em um só fôlego e sem interrupção.

Evento 68: Indica a realização de um *happening*:

O regente, de regerente passa a diretor de trânsito, com apito e bastão. Correrias dos músicos, brincando de automóvel, descendo à plateia. Encontrões, ruídos imitativos de buzinas, sirenes, confusão total. Um aspirador de pó funcionando em sentido contrário, espalha rapé entre o público. Espirração geral (onde entra a “participação” real do espectador na obra de arte). Jogar com todos os elementos anteriormente apresentados [...]. E com estímulos deles recebidos, estruturar um desenvolvimento geral, deixando lugar para os improvisos de novas situações, a serem também desenvolvidas (MENDES, 2008).

Gilberto Mendes ressalta que todas as ações devem ser realizadas com rapidez e continuidade ininterrupta.

NÍVEL SINTÁTICO

Partindo da divisão proposta pelo compositor, é possível identificar que a peça é estruturada segundo a forma rondó, com a seguinte organização⁷¹:

PARTE A: evento nº 1

PARTE B: eventos nº 2 a 24

PARTE A: evento nº 25

PARTE C: eventos nº 26 a 60

PARTE A: eventos nº 61 a 66

CODA: eventos nº 67 e 68

⁷¹ A identificação da organização de *Cidade* sobre a forma rondó não é uma ideia nossa. Encontramos essa análise anotada em uma partitura da obra que está nos anexos da tese de doutorado de Antonio Eduardo Santos (2003). O autor não soube afirmar com segurança quem é o autor dessa anotação, embora, pela caligrafia, não pareça ser de Gilberto Mendes.

A partir dessa leitura, podemos considerar *Cidade* como uma obra cênico-musical organizada segundo um pensamento composicional musical, encaixando-a na categoria de “musicalização da cena”. Acreditamos, porém, que essa estrutura não deve ser percebida na performance, tendo em vista que a quantidade de ações e a velocidade com que estas se sucedem dificultam propositalmente a percepção das articulações formais. De todo modo, retomando uma das características do Teatro Composto formulada por Matthias Rebstock (2012), muitas vezes o procedimento musical não é percebido na performance, mas, sem ele, o compositor não teria alcançado aquele resultado. Portanto, temos em *Cidade* um exemplo bastante complexo do uso do pensamento composicional musical aplicado à organização cênica de uma música-teatro.

Em relação ao modo de discurso dominante, a obra é construída sobre um poema concreto de Augusto de Campos (Figura 74) em que uma série de palavras que possuem o mesmo radical em português, inglês e francês são selecionadas, como por exemplo “atrocidade” (*atrocidity* em inglês e *atrocité* em francês) ou “caducidade” (*caducity* e *caducité*, respectivamente). Esses radicais são, então, colados, formando uma única palavra, tendo seus sufixos revelados somente ao final.

Figura 74 - Poema *Cidade* de Augusto de Campos

**atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi
plastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora cidade
city
cité**

Fonte: Campos, 2000

Assim, embora a obra seja construída sobre um texto, esse texto não é inteligível da forma como é apresentado, somente quando é decodificado. Portanto, o texto de Campos é trabalhado não por seu conteúdo semântico, mas por suas características sonoras, resultando em palavras *nonsense* sem função narrativa.

Destarte, o discurso é conduzido pelo encadeamento das cenas em articulação com a dimensão musical formada pelas gravações musicais e ruídos de eletrodomésticos. Apesar da

dominância dos discursos visual/gestual e sonoro/musical, não podemos dizer que há uma narrativa de uma história no sentido do teatro dramático.

Quanto ao modo de organização interna, em *Cidade* os elementos visuais, musicais e textuais são articuladas em parataxe e simultaneidade, dois conceitos determinantes para o teatro pós-dramático. O aspecto paratático pode ser observado na discrepância entre as ações e no fato de que estas não são articuladas logicamente, mas, como aponta Rodolfo Coelho de Souza (1983), analogicamente, ou seja, as ações são colocadas em fricção, motivo pelo qual resultam em uma situação absurda. Junto ao aspecto paratático há a simultaneidade, uma vez que as ações se sobrepõem indiscriminadamente, abandonando qualquer possibilidade de hierarquia. O caráter pós-dramático acentua-se, ainda, com a densidade pletórica. A superabundância de ações, músicas, estímulos e elementos de cena exigem do receptor aquilo que Lehmann (2007) determina como “percepção parcelada”, ou seja, lhe obriga a escolher para onde irá direcionar sua atenção, uma vez que não há um elemento unificador entre todos esses signos.

Apesar de sua grande complexidade, consideramos que dentro da Escala Kirby a obra se encaixe na categoria de atuação simples. Isso porque não há uma grande exigência na criação de personagens por parte dos performers. A complexidade em *Cidade* surge da sobreposição de situações e elementos incongruentes, e não do nível de atuação dos participantes. Todavia, considerando que a partitura é apenas um roteiro e que a obra é bastante aberta à contribuição dos intérpretes, o nível de atuação poderá mudar conforme as decisões interpretativas.

NÍVEL SEMÂNTICO

Cidade traduz, por meio de um procedimento metonímico, o cotidiano de uma grande cidade em uma obra cênico-musical (MAGRE; GARCIA, 2021). É como se uma “fotografia sonora” de um momento aleatório da vida cotidiana fosse capturada, com toda sua complexidade, sobreposições, ruídos, movimentos etc. Conforme apontamos em trabalho anterior, “*Cidade* ilustra o processo complexo da apropriação e ressignificação das cidades pelos seres humanos, um processo que não ocorre organizadamente, mas sim de maneira multidirecional e fragmentária” (MAGRE, 2017, p. 105).

Por meio das citações de gravações musicais, Gilberto Mendes registra parte do ambiente sonoro dos anos 1960. O próprio compositor afirma: “é toda uma época retratada nessas músicas” (MENDES, 1994, p. 135). A partir desse comentário, percebe-se que Mendes buscou registrar, por meio de um procedimento composicional, a sonoridade daquele momento específico. Não se trata de tomar essa obra como um registro fiel da sonoridade de uma época, mas antes, um registro da escuta de Gilberto Mendes. Ou seja, sua escuta daquele momento foi transformada em uma obra, mediada por uma linguagem e uma estética específicas, portanto, elaborada artisticamente. Podemos supor que Gilberto Mendes, envolvido pela estética vanguardista daqueles anos, foi capaz de perceber a potência musical nos sons que tomavam conta do espaço urbano no qual estava inserido. Esses sons, formados por ruídos das máquinas, das pessoas e do ambiente musical corriqueiro, foram tomados como matéria para a criação de *Cidade*. Entretanto, mais do que um registro fiel de uma determinada paisagem sonora, *Cidade* é o resultado de uma intervenção de Gilberto Mendes sobre a paisagem sonora de seu tempo por meio de sua escuta e, posteriormente, de sua escrita musical.

NÍVEL MUSICAL

Como apontado anteriormente, a parte musical de *Cidade* é formada por um mosaico de gravações musicais, partes vocais e instrumentais, e ruídos resultantes dos utensílios domésticos.

Em linhas gerais, a música assume uma função semântica. Ou seja, é mais importante a montagem de um mosaico musical por meio de gravações variadas, do que o uso exato das gravações indicadas pelo compositor. Isso fica explícito no momento em que Mendes determina que alguns discos são substituíveis e, mesmo aos insubstituíveis, é aberta exceção:

O caráter “insubstituível” dos discos de “The Beatles” e “Brigitte Bardot” está naturalmente condicionado à existência deles no mercado. Quando desaparecerem, poderão ser substituídos pelos novos mitos da época. Os discos do “The Beatles” aqui indicados podem ser substituídos por sucessos mais recentes desse conjunto vocal. Os discos substituíveis desta partitura formam um projeto de realização, ao mesmo tempo que um modelo para outros projetos a serem realizados (MENDES, 2008, p. 314)

Essas instruções demonstram que Mendes estava mais interessado no efeito que resultaria da sobreposição de fragmentos musicais de diferentes estilos e épocas – incorporando os “novos mitos da época” – do que na fixação exata de uma versão fechada da obra.

Cidade trabalha majoritariamente com escrita indeterminada, em que o compositor apenas oferece instruções e permite ao intérprete colaborar em sua construção. Por exemplo, para o contrabaixista somente há a indicação de que ele deverá dividir o registro de seu instrumento visualmente em 4 partes, ficando a seu critério como e quando tocar essas partes. Ou quando somente indica o texto a ser cantado, mas não determina a altura ou o ritmo, deixando a cargo dos cantores.

Por outro lado, se um regente quiser realizar uma montagem fiel às suas indicações, ao menos no que diz respeito às gravações ele conseguirá, pois Mendes determina exatamente o ponto em que uma citação musical deve ser iniciada e cortada, sobreposta por outras citações etc.⁷² Portanto, há também uma dimensão determinada, ainda que, no decorrer da peça, ela resulte somente aproximadamente, uma vez que o tempo não é determinado com precisão.

Quanto ao papel do músico, em *Cidade* não há distinção entre ator e músico. Todos os participantes se expressam teatralmente e musicalmente de modo integrado. Por fim, consideramos que *Cidade* não trabalha com qualquer lógica, e, portanto, não há lógica nem interna ao material musical, nem na relação com os elementos cênicos. Uma gravação da obra poderia soar internamente coerente, mas dificilmente seria capaz de comunicar da mesma forma que integrada à sua dimensão visual. Portanto, podemos concluir que a música não se sustenta sozinha.

Como pode ser visto, *Cidade* apresenta uma grande complexidade estrutural, embora possa ser percebida pelo espectador como um grande caos. O caos em *Cidade* é deliberadamente procurado por Gilberto Mendes, ou seja, ele resulta de um jogo de estruturação detalhada e abertura ao acaso. Nesse sentido, a obra assume um caráter de *happening*, embora não o seja de fato, considerando o detalhamento das instruções na partitura. A seguir (Quadro 6) é possível visualizar um resumo analítico da obra.

⁷² Denise Garcia e Clayton Mamedes (2005) recolheram todos os fragmentos musicais exatamente conforme indicados na partitura e os organizaram em um programa de computador. O programa pode ser adquirido com os próprios pesquisadores.

Quadro 6 – Resumo analítico de *Cidade* de Gilberto Mendes

Gilberto Mendes - Cidade

Nível sintático	
• Modo de composição:	musicalização da cena
• Modo de discurso dominante:	visual/gestual e sonoro/musical
• Modo de organização:	parataxe/simultaneidade e pletora
• Escala Kirby:	atuação simples
Nível semântico	
• Tema:	aspectos extramusicais
Nível musical	
• Função da música:	semântica
• Modo de organização musical:	indeterminada
• Papel do músico:	o músico atua
• Lógica do discurso:	a música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

4.6. Teatro Probabilístico III – Jocy de Oliveira (1968)

Teatro Probabilístico III, composta em 1968, não é uma música-teatro no sentido mais estrito que abordamos nesta tese. Trata-se, na verdade, de uma experiência limítrofe entre a música-teatro e o *happening*, na forma de uma intervenção pública. Entretanto, a obra carrega alguns elementos ainda verificáveis a partir de nosso modelo analítico.

Nessa obra, Jocy de Oliveira determina ações para 6 categorias de participantes: músico, ator, dançarino, luz, TV e público. Para cada categoria, há a indicação de realização de 2 tipos de eventos, um negativo e outro positivo (Figura 75).

Figura 75 – Instruções para participantes em *Teatro Probabilístico III* de Jocy de Oliveira

	Musician	Actor	Dancer	Light	TV	Public
Empty	Silent but making movements related to medium	Silent but making movements related to medium	Stationary but making sounds related to medium	Blackout but operating projectors	Video-tape	Follow instructions for the media which was chosen
Full	Sound	Verbal communication	Movement	Lights on	Live	Follow instructions for the media which was chosen
Negativo	Silêncio porém fazendo movimentos	Silêncio porém fazendo movimentos	Imóvel porém executando sons	Black out usando projetores	Video-tape	Siga as instruções para a categoria escolhida
Positivo	Som	Comunicação verbal	Movimento	Iluminação	Televisiando ao vivo	Siga as instruções para a categoria escolhida

Fonte: Oliveira, 1983

Essas ações são determinadas por um “mapa-partitura” (Figura 76). Essa partitura consiste em uma imagem de um mapa não-funcional, sobre o qual há quadros que determinam o tipo de ação de cada categoria de participante:

Figura 76 – Mapa-partitura de *Teatro Probabilístico III* de Jocy de Oliveira



Fonte: Oliveira, 1983

Um quadrado branco representa um evento negativo e um alaranjado, um evento positivo. Os números dentro dos quadrados indicam a velocidade de realização, sendo o número 1 para evento curto e o número 2 para evento longo. Os quadros são ligados por linhas que representam estradas. Segundo a indicação da compositora, “as estradas são interpretadas livremente pelos executantes em relação às instruções”, com “S” representando “estático” e “K” para “cinético” (OLIVEIRA, 1983, p. 118). A seguir, apresentamos as instruções para a realização dos eventos para cada categoria de participante.

Para os músicos, a compositora indica o uso de vozes, instrumentos acústicos ou eletrônicos. “Além do uso de sintetizadores, sons naturais podem ser manipulados eletronicamente. Neste caso o músico que estiver no controle do equipamento será considerado como outro intérprete” (OLIVEIRA, 1983, p. 120). Para os músicos, um evento negativo representa silêncio com a realização de movimentos baseados em seu instrumento ou voz. Quanto ao evento positivo, este pode ser realizado de diferentes formas, segundo suas instruções:

- sons muito longos ou muito curtos
- massa sonora ou sons isolados
- silêncio
- sons muito agudos ou muito graves
- fortíssimo ou pianíssimo
- muito rápido ou muito lento
- glissando (lento, rápido, agudo, grave, fortíssimo, pianíssimo)
- harmônicos
- instrumentos de sopro: “flutter”, tocar só no bocal
- todo músico poderá usar também voz, se desejar
- para voz: use também *sprechgesang*, use palavras, fonemas, suspiro, grito, gargalhada, enfim, efeitos vocais diversos.

Para os atores, um evento negativo é semelhante ao dos músicos, ou seja, silêncio com realização de movimentos. Quanto ao evento positivo, são dadas as seguintes orientações:

- sons muito longos ou muito curtos (palavras ou fonemas)
- muitos sons (palavras ou fonemas) ou poucos sons

- silêncio
- muito agudo ou muito grave
- fortíssimo ou pianíssimo
- muito rápido ou muito lento
- os atores poderão usar qualquer outro som executado com seu corpo ou com objetos

Para os dançarinos, um evento negativo é realizado com imobilidade, porém, com sons, segundo as orientações para os músicos. A respeito do evento positivo, há as seguintes instruções:

- altos ou baixos (em relação ao espaço)
- longos ou curtos
- muitos movimentos ou pouquíssimos movimentos
- imobilidade
- muito lento ou muito rápido
- movimentos barulhentos ou silenciosos

Para a iluminação, a compositora sugere o uso de “*spotlights* diversos, laser, flash, luzes de tráfego, de aeroporto, ultravioleta, luzes carregadas pelos intérpretes, luzes coloridas, esculturas luminosas etc.” (OLIVEIRA, 1983, p. 122). Para o evento negativo, deve-se usar blackout com projeções de filmes, slides, projetor opaco, entre outros. Quanto ao evento positivo, “a luz deve ser determinada segundo intensidade, dinâmica, gradações” (OLIVEIRA, 1983, p. 122), de acordo com as seguintes instruções:

- estática ou cinética
- claro ou escuro
- massa de luz ou luz isolada
- blackout
- muito lento ou muito rápido
- muito alto ou muito baixo

A compositora ainda destaca que a luz não deve ser usada para iluminar a cena no sentido tradicional, ela deve ser manipulada individualmente, podendo ser usada em qualquer direção, tanto na cena quanto no público.

Quanto à câmera de TV, a compositora ressalta que esta deve ser usada com criatividade e imaginação, e não simplesmente para televisionar os participantes. Para o evento negativo, usa-se um vídeo-tape previamente preparado com imagens de “cidade, estradas, mundo simbólico, desenho animado, ficção científica, ou a própria produção” (OLIVEIRA, 1983, p. 123), sendo que a colagem desses materiais deve seguir a variedade entre rápido ou lento, grande ou pequeno, claro ou escuro etc. Ao evento positivo, são dadas as instruções:

- estático ou cinético
- claro ou escuro (cor branco e preto)
- lento ou rápido
- nítido ou fora de foco
- simples ou complexo

Por fim, o público também é considerado como um intérprete. Não há indicações precisas, o público poderá seguir as instruções do regente se estiver a par do funcionamento da obra, ou simplesmente participar livremente.

O regente assume a figura de um guarda de trânsito, dando indicações para a realização dos quadros e dos caminhos a serem percorridos.

Seja um regente de orquestra quando os participantes estiverem interpretando os “quadrados” e seja um regente de trânsito quando eles estiverem interpretando as “estradas”. Organize sua mímica criando seus sinais para interpretar e dirigir o mapa-partitura, fazendo com que os intérpretes o compreendam perfeitamente. Não fale durante a execução. Seja seguro, rápido, flexível e criativo! Siga as instruções que determinam cada quadrado. Não tente prever tudo. Não use o mapa partitura sempre da mesma maneira, fazendo com que os intérpretes memorizem andamento, movimento, sons ou luz. Dê a eles a escolha do momento. Use ou elimine intérpretes livremente, porém seguindo as instruções gerais. (OLIVEIRA, 1983, p. 119).

NÍVEL SINTÁTICO

Em relação ao modo de composição, *Teatro Probabilístico III* apresenta o modo de musicalização da cena. Jocy de Oliveira trabalha com um princípio de serialização dos elementos componentes da peça, ao discriminá-los e tratá-los individualmente, alternando-os entre eventos positivos e negativos, e ainda com durações independentes. Não há de fato uma serialização no sentido estrito, porque, afinal, a compositora não está trabalhando somente com elementos musicais. No entanto, esse tratamento individualizado dos parâmetros tem reminiscência no serialismo integral. Deve-se ressaltar que o princípio de serialização somente

aparece no nível global da obra, pois no nível individual de cada categoria de participante, a compositora somente distingue entre evento positivo e negativo, deixando a cargo dos participantes decidir como irão realizar esses eventos.

Quanto ao modo de discurso dominante, observamos que a obra não trabalha com qualquer tipo de narrativa. Nesse sentido, aproxima-se mais de um *happening* do que de uma música-teatro. Assim, não se pode determinar um modo de discurso dominante, e todos os elementos, tanto os visuais quanto os musicais, possuem igual importância na construção da obra.

Em relação ao modo de organização interna, assim como em *Cidade* de Gilberto Mendes, a obra se encontra em parataxe, simultaneidade e pletora. A parataxe se evidencia na sobreposição entre música, teatro, dança, luz, televisão e público, cada qual realizando atividades de modo independente, sem qualquer intenção de encadeamento lógico. Não existe hierarquia, todas as ações possuem a mesma importância. A simultaneidade acompanha o caráter paratático, pois todos esses elementos discrepantes ocorrem ao mesmo tempo, não havendo princípio de ordenação. Por fim, a densidade dos signos se encontra em pletora, pois mesmo nos momentos em que alguma categoria se encontra realizando um evento negativo, tal evento implica em algum tipo de ação. Ou seja, o espaço da realização da peça está sempre preenchido com ações de diferentes qualidades, de modo que o receptor/participante não consegue ter uma percepção global de toda a obra, sendo obrigado a direcionar sua atenção a eventos localizados.

Em relação à Escala Kirby, a obra também se assemelha à *Cidade*. As ações em *Teatro Probabilístico III* ficam no limiar entre atuação recebida [*received acting*] e atuação simples [*simple acting*]. Os participantes realizam ações características de suas atividades, de modo que podem ser percebidas pelos espectadores como uma simples ação. No entanto, há situações em que os participantes devem se expressar teatralmente, embora com gestos simples e primários. Nesse sentido, chegam à atuação simples. Assim, a complexidade da obra não resulta de atuações complexas, mas antes, da sobreposição de uma grande quantidade de ações e atuações simples discrepantes.

NÍVEL SEMÂNTICO

Teatro Probabilístico III tematiza o próprio espaço em que ela se realiza, ou seja, o espaço urbano. Jocy de Oliveira aponta que “este trabalho é um exercício à procura de uma percepção global dirigido a eliminar o papel do público versus intérprete através de uma interação complementar” (OLIVEIRA, 1983, p. 116).

Nesse sentido, a obra tem uma dimensão reflexiva acerca da relação entre obra de arte e vida cotidiana, demonstrando o interesse de Jocy de Oliveira por novas formas de interação e percepção artística, eliminando o modelo tradicional do artista em cena e o público em posição passiva.

Em trabalho anterior (MAGRE; GARCIA, 2021), consideramos que *Teatro Probabilístico III* e *Cidade* de Gilberto Mendes possuem semelhança temática. Ambas as obras “produzem uma reflexão sobre a experiência urbana na década de 1960, seus símbolos, costumes, mitos e sujeitos” (MAGRE; GARCIA, 2021, p. 10). A diferença entre as obras reside no plano da recepção. Partimos da distinção proposta por Rancière (2012) entre a concepção de teatro épico de Brecht e de teatro da crueldade de Artaud. Na perspectiva brechtiana, o espectador é confrontado com a realidade através de um tipo de encenação que deve deixar sempre em evidência que ele está diante de uma encenação, impedindo-o de deixar-se enlevar pela narrativa. Na perspectiva artaudiana, o espectador deve deixar a posição de observador e adentrar o “círculo mágico” da ação teatral, “onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (RANCIÈRE, 2012, p. 10).

A partir dessa distinção, elaboramos a análise reproduzida a seguir:

Em *Teatro Probabilístico III* estamos diante de uma concepção *artaudiana*. Nessa obra, o espectador é despojado da passividade característica do consumidor da música de concerto, sendo desafiado a ser parte integrante da obra, como num ritual onde a fruição está condicionada à imersão na experiência. Nesse sentido, *Teatro Probabilístico III* é uma experiência impossível de ser realizada em um palco de teatro. Sua existência depende da imprevisibilidade e da participação *in loco* que somente a urbe pode oferecer. Aqui, o espectador vivencia a obra de dentro, como parte integrante dela, o que lhe dificultará ter uma compreensão do todo. Já *Cidade* pode ser vista como uma concepção *brechtiana*. Nela, o espectador é colocado diante de uma construção metonímica de uma cidade (e não da cidade em si) criada através da incorporação de objetos e artefatos culturais da época, tais como os eletrodomésticos e a música urbana. Assim, em *Cidade* temos um recorte em que uma parte simboliza o todo. Aqui, o espectador não é convidado a fazer parte da obra, mas sim incentivado a observar com distanciamento crítico. Esse distanciamento se dá pela ausência de um enredo ou personagens que poderiam fazer o espectador se deixar levar (e enlevar) passivamente pela

narrativa. Em *Cidade*, o espectador é confrontado com signos que lhe são familiares, porém, organizados de forma caótica que o coloca em estado constante de atenção, exigindo-lhe sempre uma atitude interpretativa para reconstruir as informações em sua cabeça (MAGRE; GARCIA, 2021, p. 15-16)

Assim, no nível semântico, podemos perceber que em *Teatro Probabilístico III* Jocy de Oliveira não somente toma a cidade como um assunto, mas a assume como palco para a realização de sua obra/experiência.

NÍVEL MUSICAL

Em relação à função, a parte musical em *Teatro Probabilístico III* não tem nenhuma função dentro da distinção proposta por Björn Heile. Não tem função estética porque a música não é definida, ela é improvisada segundo algumas orientações bastante abertas da compositora, de modo que em cada performance resulta completamente diferente. E não tem função semântica porque a música não tem momento certo para acontecer, portanto, a estrutura geral da obra não depende da presença da música em determinado momento. Nesse sentido, a peça se distancia da estrutura de música-teatro e se aproxima a um *happening*, em que não há previsão dos acontecimentos.

Quanto ao modo de organização, a música é completamente indeterminada. Os participantes têm total autonomia na forma como irão realizá-la, devendo somente respeitar a indicação dos eventos (se negativo ou positivo) e a variedade de timbres, alturas, durações etc., indicados pela compositora.

A respeito do papel do músico, nesta obra todos os participantes assumem todos os papéis. Durante um evento negativo, os músicos devem atuar silenciosamente; os atores e dançarinos, por sua vez, permanecem imóveis, mas produzem sons. Com isso, embora haja distinção entre músicos e atores, eles realizam atividades semelhantes em momentos opostos.

Por fim, em relação à lógica do discurso musical, não há lógica em nenhum nível. O resultado é imprevisível e depende do acontecimento naquele momento. A obra poderia resultar em uma gravação de uma performance específica, e seu resultado musical poderia ser percebido como uma obra musical autônoma, mas em outra performance isso poderia não ocorrer.

Como pode ser visto, *Teatro Probabilístico III* fica no limiar entre música-teatro e *happening*, ou seja, entre uma obra artística em algum nível determinada e uma experiência participativa imprevisível. Essa posição fronteira é característica da obra de Jocy de Oliveira, que transita por diversas formas artísticas, buscando novas formas de expressão que atravessam os limites entre uma linguagem e outra. A seguir (Quadro 7) é possível visualizar um resumo analítico da obra.

Quadro 7 – Resumo analítico de *Teatro Probabilístico III* de Jocy de Oliveira

Jocy de Oliveira – Teatro probabilístico III

Nível sintático	
• Modo de composição:	musicalização da cena
• Modo de discurso dominante:	não há
• Modo de organização:	parataxe/simultaneidade e pletora
• Escala Kirby:	atuação recebida e atuação simples
Nível semântico	
• Tema:	aspectos extramusicais
Nível musical	
• Função da música:	não há
• Modo de organização musical:	indeterminada
• Papel do músico:	o músico atua
• Lógica do discurso:	a música não se sustenta sozinha

Fonte: o autor.

Após a apresentação pormenorizada das 6 análises, apresentaremos na sequência um quadro comparativo (Quadro 8) que as coloca em perspectiva, a fim de que se possa obter uma percepção geral das características descritas.

Quadro 8 – Quadro comparativo das análises

		Estudo para Piano	Centone	Lecture	Brazil S/A - Extração de Impostos	Cidade	Teatro Probabilístico III	
S I N T Á T I C O	MODOS DE COMPOSIÇÃO	Teatro como música Musicalização da cena				X	X	
		Música como teatro Teatralização da performance	X	X	X			
		Teatro como teatro e música como música				X		
	MODO DE DISCURSO DOMINANTE	Textual / Verbal	X		X	X		
		Visual / Gestual		X		X	X	
		Sonoro / Musical					X	
	MODOS DE ORGANIZAÇÃO INTERNA	Modos de contato	Hipotaxe ordenamento	X	X	X		
			Parataxe simultaneidade					X
		Densidade dos signos	Privação		X	X		
			Equilíbrio Pletora	X			X	
ESCALA KIRBY	Atuação recebida						X	
	Atuação simples			X		X	X	
	Atuação complexa	X	X		X			
S E M Â N T I C O	ASPECTOS DA VIDA MUSICAL		X	X	X			
	ASPECTOS EXTRAMUSICAIS				X	X	X	
M U S I C A L	FUNÇÃO DA MÚSICA	Estética	X		X	X		
		Semântica		X	X		X	
	MODO DE ORGANIZAÇÃO MUSICAL	Determinada	X	X	X	X		
		Forma Aberta						
		Indeterminada		X		X	X	
	PAPEL DO MÚSICO	O músico atua	X	X	X		X	
O músico não atua					X			
LÓGICA DO DISCURSO	A música se sustenta sozinha							
	A música não se sustenta sozinha	X	X	X	X	X		

Fonte: o autor.

A partir dessa visão panorâmica, podemos elaborar algumas considerações. Com relação aos modos de composição, observa-se uma alternância entre os modos de musicalização da cena e teatralização da performance musical, que, conforme exposto no início deste trabalho, são os dois modos composicionais mais característicos da música-teatro. Em *Estudo para Piano*, *Centone* e *Lecture*, a teatralização da performance musical se dá de modo fluido. Não há entre os compositores uma tentativa de teatralizar determinados conjuntos de gestos de modo descontextualizado, mas, ao contrário, buscam um tipo de atuação orgânica, em que

frequentemente não somos capazes de definir se determinado gesto é uma simples ação necessária à realização musical ou uma atuação. Já em *Cidade e Teatro Probabilístico III*, embora seja possível identificar procedimentos de musicalização da cena, seja na aplicação de uma forma rondó na primeira ou de princípios de serialização na segunda, esses procedimentos permanecem em um nível muito profundo da organização da obra, provavelmente não sendo identificáveis no momento da performance.

A peça *Brazil S/A – Extração de Impostos* é a única em que as linguagens são trabalhadas dentro de seu próprio campo, ou seja, o teatro trabalhado como teatro e a música como música. Este é um modo menos característico da música-teatro, mas ainda assim passível de ser aplicado em algumas situações.

Acerca do modo de discurso dominante, vemos também uma alternância entre textual/verbal e visual/gestual. Em geral, nas obras em que há um texto com algum nível de sequência lógica, este domina o modo de discurso, como é o caso de *Estudo para Piano, Lecture* e *Brazil S/A – Extração de Impostos*. Na peça *Cidade*, apesar de haver um texto, o domínio é do discurso visual/gestual, uma vez que o texto não é trabalhado dentro de uma lógica narrativa. Nesta peça há ainda um domínio secundário da dimensão sonora/musical, devido à predominância da colagem de fragmentos de gravações musicais. *Centone* é totalmente conduzida pela dimensão visual/gestual, e, por fim, *Teatro Probabilístico III* não é orientada por qualquer tipo de discurso.

Quanto ao modo de organização interna, observa-se uma predominância da organização em hipotaxe/ordenamento, com alternância entre privação e equilíbrio na densidade dos signos. Esses modos de organização são característicos do teatro dramático e de práticas cênico-musicais como a ópera e o musical, em que a harmonia entre os signos é necessária para a condução do enredo. Por sua vez, *Cidade e Teatro Probabilístico III* situam-se em campo oposto, operando em parataxe/simultaneidade e pletora, o que as colocam como modelos paradigmáticos de música-teatro na perspectiva do teatro pós-dramático concebido por Hans-Thies Lehmann. Isso demonstra que a teoria de Lehmann atende apenas parcialmente à música-teatro brasileira, pois em muitas obras a dimensão dramática permanece preservada.

Em relação à Escala Kirby, há alternância entre atuação simples e atuação complexa. Nas obras de atuação complexa (*Estudo para Piano, Centone* e *Brazil S/A – Extração de Impostos*), percebemos uma maior diversidade de estados emocionais explorados pelos músicos/atores, deixando mais latente a dimensão teatral de suas atuações. Já nas obras de

atuação simples (*Lecture, Cidade e Teatro Probabilístico III*), a gestualidade é explorada mais em sua plasticidade que por uma intenção teatral narrativa. A peça de Jocy de Oliveira permanece no limiar entre a atuação e a não-atuação, uma vez que há uma grande dubiedade entre gestos para a realização musical e gestos teatrais.

No nível semântico, identificamos a predominância de dois tipos de temas mais recorrentes, dentre os quais as obras dividem-se de modo equilibrado. *Estudo para Piano* e *Centone* tematizam aspectos da vida musical, ao passo que *Brazil S/A – Extração de Impostos, Cidade e Teatro Probabilístico III* referem-se a aspectos extramusicais. *Lecture* é a única entre as obras estudadas que transita entre as duas abordagens, tematizando tanto aspectos da prática musical quanto assuntos de ordem política, fazendo transições sempre sutis entre os temas.

Com relação à função da música, observamos que tanto a função estética quanto a função semântica são modos operativos no repertório estudado. Em *Estudo para Piano* e *Brazil S/A – Extração de Impostos*, a música assume função estética, pois o material musical não pode ser alterado sob o risco de prejudicar a obra, ao passo que em *Centone* e *Cidade* a música assume função semântica, sendo sua presença mais importante para a estrutura da obra do que exatamente o material musical utilizado para tal finalidade. *Lecture* novamente se divide entre dois polos de uma categoria: a função semântica da música é evidente, porém, identificamos que há uma dimensão estética que também deve ser considerada. Por fim, em *Teatro Probabilístico III* não é possível identificar qualquer função do material musical devido à sua imprevisibilidade.

Quanto ao modo de organização musical, temos uma oscilação entre escrita determinada e indeterminada. *Estudo para Piano* é a obra com escrita musical mais determinada dentre as analisadas, ainda que a dimensão cênica mantenha uma grande abertura à contribuição do intérprete. Em *Centone* e *Brazil S/A – Extração de Impostos* a escrita é majoritariamente determinada, porém há momentos de indeterminação. *Lecture* é praticamente toda determinada, com uma breve seção que trabalha com forma aberta. Por fim, *Cidade e Teatro Probabilístico III* são totalmente indeterminadas.

Em relação ao papel do músico, em todas as obras o músico assume o papel de ator, com exceção de *Brazil S/A – Extração de Impostos*. Como apontado anteriormente, um dos aspectos que distinguem a música-teatro de outros gêneros cênico-musicais é o fato de que o músico, especialmente o instrumentista, também assume o papel de ator, realizando tanto a produção musical quanto teatral. A peça de Csekö demonstra mais uma vez um aspecto

contraditório à prática de música-teatro, pois há a presença de um ator que realiza toda a parte teatral e um instrumentista que realiza toda a parte musical sem ser visto pelo público.

Por fim, a respeito da lógica do discurso musical, observamos que em todas as peças analisadas a parte musical não se sustentaria como uma obra estritamente musical. Isso reforça a ideia, tão defendida neste trabalho, de que música-teatro não é a mera junção de música e teatro, mas antes, um objeto com suas próprias particularidades, em que música e teatro são relacionados de maneira simbiótica. É importante ressaltar que as análises aqui apresentadas não são usadas como amostragem para o estabelecimento de regras de funcionamento da música-teatro, mas apenas como forma de demonstrar como as categorias elencadas se manifestam no contexto global das composições, ao menos em seu nível de escritura, posto que a análise de registros de performances poderia revelar outras dimensões não identificadas em nossa abordagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apontado na introdução, é um grande (e arriscado) desafio reunir tantas obras tão peculiares sob a mesma denominação. O que obras como *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö e *Centone* de Maria Helena da Costa têm em comum, além do fato de possuírem música e teatro em sua estrutura? Como é possível colocar sob o mesmo guarda-chuva a experiência de *Teatro Probabilístico III* de Jocy de Oliveira e uma obra inteiramente determinada como *Estudo para Piano* de Tim Rescala? De que maneira se pode relacionar uma obra de grande escala como *Cidade* de Gilberto Mendes com a presença isolada do instrumentista em *Lecture* de Jorge Antunes?

De fato, essas obras apresentam mais diferenças que semelhanças. O que as une, entretanto, é que elas partilham um mesmo tronco comum. Todas essas obras surgem de um mesmo contexto, que é o da música de concerto, e todas elas possuem, seja em nível mais imediato ou mais profundo, um pensamento musical na organização de seus signos constituintes.

Como pôde ser visto neste trabalho, delimitar o que é e o que não é música-teatro, é uma tarefa delicada. Procuramos não tecer definições restritivas, respeitando a diversidade de práticas e expressões que formam o repertório analisado. Deixamos que as próprias obras nos dessem o caminho para chegar à formulação de nossas definições.

O marco teórico apresentado no primeiro capítulo orientou a forma de abordar nosso objeto de pesquisa. A opção por não realizar análises comparativas com o repertório europeu, seguindo a visão de Michel Espagne, foi determinante para que conseguíssemos extrair as características próprias do nosso repertório. Isso não significa ignorar acriticamente a produção internacional. Ao contrário, dialogamos com autores e compositores estrangeiros, porém, sem tomar suas obras artísticas e teóricas como parâmetros para nossas reflexões. Não somente as ideias viajam, como bem apontou Roberto Schwarz (2000), mas também as teorias viajam, como nos lembra Edward Said (1983). Ou seja, numa atitude antropofágica, assimilamos conceitos, procedimentos analíticos e modos de compreensão e os transformamos para atender ao repertório estudado, resultando no modelo analítico que aqui apresentamos.

Conforme demonstrado ao longo do texto, a música-teatro não foi uma prática localizada e pontual. Ao contrário, ela perpassa a produção de compositores brasileiros das mais variadas linhas, permanecendo viva no repertório desde seu surgimento no início dos anos 1960. A ausência nas obras historiográficas referenciais não reflete sua inexistência, mas antes, revela

o processo de apagamento a que ela foi submetida no curso do tempo, eclipsada por práticas e gêneros musicais tidos como mais “sérios”, como a música instrumental, sobretudo sinfônica. Todavia, sua permanência atesta: a exploração de elementos cênicos é uma constante na música brasileira de concerto, sendo fator determinante na sua formação.

Para além dos resultados obtidos por meio das análises apresentadas no capítulo 4, que demonstram sobretudo como se dão as interações entre os signos musicais e teatrais dentro de cada composição, a observação de um grande número de obras nos levou à elaboração de um conjunto de aspectos que caracterizam a música-teatro brasileira de modo mais amplo.

Em primeiro lugar, constatamos que a música-teatro brasileira surgiu quase simultaneamente à música-teatro europeia, ambas impactadas pelas ideias de John Cage, ainda que os processos de recepção e ressemantização tenham se dado de modos diferentes. Com essa constatação, eliminamos a ideia de que a música-teatro brasileira seja resultado da imitação da música-teatro europeia, desarticulando, assim, qualquer argumento nessa direção.

Conforme demonstrado no primeiro capítulo, a presença de Cage em Darmstadt propiciou aos compositores ligados àquela escola realizar um processo de transição do serialismo para a indeterminação. Esse processo resultou em obras que guardavam características dos dois universos, em que os compositores tentavam, por exemplo, serializar elementos cênicos, ou ao menos controlá-los excessivamente. Por sua vez, a recepção dos compositores brasileiros das ideias de Cage, tanto daqueles que o conheceram através da mediação de Darmstadt (como os membros do Grupo Música Nova), quanto por aqueles que o conheceram pessoalmente (Jocy de Oliveira) ou por outros meios, se deu de forma mais livre, pois no Brasil o serialismo sequer teve tempo de se estabelecer como uma prática composicional. Isso gerou obras menos preocupadas em serializar ou controlar os elementos cênicos, e mais interessadas em trabalhar com atuações mais fluidas, em que a complexidade não estava na soma de gestos individuais, mas na interação entre os diferentes signos componentes da linguagem teatral. Mesmo no caso de uma obra como *Teatro Probabilístico III*, em que há uma reminiscência serial na organização dos eventos, a forma como estes devem ser realizados é completamente decidida pelos participantes, não havendo controle da compositora na sua realização.

Em segundo lugar, a música-teatro brasileira é caracterizada por uma criatividade intensa que brota da limitação de recursos. Diferentemente da Europa, que possui espaços adequados à realização desse repertório, e até mesmo festivais dedicados à música-teatro, no

Brasil os compositores muitas vezes não têm à sua disposição nada além de um palco de teatro (quando o têm). Assim, todos os elementos que envolvem a cenografia, como iluminação, cenários, projeções, objetos de cena e outras maquinarias não fazem parte da realidade dos nossos compositores. Desse modo, eles são obrigados a trabalhar com recursos mínimos, o que os faz potencializar cada elemento, por menor que seja. O simples ato de tirar uma flor de dentro do piano como em *Centone* torna-se um gesto determinante na construção da obra.

Isso faz com que a música-teatro brasileira assuma predominantemente o caráter de esquete. Ou seja, peças curtas, normalmente com poucos participantes e poucos objetos de cena, em que a ação se concentra sobretudo na atuação dos músicos. Isso não é uma regra, há obras brasileiras em que os compositores tiveram condições de explorar mais elementos, e é claro que o fizeram, como é o caso, sobretudo, de Jocy de Oliveira e Luiz Carlos Csekö – este último, sendo o responsável pelo projeto e realização das iluminações em suas obras.

Em terceiro lugar, observamos a predominância de temas políticos ou comentários sobre aspectos da contemporaneidade. No geral, praticamente todos os compositores mencionados nesta tese têm músicas-teatro que tematizam aspectos políticos. O tema por vezes aparece em forma de denúncia, como em *O Último Tango em Vila Parisi* de Gilberto Mendes, que denuncia os altos níveis de poluição na cidade de Cubatão, mas também pode aparecer em forma de ironia, como em *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Csekö, em que a situação absurda é trabalhada de forma humorística. Pode, ainda, aparecer diluída em meio a outros assuntos, como é o caso de *Lecture* de Jorge Antunes. Por outro lado, mesmo quando não há alguma crítica política, percebemos que os temas contemporâneos se destacam no repertório. Por exemplo as obras *Estudo para Piano* de Tim Rescala e *Centone* de Maria Helena da Costa, que refletem sobre a realidade do músico, suas frustrações, satisfações e insatisfações, levando para a cena a realidade que normalmente permanece escondida do público.

Em quarto lugar, a noção de hibridação de Canclini nos permitiu identificar que a música-teatro brasileira possui uma identidade mestiça, resultado do diálogo indiscriminado entre tradição e modernidade, entre local e universal, entre o culto e o massivo. Há uma constante transgressão dos limites entre popular e erudito, por exemplo quando Gilberto Mendes incorpora gravações de canções populares em *Cidade*, ou ainda quando Luiz Carlos Csekö recorre a um repertório gestual próprio de televisão em *Brazil S/A – Extração de Impostos*. Seja como for, as dualidades marcam a música-teatro brasileira desde seu surgimento.

Em quinto lugar, identificamos que ocorre uma diluição entre música-teatro e *happening*, algo que no contexto europeu e estadunidense é mais demarcado. Como demonstrado no capítulo 2, o *happening* foi uma prática muito recorrente entre compositores brasileiros ligados à música-teatro durante as décadas de 1960 e 1970. Naquele momento, os *happenings* estimulavam a criação de obras com proposições cênicas, porém, enquanto na Europa essas práticas eram bem separadas e realizadas por agentes diferentes, no Brasil elas compartilhavam os mesmos espaços. Em algumas das obras analisadas, como em *Teatro Probabilístico III* e *Cidade*, fica evidente a dificuldade em estabelecer os limites entre uma prática e outra.

Em sexto e último lugar, está a predominância do humor na constituição da música-teatro brasileira. O humor na música-teatro pode decorrer de, ao menos, duas situações. Uma primeira é quando o compositor de fato pretende abordar o tema de modo humorístico, e, para isso, lança mão de recursos específicos, como ironias, jogos de expectativa e surpresa, entre outros. É o que ocorre em *Brazil S/A – Extração de Impostos*, em que Csekö aborda o assunto por meio de ironia. Outra situação é quando não há uma intenção humorística por parte do compositor, mas a obra resulta em situações de humor por meio da fricção de elementos discrepantes, que fazem parte de universos distintos, como, por exemplo, o contato entre uma cantora de ópera e um halterofilista em *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes.

A partir das 6 características acima elencadas, juntamente com os aspectos depurados das análises, confirmamos nossa tese: existe um sólido conjunto de obras cênico-musicais no Brasil que podem ser compreendidas como música-teatro, e esse conjunto, apesar de sua diversidade poética, possui modos de funcionamento e percursos históricos em comum. Em outros termos, a música-teatro existe e permanece como uma prática autônoma dentro da música brasileira.

Diante dos resultados alcançados, acreditamos que esta tese traz uma importante contribuição para o estabelecimento da música-teatro como objeto de estudo no campo da musicologia brasileira, além de oferecer um modelo analítico sólido que poderá servir de base para análises posteriores. Por fim, nosso desejo é que este trabalho estimule pesquisadores, compositores e músicos em geral à reflexão – e por que não? – à criação e performance de música-teatro, fortalecendo o desenvolvimento e a permanência dessa prática no Brasil.

REFERÊNCIAS

- A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).
- ACUIO, Carlos. MARDA: a sigla do happening. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 747, 13 ago. 1966. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/71892>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- ADLINGTON, Robert. Music theatre since the 1960s. *In*: COOKE, Mervyn (Ed.). **Twentieth-Century Opera**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 225-243.
- _____. Why ‘new music theatre’ now? *In*: ADLINGTON, Robert (ed.). **New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975**. Abingdon, New York: Routledge, 2019.
- AMARAL, Mayara. **A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística**. 176 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- AMAZONAS. Münchener biennale: Internationales Festival für neues Musiktheater. Munique, 2010. Disponível em: <http://archive.muenchener-biennale.de/archiv/2010/programm/events/event/detail/amazonas/>. Acesso em: 02 jul. 2022.
- AMAZONIA: teatro música em três partes. São Paulo: Sesc São Paulo, 2010.
- ANDERSON, Perry. Modernity and Revolution. **New Left Review**, Londres, v. 1, n. 144, mar-abr. 1984. Disponível em: <https://newleftreview.org/issues/I144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution>. Acesso em: 15 jan. 2021
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *In*: SCHWARTZ, Jorge; ANDRADE, Gênese (Org.). Manifesto Antropófago e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANTUNES, Jorge. **Lecture**. Para clarinete baixo solo. Brasília: Editora Sistrum, 1985.
- ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. **Contemporary Music Review**. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.
- AZEREDO, Ronaldo. **Sem título** [Mulher de pérolas]. São Paulo: Edições Invenção, 1971.
- BATISTA, Josinaldo Gomes. **A música com proposição teatral do Grupo de Compositores da Bahia**. 2004. 214 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- BONIN, Gustavo Cardoso. **Quadro a quadro: música cênica brasileira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BOSSEUR, Jean-Yves. **Vocabulaire de la musique contemporaine**. Paris: Minerve, 1992.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales 1929-1989**: a Revolução Francesa da historiografia. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and writings by John Cage. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CAMPOS, Augusto de. Juanita Banana no Municipal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 30 out. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/76073. Acesso em: 08 dez. 2020.

_____. Cidade Acaso Luxo 1963-1965. In: _____. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 113-119

_____. **Não**: poemas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Mexico: Gijalbo, 1990.

CARDOSO, Lindembergue. **Concerto Brevíssimo para Fagote**. 1 partitura, 1972. Disponível no Memorial Lindembergue Cardoso, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

_____. **Colóquio**. Para violoncelo solo e tocador. Salvador: UFBA – Escola de Música, 1983. 1 partitura.

CLAVER FILHO, José. Aluna de Jorge Antunes laureada na Bahia. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 4599, 30 jul. 1975. Segundo caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/63811. Acesso em: 01 jul. 2022.

_____. Uma compositora que começa bem. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 4608, 8 ago. 1975. Segundo caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/64192. acesso em: 01 jul. 2022.

_____. Compositores de Brasília classificados em Belo Horizonte. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 4784, 6 fev. 1976. Segundo caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/70843. Acesso em: 01 jul. 2022.

_____. Movimento candango de música contemporânea. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 5419, 23 nov. 1977. Segundo caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/96697. Acesso em: 01 jul. 2022.

COOK, Nicholas. **Analysing musical multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COSTA, Maria Helena da. **Centone**. São Paulo: ECA/USP, 1976. 1 partitura. Voz feminina.

CSEKÖ, Luiz Carlos. **Brazil S/A – Extração de impostos**. Para ator e percussão múltipla. Manuscrito. 1989. Disponível no acervo CDMC/CIDDIC/UNICAMP.

_____. **Boca no trombone**. Para trombone solo. Manuscrito. 1990. Disponível no acervo CDMC/CIDDIC/UNICAMP.

_____. **Domínios da Fugacidade**: a abordagem composicional de LC Csekö. 2017. 267 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CURSO internacional de férias. Folha da Manhã. São Paulo, 4 dez. 1953. Assuntos Gerais, p. 7. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=29708&anchor=4637805&pd=648f7cb48b1331e6176f185ede705357>. Acesso em: 02 jul. 2022.

DAVID, Pedro Leal. **Trago notícias de outro lugar**: produção de sentido na composição de uma peça de música-teatro. 2021. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

DE BENEDICTIS, Angela Ida. Analysing new music theatre: theme and variations (from a multimedia perspective). In: ADLINGTON, Robert (ed.). **New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975**. Abingdon, New York: Routledge, 2019.

ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael (ed.). **Transferts**: Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe). Paris: Éditions recherche sur les Civilisations, 1988.

ESPAGNE, Michel. **Les transferts culturels franco-allemands**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

_____. A noção de transferência cultural. **Jangada**. Tradução: Dirceu Magri. Viçosa, n. 9, p. 136-147, mar.-jun. 2017.

_____. Viajando com o conceito de transferências culturais. Entrevistador: Alexandre Fontaine. **Cadernos CIMEAC**, Uberaba, v. 8, n. 2, 2018.

FONSECA, Talvani. O Happening que o bar não entendeu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 108, 11 mai. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/83988. Acesso em: 02 jul 2022.

GALAMA, Paula. **Jaceguay Lins**: Personalidade e obra. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira, 2013.

GARCIA, Denise Hortência Lopes; MAMEDES, Clayton Rosa. Cidade de Gilberto Mendes: o toca-discos e o gravador como instrumentos musicais? In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE COMPUTAÇÃO MUSICAL, (10), 2005, Belo Horizonte. **Anais...** Porto Alegre: SBC, 2005. Disponível em: <http://compmus.ime.usp.br/sbcm/2005/papers/music-12458.html>. Acesso em: 10 jul. 2022.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. Estúdio da Glória, década de 80: polo de produção eletroacústica no Brasil. **Seminário Música Ciência Tecnologia**, São Paulo, n.4, p. 103-108, 2012.

_____. **O Grupo Música Nova e a mídia eletroacústica**. 2016. 191 f. Tese (Livre Docência em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Não publicada.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música cênica para piano: Cinco peças brasileiras**. 2002. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

_____. **Música cênica para piano no Rio de Janeiro**. 2013. 268 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GUIMARÃES, Fernando. O Bach que o iê-iê-iê entendeu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 108, 11 mai. 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/83988. Acesso em: 02 jul. 2022.

HEILE, Björn. **The Music of Mauricio Kagel**. New York: Routledge, 2016a.

_____. Towards a theory of experimental music theatre: 'showing doing', 'non-matrixed performance' and 'metaxis'. In: KADURI, Yael (Ed.). **The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art**. Oxford: Oxford University Press, 2016b, p. 335-355.

_____. New Music theatre and theories of embodied cognition. In: ADLINGTON, Robert (ed.). **New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975**. Abingdon, New York: Routledge, 2019.

IDDON, Martin. Gained in translation: words about Cage in late 1950s Germany. **Contemporary Music Review**, v. 26, n. 1, p. 89-104, 2007.

_____. **New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

JENSENIUS, Alexander; WANDERLEY, Marcelo; GODØY, Rolf; LEMAN, Marc. Musical gestures: Concepts and methods in research. In: GODØY, Rolf; LEMAN, Marc (Eds.), **Musical gestures: Sound, movement, and meaning**. New York: Routledge, 2010, p. 12–35.

KAGEL, Maurício. Conversación con Mauricio Kagel. Entrevistador: Pablo Aranda. In: **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 50, n.185, p.60-66, jan.-jun. 1996.

KATER, Carlos. **Música viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KIRBY, Michael. **A formalist theatre**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KRIEGER, Edino. Reflexões sobre a II Semana de Música de Vanguarda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Ano LXXV, n. 223, 22 set. 1966. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/89897. Acesso em: 01 jul. 2022.

KURIHARA, Juju. Japan Tourism Agency Introduces Japanese Manner. **Iromegane**, 29 jan. 2020. Disponível em: <http://www.iromegane.com/society/japan-tourism-agency-introduces-japanese-manner/>. Acesso em: 02 jul. 2022.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGRE, Fernando; GARCIA, Denise. A música-teatro brasileira como projeto de modernização: algumas reflexões a partir de obras de Jocy de Oliveira e Gilberto Mendes. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 21, p. 1-21, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/67359/36824>. Acesso em: 02 jul. 2022.

MALETTA, Ernani. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia**, Cuiabá, v. 21, n. 30, p. 29-54, 2014.

MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. História da música no Brasil. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

MATOS, Gabriela. Parataxe: coordenação e justaposição. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LINGUÍSTICA, (20), 2005, Lisboa. **Anais...** Lisboa: APL, 2005. p. 687-699. Disponível em: https://www.clul.ulisboa.pt/files/directiva/2005MATOS_APLXX.pdf. Acesso em: 28 jun. 2021.

MAUCERI, Frank. From experimental music to musical experiment. **Perspectives of New Music**, Seattle, v. 35, n.1, p. 187-204, winter, 1997.

MELODIÁRIO - Sobre a obra de Jaceguay Lins. Direção de Marcos Valério Guimarães. Vitória: Artevila Produções Culturais, 2015. (30 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2IlhizDIZsU&t=782s&ab_channel=MarcosVal%C3%A9rioGuimar%C3%A3es. Acesso em: 08 dez. 2020.

MENDES, Gilberto. **Nascemorre**. Para vozes, percussão e fita magnetofônica. Washington: Pan American Union, 1966.

_____. **Música para piano nº 1**. São Paulo: Ricordi, 1969. 1 partitura.

_____. **Retrato I.** Para flauta e clarinete Bb. São Paulo: Novas Metas, 1979. 1 partitura.

_____. **Uma Odisséia Musical:** dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Viver sua música:** com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: Edusp, 2008.

MIRANDA, Ronaldo. Jorge Antunes: a música experimental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 84, n. 331, caderno B, p. 4, 9 mar. 1975a. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/119202. Acesso em: 08 dez. 2020.

_____. Grupos de vanguarda de Brasília e Buenos Aires. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 85, n. 40, caderno B, p. 6, 18 mai. 1975b. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/122743. Acesso em: 08 dez. 2020.

MITLIN, Diana; SATTERTHWAITTE, David. **Urban poverty in the global south:** scale and nature. Abingdon: Routledge, 2013.

MOURA, Paulo Celso. **Música informal brasileira:** estudo analítico e catálogo de obras. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira.** 2 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do grupo de compositores da Bahia. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, jul./dez. 2011.

_____. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.25, 2012. p.7-26.

NOVAK, Jelena. **Postopera:** reinventing the voice-body. Abingdon: Routledge, 2017.

OLIVA, Ayrton. Deu a louca na música. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 712, p. 100-102, 11 dez. 1965. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/67075>. Acesso em: 02 jul. 2022.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **Música-come-teatro:** uma prática composicional e sua autoanálise. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

OLIVEIRA, Jocy. **Dias e Caminhos seus mapas e partituras.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. **Ouviver a Música.** Para piano e cordas. São Paulo: ECA/USP, s.d. 1 partitura.

_____. **Cadernos.** São Paulo: Edusp, 2019.

PASSOS, Úrsula: Jocy de Oliveira nos suga para dentro de sua ópera que parece um filme. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 23 jul. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/jocy-de-oliveira-nos-suga-para-dentro-de-sua-opera-que-parece-um-filme.shtml>. Acesso em: 02 jul. 2022.

PRIKLADNICKI, Fábio. Espetáculo carioca de dança "Caprichosa Voz que Vem do Pensamento" estreia em Porto Alegre. **Jornal Digital GZH**, 20 fev. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/02/espetaculo-carioca-de-danca-caprichosa-voz-que-vem-do-pensamento-estrea-em-porto-alegre-4703246.html>. Acesso em: 01 jul. 2022.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade [2005]. Tradução: Thaïs Diniz. *In*: DINIZ, Thaïs (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda., 2012.

REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. (Eds.). **Composed Theatre: aesthetics, practices, processes**. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. *In*: REBSTOCK, Matthias e ROESNER, David (Ed.). **Composed Theatre: aesthetics, practices, processes**. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

RESCALA, Tim. **Estudo para piano**. Manuscrito, 1989.

_____. **Bravo! (1989) Tim Rescala**. Canal Tim Rescala, Youtube, 14 fev. 2012a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7hEJANfoPVQ&ab_channel=TimRescala. Acesso em: 02 jul. 2022.

_____. **Noturno depois do vinho (2001) Tim Rescala**. Canal Tim Rescala, Youtube, 01 mar. 2012b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9I106FHRwOg&ab_channel=TimRescala. Acesso em: 02 jul. 2022.

_____. **Estudo para Piano (1989) Tim Rescala**. Canal Tim Rescala, Youtube, 23 fev. 2012c. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VhO_gtH7H6w&ab_channel=TimRescala. Acesso em: 02 jul. 2022.

_____. **Entrevista nº 15: Tim Rescala**. Entrevista cedida a Alexandre Dias. Canal Instituto Piano Brasileiro, Youtube, 5 mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mBLFFAiZats&lc=UgxG-JcVhJN-ecRPPEV4AaABAg&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB. Acesso em: 01 jul. 2022.

RIBEIRO, Darcy. **Carta**: falas, reflexões memórias, informe de distribuição restrita do senador Darcy Ribeiro. Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro, 1995.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: 'Antropofagia como visão do mundo'. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João César de Castro (Org.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações editora, 2011.

RUVIARO, Bruno. **Pérolas e porcarías**. Para ator, barítono e percussionista. 2001. Disponível no acervo CDMC/CIDDIC/UNICAMP.

SAID, Edward. **The world, the text, and the critic**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The new Music Theater**: seeing the voice, hearing the body. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, Antonio Eduardo. **Os (Des)caminhos do Festival Música Nova**: (FMN - um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea. 2003. 2 v. Tese (Doutorado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. Gilberto Mendes e o Festival Música Nova: uma história da música contemporânea brasileira. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues; MAGRE, Fernando de Oliveira. (Org.). **Gilberto Mendes**: entrevistas acadêmicas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022, p. 17-46.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Laymert Garcia. Amazônia – Teatro Música em Três Partes – Segunda Parte. Site: **Laymert Garcia Santos**, 2015. Disponível em: <https://www.laymert.com.br/amazonia-teatro-musica-em-tres-partes-segunda-parte/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues. **Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes**: o pós-minimalismo nos Mares do Sul. Curitiba: Editora CRV, 2019.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. 4 ed. Abingdon, New York: Routledge, 2020.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

SERALE, Daniel Osvaldo. **Performance no teatro instrumental**: o repertório brasileiro para um percussionista. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SERRÃO, Maria João. **Metodologia de análise de obras de teatro/música**. 3. ed. Lisboa: Sebentas, 2011.

SOUZA, Carla Delgado de. **Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil**. 2011. 237 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Música**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

TABORDA, Tato. Teatro música em 3 partes. Entrevista cedida a Augusto Valente. **Deutsche Welle**, 08 mai. 2010. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/compositor-tato-taborda-fala-sobre-amazonas-estreia-da-bienal-de-munich/a-5554552>. Acesso em: 01 jul. 2022.

TILL, Nicholas. Investigating the entrails: post-operatic music theatre in Europe. *In*: KELLEHER, J.; RIDOUT, N. (Eds.). **Contemporary Theatres in Europe**. New York: Routledge, 2006. p. 34–46.

TONI, Flávia Camargo. MARIZ, Vasco – História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1981. (Coleção Retratos do Brasil, Vol. 150; 331 p.). Resenha. **Revista IEB**, São Paulo, v. 24, p. 192-193, 1982.

VALENTE, Heloísa. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. Do silêncio das sereias aos saraus da Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. *In*: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira: Gilberto Mendes**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2006. p. 17-32.

WIDMER, Ernst. **ENTRONcamentos SONoros**. Para piano, 5 trombones, cordas, percussão e fita magnética. Salvador: UFBA, 2003. 1 partitura.

_____. **ENTRONcamentos SONoros: ensaio a uma didática da música contemporânea**. Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2004.

ZANINI, Ivo. Muita gente coçou a cabeça na exposição “popcreta”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, ano XLIV, n. 12.970, 19 dez. 1964. Quarto Caderno, p. 1. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=1703&anchor=4869930&pd=69ca720a4640c71f2ee37ff393f56ff6>. Acesso em: 02 jul. 2022.

ZORZETTO, Paulo. **Percussão e voz na música-teatro em três obras solo: proposta de um modelo vocal para percussionistas (MVP)**. 2016. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

APÊNDICE 1 – Relação de obras identificadas

Compositor	Título	Ano
Arthur Rinaldi	Sonhos	2007
Bruno Ruviaro	Pérolas e porcarias	2001
Carlos Alberto Pinto Fonseca	Coral sem som	19??
Carlos Stasi	Canção simples de tambor	1990
Cirlei de Hollanda	O que se diz	1985
	Projeto de carta	1985
Chico Mello	Todo Santo	1978
	Upitú	1987
	Tem um copo de veneno	1991
	Nih Nik	1996
	Das árvores	1999
	Destino das oito	2004/05
Delamar Alvarenga	Ah vous dirai-je, maman	1970
Eduardo Guimarães	A Decadência da tuba	1992
	Pocema	1992
	Pratilheiros Catapimbásticos	1994
Ernst Widmer	A última flor op. 60	1968
	Rumos op. 72	1971/72
	ENTRONcamentos SONoros op. 75	1972
	Lebendige Steine op. 82	1973
	(Sem) Trégua op. 93	1973/76
	Akasha - Der Kasten – A caixa op. 99	1975
	Nhamundá op. 81-a	1976
	Mamãe Máquina op. 121	1979
	Concerto para Clarineta op 116	1979
	Êpa! (Re-tratos) op. 133	1982
	De canto em canto II - Possível resposta op. 169	1988
	Cosmofonia IV op. 164	1988
	Estércio Marquez Cunha	O guarda-noite
Tempo		1978
Lírica infantil		1982
Natal (cena musical em 1 ato)		1984
Rizoma		2001
Diálogo		2011
O homem só		2016
Tô nem aí		2017
Tempo e espaço		2018
Solilóquio		2021

Gilberto Mendes	Cidade	1964
	Son et Lumière	1968
	Santos Football Music	1969
	Atualidades: Kreutzer 70	1970
	Astmatour	1971
	Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp	1972
	Pausa e Menopausa	1973
	Poema de Ronaldo Azeredo	1973
	Ponto e Contraponto - Homenagem a Johann Sebastian Bach	1973
	Gota e Conta-gotas - Homenagem a John Cage	1973
	The Party	1975
	Ópera Aberta	1976
	Der Kuss - Homenagem a Gustav Klimt	1976
	Recado a Schumann	1983
	Ária e Recitativo	1983
	Poeminha Poemeto Poemeu Poesseu Poessua da Flor	1984
	O Último Tango em Vila Parisi	1987
	Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivant, Theatrale!	1988
	Anatomia da Musa	1995
	Escorbuto - Cantos da Costa	2006
Passantes	2013	
Henrique Morozowicz de Curitiba	Estudo aberto	1975
Ilza Nogueira	Idiosincrasia	1972/1973
Jamil Maluf	Sequência estéril	1971
Jocy de Oliveira	Reticências	1960
	Apague meu Spot Light	1961
	Teatro Probabilístico I, II e III	1967/68
	Communications	1969
	Fata Morgana	1987
	Liturgia do espaço	1988
	Inori à prostituta sagrada	1993
	Illud Tempus	1994
	Canto e Raga	1995
	Cenas de uma trilogia	1999
	As Malibrans	1999/2000
	Kseni - A estrangeira	2003/06
	Medea - Profecia	2004/05
	An act of sound II	2005

	Solo	2006/07
	Revisitando Stravinsky	2010
	Berio sem censura	2012
Jorge Antunes	Cromoplastofonias	1965
	Poema Camerístico	1966
	Scryabinia MCMLXXII	1972
	FlautatualF	1972
	Trio em Lá Pis	1974
		1975
	Três impressões canconeirígenas	1975
	Vivaldia MCMLXXV	1975
	Coreto	1975
	Source Vers SP	1975
	Sighs	1976
	Os quatro elementos	1978
	Redundantiae I ou Variations pour une Arabesque et um Soupir	1978
	Lecture	1990
	Le cru et le cuit	1993/94
	Rimbaudiannisia MCMXCV	1994/95
	Seis missivas BB	1997
	Rituel Violet	1999
	Eoliolinda	2001
	Speculum Brasilis	2005
Le Voyage	2006	
Quê que a gente faz?	2012	
Le Lâcheur	2012	
Suíte A(i)rtemis	2016	
Liduíno Pitombeira	Seresta nº 6	2001/2003
Lindembergue Cardoso	Peça para madeiras, cordas, metais, etc.	1969
	Concerto brevíssimo para fagote	1972
	Natureza Morta Op. 42	1976
	Canção sintética Op. 41	1976
	Rico instrumento pobre	1980
	PF (P+F) op. 66	1980
	Lux de Lixo	1981
	Colóquio Op. 92 - para violoncelo solo e tocador	1983
	Os Santos op. 105	1988
Luiz Carlos Cseko	Ambiência I	1973
	Azul Escuro	1977
	Couro de Gato	1980
	Ex(s)tro(a)versão	1981/1982

	Divisor de águas	1982
	Corda Bamba	1985
	Lâmina da Voz	1986
	Brasil S/A - Extração de impostos	1988
	Curva	1988
	Espera	1988
	Voz de Ninguém	1988
	Contraevento	1988/1989
	Boca no Trombone	1990
	Canções do alheamento 7	2003
Maria Helena Rosas Fernandes	Momentu I	1990
Maria Helena da Costa	Centone	1976
Mauricio de Bonis	Pendular	2012
Rodolfo Coelho de Souza	Auto-móblime	1970
	Estudo nº1	1977
Tato Taborda	A prostituta americana	1983
	Organismos	198?
	Música Gestual	198?
	Caprichosa voz que vem do pensamento	2009
	Figura sobre um fundo	2012
Tim Rescala	Salve o Brasil	1982
	Clichê music	1985
	Estudo para piano	1989
	A base	1989
	Música para regente e bailarina	1989
	Bravo!	1989
	A dois	1992
	Drummer Drama	1992
	Cantos	1994
	Noturno depois do vinho	2001
	Dodecafunk	2015
Vânia Dantas Leite	Vita Vitae	1974
Willy Corrêa de Oliveira	Ouviver a Música	1965
	5 Kitschs	1968
	Florestan V	1975
	Dramma per Musica: as cinco verdades	1983

ANEXO 1 – Partitura de Estudo para Piano de Tim Rescala

ESTUDO PARA PIANO

Tim Rescala

4/4 $\text{♩} = 132$

(com muito entusiasmo)

voz *A paraste, vivetemente
feliz, corre brejeira e
saltitante em direcção ao
piano. Senta-se
da' um suspiro apaxo-
nado e começa o
seu "estudo diário"*

legato

P

(com menos entusiasmo) (vai perdendo o entusiasmo)

ca 11

(desanima-se)

$\text{♩} = 50$

Eu a do-rosi-va das pi-a-no mas as

re-ces, Não sei, mas as re-ces, Ah, do-ba-gem!

$\text{♩} = 152$

2

(entusiasmado - e novamente)

(o entusiasmo vai diminuindo)

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is divided into several systems. The first system shows the guitar part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 152$. The first system is marked "leg." and "p". The second system contains the vocal line with lyrics: "Mas eu fui to de... tuadae pa- a-no só quer ve-ros, mas". The third system continues the vocal line with lyrics: "sei, mas as ve-ros Me de' von- fade de... Ah, bu-ba-yan!". The fourth system shows the guitar part with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as $\text{♩} = 132$. The fifth system contains the vocal line with lyrics: "Mas a-te' que eu". The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. There are also performance instructions like "rall." and "se enfurece".

(4/4)

gos-to de-ri-tu-dan pr-a-no, Mas as ve-zes me

da u-ma a-go-ni-a, um nen-to-so de fi-car som-pre To-

can-da a mes-ma coi-sa To-das di-a sem pa-rar es-tes ar-

pe-jos, es-ca-las, a-cor-des que eu não tu-po. To-que eu não a-

4

grem-to mais que eu te-nho que to-can seu sui-ter me for-mar e me li-vran der-ia

lo-la! e dei-te a-a-no! Que eu o-

dei-o !! o-dei-o !!!

Mar-ça de pi-a-no !!!! Ah!!!!!!

mas

$\text{♩} = 90$

5

guit: x x x x x x 7 x x x x x x x x 7 x x x
Eu vi-vo tua co-er-ten! Su-er-

Handwritten notes: E^{\flat} , F^{\sharp} , G^{\flat} , A^{\sharp} , B^{\flat} , C^{\sharp} , D^{\flat} , E^{\sharp}

guit: x x x x x x 7 x x x x x x x x 7 x
ris-te v-ma cui-ra ti-pe-nas v-ma cui-ra Ca-

Handwritten notes: F^{\sharp} , G^{\flat} , A^{\sharp} , B^{\flat} , C^{\sharp} , D^{\flat} , E^{\sharp}

guit: x x x x x x x x 7 x x x x x x x x 7 x
pat de a-cal-ma ca-pa-ri- suar meu co-ra-tes

Handwritten notes: F^{\sharp} , G^{\flat} , A^{\sharp} , B^{\flat} , C^{\sharp} , D^{\flat} , E^{\sharp}

guit: x x x x x x x x 7 x x x x x x x x 7 x
mei-mu meu pi-a-mu meu ve-roe bom pi-

Handwritten notes: F^{\sharp} , G^{\flat} , A^{\sharp} , B^{\flat} , C^{\sharp} , D^{\flat} , E^{\sharp}

Handwritten notes: F^{\sharp} , G^{\flat} , A^{\sharp} , B^{\flat} , C^{\sharp} , D^{\flat} , E^{\sharp}

6

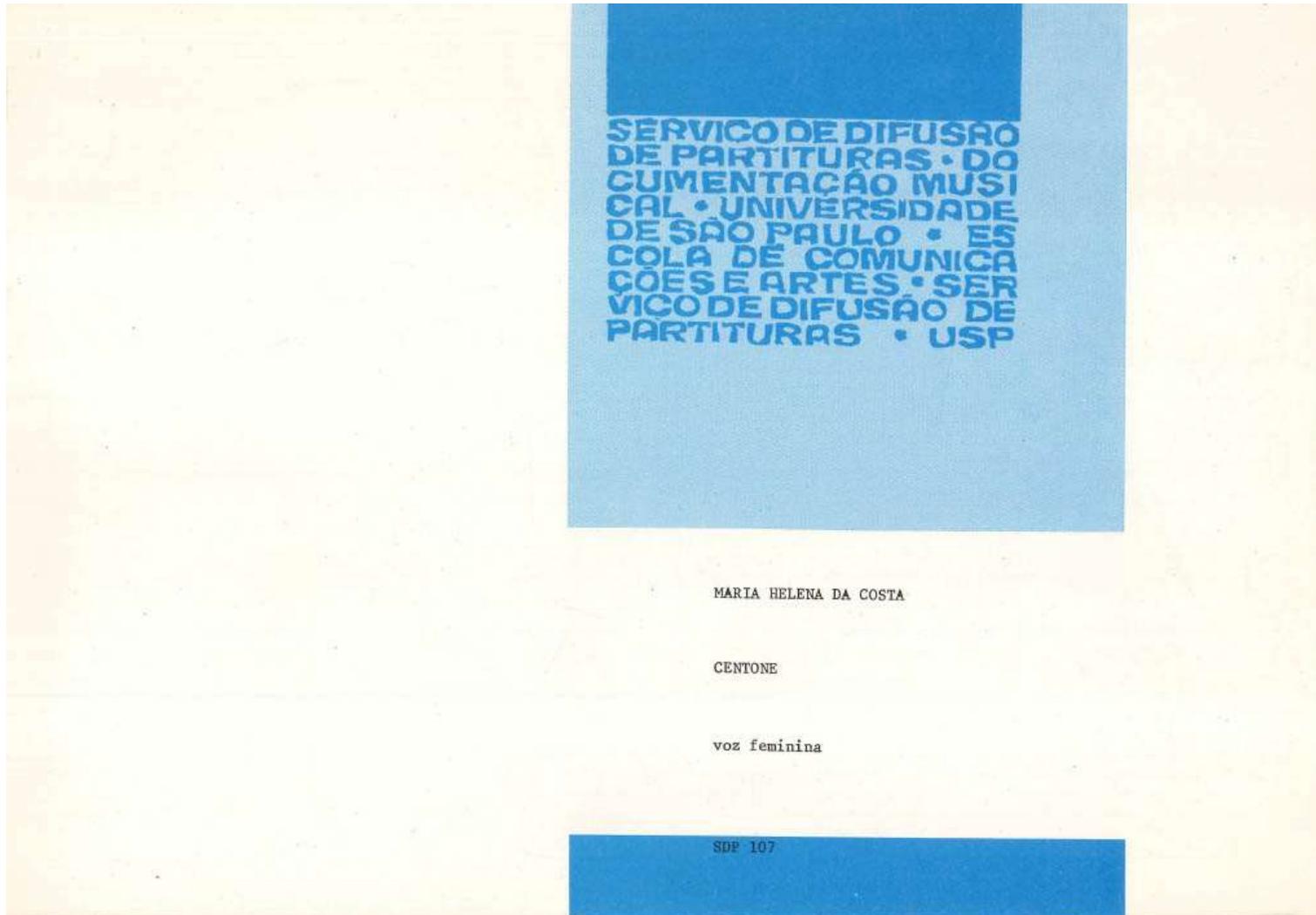
fac-tili que-ru-me-ri - que-ru-me-ri - men-tem so-lu - da-ri

pa-ro de cha-ram... e-ri-tu-erit-ur da-ri.

♩ = 132 (impulsarse novamente)

T. D. ... (1985)

ANEXO 2 – Partitura de *Centone* de Maria Helena da Costa



107
2063
ECA - USP - Biblioteca

CENTONE

1976

M. H. da Costa

p/ voz feminina

30 | iniciar com exercicios de relaxamento: esquentar a voz, saltando gritos ao microfone
com braços, cabeça, etc. e improvisando. | 30 | com ruído

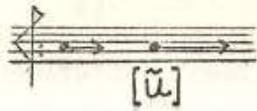
10 | toma o diapasão e sopra com surpresa | 10 | boca fechada

fazer gesto com mão na boca, indicando posição ideal para cantar. | pausadamente.

45 | (a) (ê) (e) (i) (simile) () () () () (a)

mp (ajeitar o diafragma) mf (bocejar) fazer gesto com a mão para o público esperar.

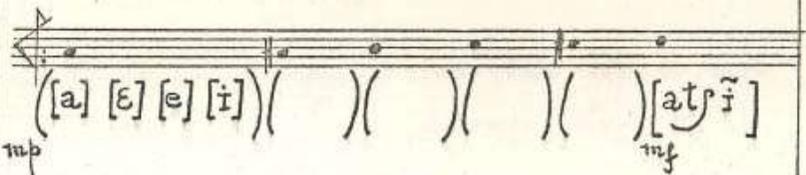
soprar de novo
o diapasão



10

colocar dois dedos da
mão esquerda na boca
e cantar.

5



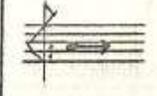
35

com a mão esquerda tampando
a boca, revira os olhos convergindo

5

pega o diapasão e dá para
alguém do público soprar

5

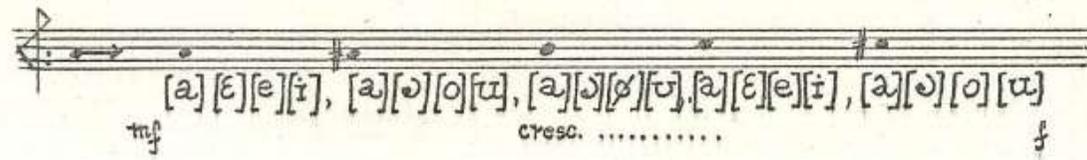


5

concentra-se, fecha
os olhos, inspira e
expira lento 3 vezes.

20

pede para sopra-
rem o diapasão
de novo.



35

resmungar
discretamente.

5

tossir de repente
várias vezes.

4

4 | pede para soprarem com voz
o diapasão fantasma

10 |

faz gesto com a mão
dizendo estar "ok"!

4 | mostra ao público
o cartão nº 1

vocalizando

3

pp f [?a][?a][?a]...

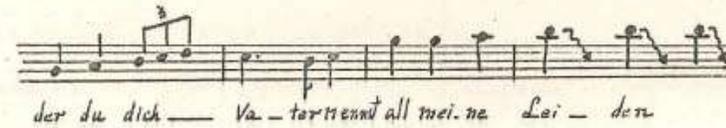
para repente, faz pose seria e
canta exageradamente expressiva e romântica

4 | mostra ao público o cartão
número 2

LARGO DOLCE



Herr - in den - Hohn. *bigarreia um pouco e continua*



der du dich - Va - tertrennt all mei - ne Lei - den

insistindo em dar a nota aguda,
querendo acertar, enfim acertando!

4 | pede palmas ao público
e agradece com o corpo



f [pp]

mostra ao público o cartão
número 3

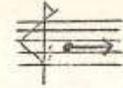
recita numa mesma nota
com voz fantasma



in einem Bückbühnd - la da schuss in fno - her Eil die kunnische forei le vorü - ber wie ein Pfaß

passar no
palco, repetir
Die forelle, al-
ternando, "péf"
tantas vezes
ate público
reagir.

8 | Toma um pouco de água, arraste a cadeira com barulho e senta, parecendo muito cansada | encara vários rostos no público e de repente se levanta | 7 | dá uma gargalhada de descaso | 3 | sopra o diapasão

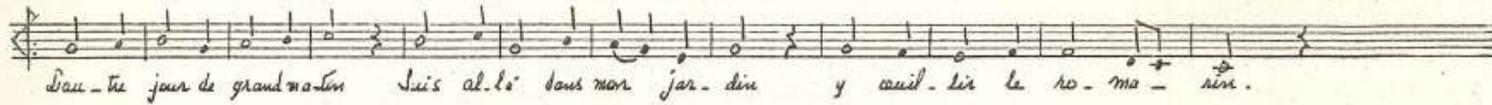


3 | mostra ao público o cartão número 4.

Allegro $\text{♩} = 108$

mf Se Laura spi- ra tut-ta-vez - zo - sa la fre-se-ra sa si-den-te - sta.

2 | Toma a rosa, que está dentro do piano, levando-a ao rosto, repetindo a melodia, endando. | arrasta a cadeira para um canto, senta, balançando a rosa. | 6 | mostra ao público o cartão número 5.



Triste, quer cantar uma música popular, mas não consegue; fica feio, pedante... não consegue fazer voz de peito. Triste, cabisbaira, desiste, sai pela plateia, cantarolando; quase à porta de saída mostra ao público o cartão número 6 (pode ser também, um grande rôlo de papel com as palavras "THE END"), joga a rosa para o público. Sai.

Brasília 1976
 Mouraz Azevedo Castro

CENTONE

1976

p/ voz feminina

M. H. da Costa.

OBJETOS NECESSÁRIOS

um microfone de pé — um diapasão — seis cartões de tamanho 30 x 30 cm com os seguintes dizeres:

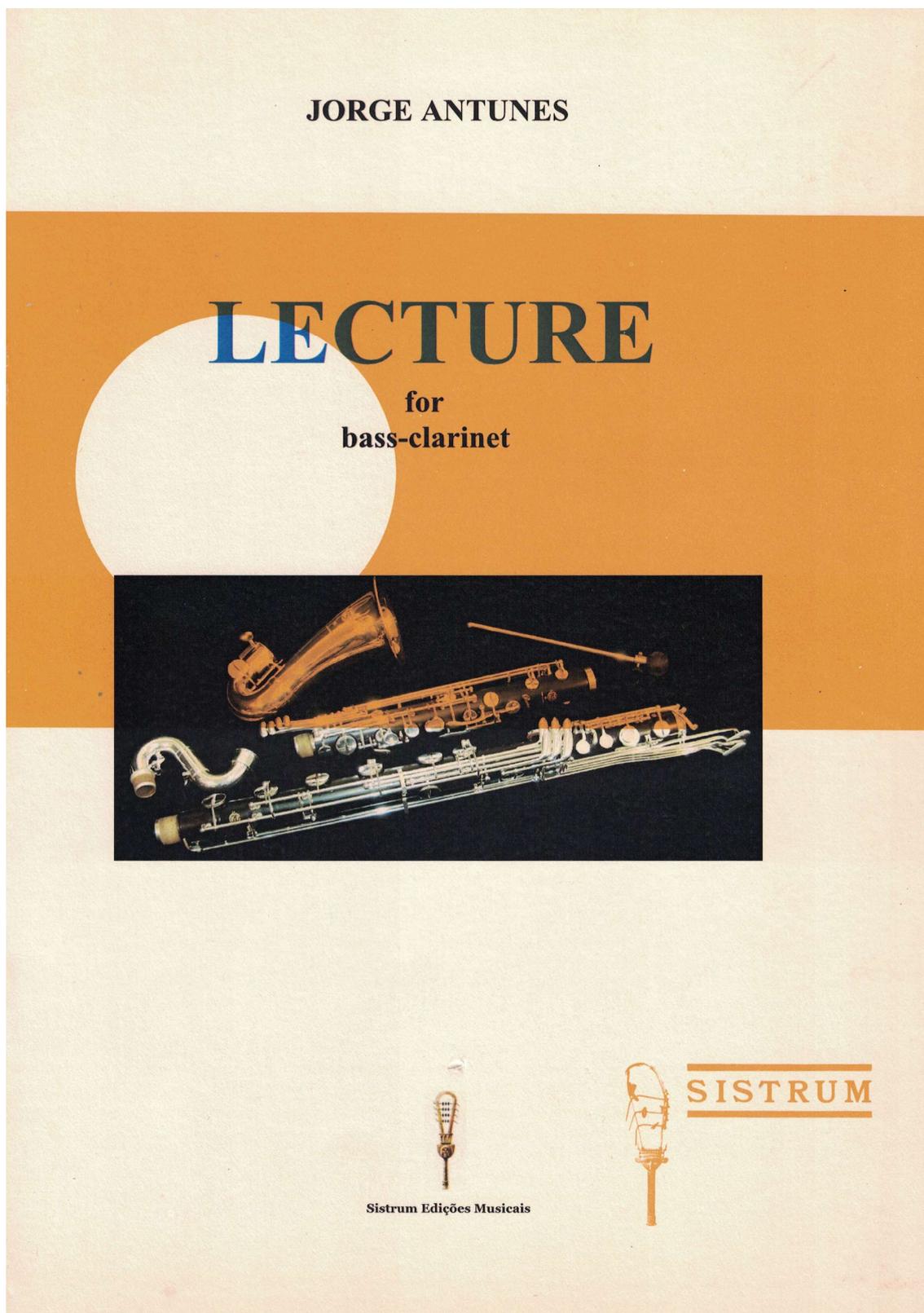
- 1º cartão: A. Schoenberg — Pierrot Lunaire
- 2º " : Händel — Herr in den Höhn
- 3º " : Schubert op 32 — Die Forelle
- 4º " : G. Frescobaldi — Se Laura spira
- 5º " : ?
- 6º " : THE END

um copo com água — uma mesinha — uma cadeira —
uma rosa —

Tempo de duração: aproximadamente 10 min.

Obs.: CENTONE — palavra italiana que designa um tecido feito de retalhos.

ANEXO 3 – Partitura de *Lecture* de Jorge Antunes⁷³



⁷³ Autorização cortesia Sistrum Edições Musicais.

JORGE ANTUNES

LECTURE

for Bass Clarinet

dedicated to
Harry Sparnaay



SISTRUM
EDIÇÕES MUSICAIS

sistrum@sistrum.com.br

Dans cette oeuvre l'instrumentiste utilise non seulement son instrument, mais aussi son appareil phonateur pour dire quelques textes et aussi pour produire quelques effets vocaux.

Quelques textes sont donnés en français, d'autres en espagnol, d'autres en anglais, mais ils pourront être traduits, et parlés dans d'autres langues quelconque, au libre choix de l'interprète.

Les textes soulignés, et seulement ceux-ci (dont les contenus se réfèrent à des thèmes politique-sociaux), peuvent être adaptés, modifiés ou transformés de façon à acquérir d'actualité en fonction de l'époque et de l'endroit où l'oeuvre est jouée.

SYMBOLES:



Aspirer l'air profondément, avec la bouche très ouverte, en prononçant le phonème "a".

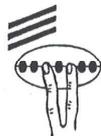


Point d'orgue le plus long possible. Produire le son avec une durée la plus longue possible, jusqu'à être hors d'haleine.



GUILI-GUILI

On maintient les lèvres normalement fermés et complètement lâches. L'index et le médium d'une des mains réalisent rapidement, tantôt l'un, tantôt l'autre, une espèce de "pizzicato" sur la lèvre inférieure. Au même temps on doit produire l'émission vocale (bocca chiusa) d'un son aigu.



GUILI-GUILI BI-BI

Variante de l'effet vocal décrit au-dessus, produit avec les dents serrés (lèvres fermées).



GUILI-GUILI BO-BO

Variante de l'effet vocal décrit au-dessus, produit avec les dents desserrés (lèvres fermées).

à Harry Sparnaay
LECTURE
 for Bass Clarinet

Jorge Antunes
 Brasília, 1985

L'instrumentiste entre en scène avec l'instrument démonté, dans l'étui.

Il s'assoit, ouvre l'étui, et commence à monter l'instrument.

Il monte l'instrument peu à peu, en laissant pour la fin le pavillon et le bec.

Tandis que monte l'instrument, il parle des phrases isolées au public:

Le Chalumeau reçut sa forme médiévale sous l'influence d'un hautbois à tuyau conique, le zamr oriental, au moment des croisades.

Le Chalumeau a donné naissance, après une série de modifications complexes, à quelques des instruments modernes.

C'est à l'époque baroque que sera créé un instrument très important: la Clarinette.

Plus tard elle a reçu le système de clefs Böhm. Aujourd'hui elle offre de très vastes possibilités de sonorité.

Il prend le pavillon et le tient haut:

Vers 1836 apparaît la Clarinette Basse, montrée au monde par Jacob Liebmann Beer.

Il porte le pavillon à la bouche, appuie les lèvres sur le trou, l'embouche comme un cor, et chante un son long et grave:



Il installe le pavillon dans l'instrument.

Il prend le bec, le montre au public et dit:

Le bec est la partie de la Clarinette Basse que l'on met dans la bouche pour jouer.

Il porte le bec à la bouche et improvise:



Il manie le bec, en le déplaçant, le remuant, et dit:

La madera de ebano es la que se emplea para la fabricación de las boquillas de Clarinete Bajo; el ebano está poco sujeto a las influencias atmosféricas, políticas y ideológicas.

Las maderas, en general, son explotadas por los imperialistas, con un grand desastre ecológico.

Il installe le bec dans l'instrument et prélude continuellement, en ajoutant, de temps en temps, le bec et le barillet. Pendant son libre prélude il utilise plusieurs fois les cellules:

(♩ = 60)

À la fin du prélude, il dit:

La Clarinette est l'instrument le plus riche. Elle est l'âme de la musique militaire!

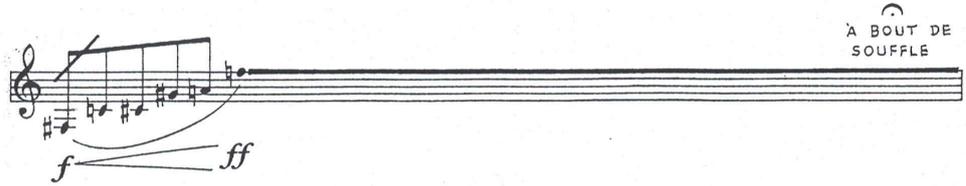
Il se lève, et parle de façon emphatique et véhémence:

La Clarinette Basse, aujourd'hui, peut être une arme de la musique anti-militaire!

Encore debout, il bombe la poitrine et dit:

El pecho bien levantado facilita el juego de los pulmones y permite al ejecutante producir sonidos llenos y bien sostenidos.

Et joue:



A musical staff showing a single note with a dynamic marking that starts at *f* and increases to *ff*. Above the staff, there is a curved line indicating a breath mark, with the text "A BOUT DE SOUFFLE" written below it.

Il s'assoit et respire longuement en reprennant l'air de façon haletante et bruyante:



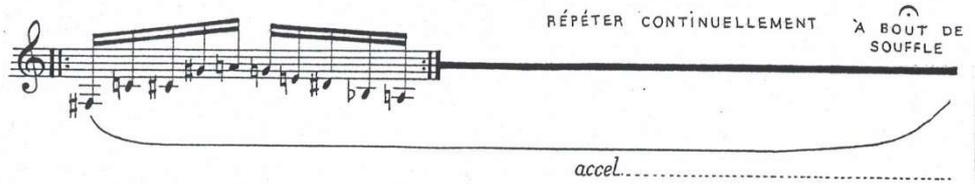
A diagram showing a profile of a mouth with an arrow pointing left above it. Below the mouth is a horizontal line that starts with a double asterisk (**) and ends with a downward curve. Underneath the line, the text "A H H H" is written with an arrow pointing to the right.

Et joue:

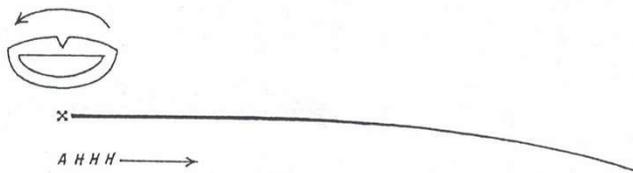


A musical score consisting of four staves. The first staff begins with a tempo marking "(♩=40)" and a dynamic marking *f*. The music is a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody with various articulations. The fourth staff concludes the passage with a final cadence.

RÉPÉTER CONTINUUELLEMENT À BOUT DE SOUFFLE



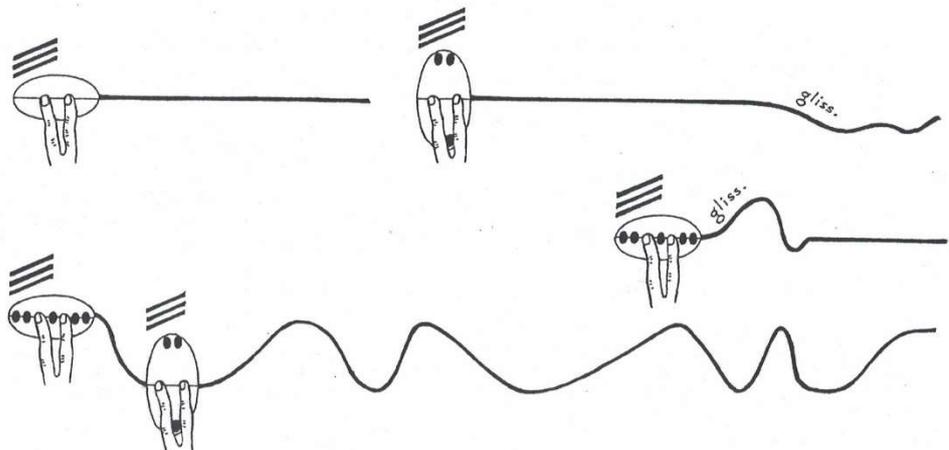
Il reprend l'air:



Il montre du doigt sa lèvre inférieure, et dit:

Et la lèvre inférieure !?

Et il improvise:



Et il enseigne au public:

La qualité du son est obtenue par la lèvre inférieure qui, seule, recouvre les dents et exerce sa sensibilité sur l'anche. Autrement dit, la lèvre inférieure recouvre les dents, ...

À ce moment l'instrumentiste recouvre ses dents inférieurs avec la lèvre inférieure, et reste avec la bouche dans cette situation, tandis qu'il parle tout le reste de la phrase. Celle-ci, par conséquent, devient peu intelligible:

... et exerce sa sensibilité sur l'anche et aussi sur le son.

Et joue:

(♩ = 60)

fp — *pp* — *f*

mp

sans accents

f

avec accents

p_{sub}

sans accents

RÉPÉTÉR CONTINUËLLEMENT À BOUT DE SOUFFLE

Il reprend l'air:



× —————
A H H H →

Et dit:

On obtient ainsi par le souffle et par la pression de la lèvre inférieure un son clair et timbré, surtout si l'on a soin, en même temps, de tendre les lèvres dans le sens de la largeur comme pour sourire.

Il parle en souriant (en allongeant exagérément les lèvres, sous l'action du muscle buccinateur):

Mais pour avoir un bon souffle il faut avoir une bonne atmosphère. Mais pour avoir une bonne atmosphère il faut être loin des fabriques de l'Union Carbide et de tous les autres assassins exportés par les imperialistes.

Et il joue:

(♩ = 60)

f *p* *ff_{sub}*

mf *f* *mp*

p *mf* *f* *ff*

mf *f* *ff*

SONS RÉELS
ossia 8^a 6

VOIX
(chanter)

f

VI-O-LE-T VI-O-LE-T

pp *f*

fp *f*

p *cresc.*

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A dynamic marking of *p* (piano) is at the start, and *cresc.* (crescendo) is written above the staff with a dashed line indicating the increase in volume.

f

IT IS AN ILL WIN - D THAT BLOWS NO - BO - DY GOO - D

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It features a vocal line with lyrics. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the staff. The lyrics are: "IT IS AN ILL WIN - D THAT BLOWS NO - BO - DY GOO - D". There are 'x' marks above the staff at the end of the phrase.

f *Psub* *ff* *Psub*

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains several triplet markings over groups of notes. Dynamic markings include *f* (forte), *Psub* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *Psub* (pianissimo).

mf *ff*

PI - TCHERS HA - VE E - ARS PI - TCHERS HA - VE E - ARS

CHUCHOTÉ

A musical staff in bass clef with a key signature of one sharp. It contains a vocal line with lyrics. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo) are present. The lyrics are: "PI - TCHERS HA - VE E - ARS PI - TCHERS HA - VE E - ARS". Above the second phrase, the word "CHUCHOTÉ" is written above a series of notes marked with asterisks.

mf

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It features several triplet markings over groups of notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is at the start.

ff

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It features several triplet markings over groups of notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is at the end of the staff.

Musical staff with treble clef. The melody consists of eighth notes, some beamed together, with various accidentals (sharps and flats).

Musical staff with treble clef. The melody consists of eighth notes, some beamed together, with various accidentals. Dynamics include *p_{sub}* and *cresc.*

Musical staff with treble clef. The melody consists of eighth notes, some beamed together, with various accidentals. Dynamics include *ff* and *cresc.*

Musical staff with treble clef. The melody consists of quarter notes with various accidentals. Dynamics include *decresc.*

Musical staff with treble clef. The melody consists of quarter notes with various accidentals. Dynamics include *p*.

Musical staff with bass clef. The melody consists of eighth notes with various accidentals. Dynamics include *f*. The lyrics "TRANS-CEN-DEN-TAL TREA-CHE-RY" are written below the staff.

Musical staff with treble clef. The melody consists of quarter notes with various accidentals. Dynamics include *pp*, *mp*, and *pp*.

Musical staff with treble clef. The melody consists of quarter notes with various accidentals. Dynamics include *f_{sub}* and *p*.

f sub

mp *p* *p*

S - TAR - VING S - TAR - VING

pp *mp* *pp*

S - TAR - VING

PARLÉ CHUCHOTÉ

S - TAR - VING S - TAR - VING S - TAR - VING

rit.

ANEXO 4 – Partitura de *Brazil S/A – Extração de Impostos* de Luiz Carlos Csekö

BRAZIL S/A – EXTRAÇÃO DE IMPOSTOS

luc 88/89 luc

LUIZ CARLOS CSEKÖ

LCCØ4

OBSERVAÇÕES GERAIS

- . O cantor/ator/declamador deverá interpretar os seguintes personagens: 1) apresentador/âncora de televisão; 2) marginal urbano brasileiro; 3) palestrante pedante; 4) político ufanista; 5) locutor comentarista de esporte.
- . O texto utilizado na obra deverá ser impresso em panfleto/filipeta e distribuído ao público juntamente com o ingresso.
- . O percussionista deverá se posicionar no palco de maneira a não ser visto pela platéia.
- . Light Design: 03 refletores elipsoidais com íris e facas, colocados na grade. 03 focos, em formato de círculo, diâmetro suficiente para iluminar completamente o corpo do cantor; cor branca. Entre um círculo e outro deverá haver um espaço de no mínimo 1m. Vide mapa de iluminação anexo.
- . Scenic Design: 01 moldura de alumínio ou de preferência neon. A moldura deverá ser iluminada por um dos círculos de luz. Moldura de alumínio, tipo esquadria de janela, pendurada no teto ou acoplada a suportes; dimensões: no mínimo 2m x 1m. 02 cadeiras. A moldura deverá ser vista pelo público como a tela de um monitor de televisão. A moldura deverá permitir que o cantor interprete o personagem apresentador/âncora de televisão/locutor comentarista de esporte.
- . Vestuário: cantor/ator/declamador usará paletó, camisa branca social e gravata. Quando interpretar o personagem marginal urbano brasileiro o cantor deverá usar uma outra peça de vestuário que caracterize visualmente o personagem para o público: um gorro, um boné de pala, etc.
- . Instrumentação: 01 cantor/ator/declamador; 01 percussionista: 02 tambores (grave, agudo); 01 cuíca; 01 prato suspenso; 01 agôgô; 01 tam-tam grande; 01 gongo grande; 01 vibrafone ou glockenspiel; 01 bloco de madeira

DURAÇÃO: CERCA DE 8'

TEXTO: excertos de "IMPOSTOS COM AMOR" de Flávio Rangel, publicado no caderno B, Jornal do Brasil de 27/11/1987.

- . Material para realização: 01 moldura em alumínio (semelhante ao usado em esquadrias de janelas), retangular, dimensões 2 m de largura x 1 m de altura pendurada no teto ou acoplada a estantes; a função da moldura é sugerir à platéia uma tela de monitor de televisão. A moldura de neon terá as mesmas dimensões; um técnico especializado em trabalhos com neon deverá ser consultado para confecção e rede elétrica. 02 cadeiras onde o cantor/ator/declamador poderá elaborar a cena.

NOTAÇÃO

CANTOR/ATOR/DECLAMADOR

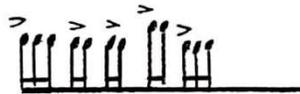


voz falada



sempre de frente para a platéia, uma mão espalmada com a palma voltada para a platéia, colocar o polegar da outra mão também espalmada, girar a mão tendo o polegar como eixo, fazendo o gesto que indica "afanar", "passar a perna", "roubar". O gesto deverá ser claramente discernível e compreensível pela platéia. Sempre com expressão facial impassível.

PERCUSSÃO

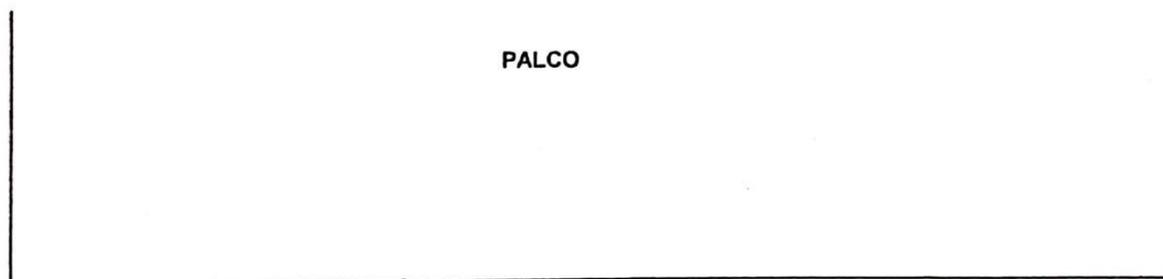


executar a seqüência rítmica em diferentes instrumentos.



tocar várias notas em diferentes instrumentos

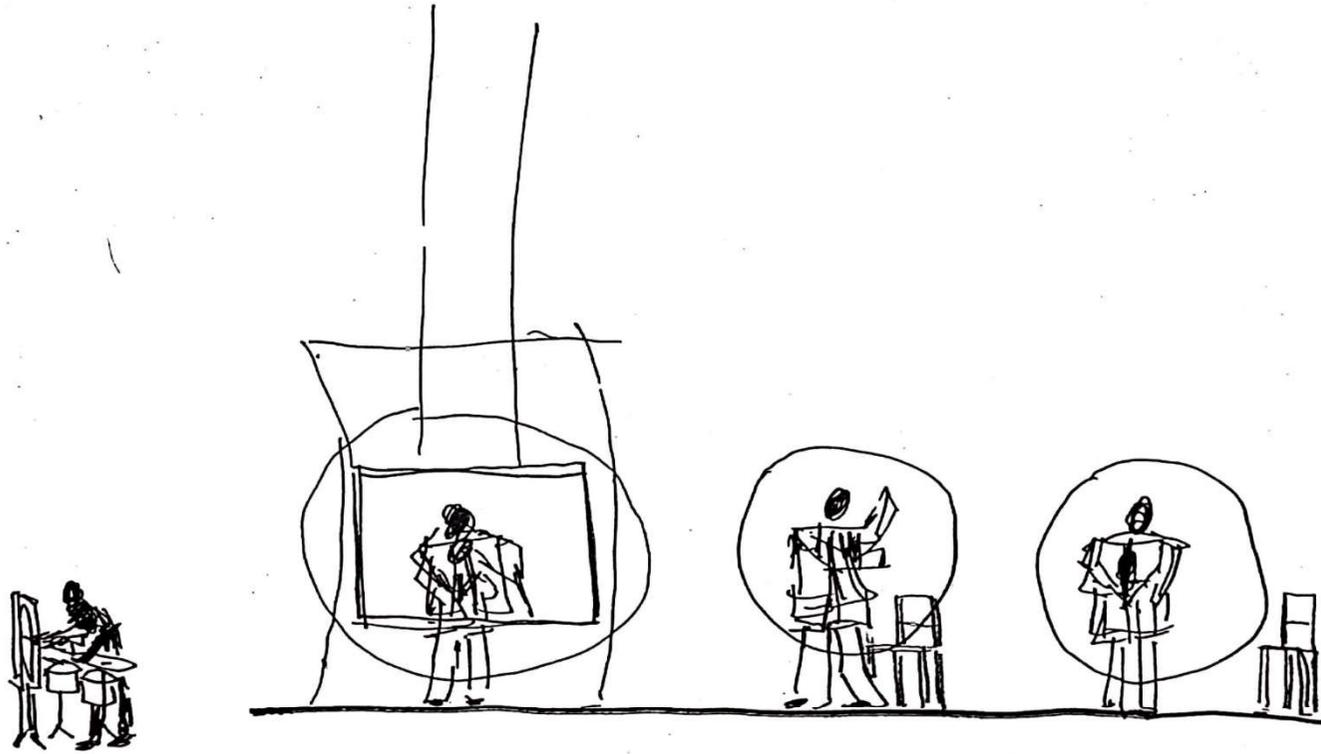
MAPA DE ILUMINAÇÃO



PALCO

REFLETORES ELIPSOIDAIS
GRADE





ENVIAR VIA EMAIL

TEXTO DE BRASILEIRO - EXCERPTOS DE IMPOSTOS
 Excertos de "IMPOSTOS COM AMOR" de Flávio Rangel (Jornal do Brasil, Caderno B, 27/11/1987)

Sumiram 700 milhões de dólares do Instituto do Açúcar e do Alcool. A providência que o governo tomou a respeito foi rápida: resolveu aumentar nosso imposto de renda. Para continuar mantendo um número razoável de milhões de dólares que possam ser roubados, como é de costume, o governo precisa aumentar os impostos. Isso não se discute. Mas há uma grande falta de imaginação das nossas autoridades financeiras, sempre atacando no nosso imposto de renda, quando há muitas outras formas de meter a mão no bolso do povo.

O imposto sobre o passo, por exemplo. O que mas se vê nas cidades brasileiras é gente andando sem pagar nada. Milhões de pessoas andando o dia inteiro, sem contribuir para os cofres do nosso querido governo. É preciso criar o imposto sobre o passo.

E a mamada? Há bebês que se dão ao desprante de mamar diretamente na fonte, isto é, no seio da mãezinha, sem pagar coisa nenhuma. O que se vê hoje é um verdadeiro exército de bebês, no bem bom, em completa folgança, enquanto o nosso governo passa por dificuldades. É preciso acabar com isso.

Imposto sobre a respiração. Até agora o governo foi generosíssimo não taxando a respiração. Mas, desprendimento tem hora. Quem respira mais, paga mais. Muito justo.

Um dos maiores escândalos deste país é a ausência de taxaço da ginástica. Há inúmeros tipos de ginástica, todos eles taxáveis. Sem falar na dança. Todo mundo vive dançando em nosso país, rebolando mesmo, e de graça. Se o governo criar o IRB – Imposto do Rebola – Bola suas fontes de renda vão aumentar muito.

O imposto sobre o Esporte talvez rendesse mais que o ICM. São milhões de brasileiros que disputam o futebol, nas praças ou nas ruas, de graça. A própria natação pública, no mar, não é taxada. O governo providencia o mar, as ondas, a aurora, o poente e nas noites de verão o luar e as estrelas, e tudo isso de graça? Assim não dá. Só o imposto sobre a braçada renderia milhões de dólares neste país, formando o caixa para os futuros desfalques.

E finalmente, crie-se o Imposto Sobre a Doença, e depois o Imposto Sobre a Miséria.

É sabido que os mendigos não pagam imposto por aqui; nem os miseráveis absolutos.

É preciso dar um basta a essa irresponsabilidade.

TEXTO INTEGRAL: "IMPOSTOS COM AMOR" de FLÁVIO RANGEL, Jornal do Brasil, Caderno B, 27/11/1987

Sumiram 700 milhões de dólares do Instituto do Açúcar e do Alcool. A providência que o governo tomou a respeito foi rápida: resolveu aumentar nosso imposto de renda.

Há quem diga que o governo pensa seriamente em proclamar a escravidão; os mais otimistas acham que na chegada a tanto, limitando-se a decretar o confisco de bens de toda a população brasileira – uma parte agora, antes do Natal, e o resto logo depois do carnaval. Como o governo precisa desesperadamente de dinheiro, tem de tomar o nosso.

Economistas da pesada, no entanto, dizem que o governo vai quebrar a cara nesse assunto, pois quase ninguém mais tem bens que sejam confiscáveis. Os únicos proprietários de bens, atualmente, seriam os beneficiados pelas inúmeras corrupções e negociações – mas esses bens estão aplicados no exterior, que ninguém é cretino. Há quem diga que o verdadeiro comparador dos dois quadros de Vang Gogh recentemente negociados pro 36 milhões e 53 milhões de dólares foi um brasileiro de muito boa família, envolvido naquele caso do IBC (o último) que rendeu 300 milhões de dólares.

Para continuar mantendo um número razoável de milhões de dólares que possam ser roubados, com é do nosso costume, o governo precisa aumentar o s imposto, isso na se discute. Mas há uma grande falta de imaginação das nossas autoridades financeiras, sempre atacando no nosso imposto de renda, quando há muitas outras formas de meter a mão no bolso do povo.

O imposto sobre o passo, por exemplo. O que mais se vê nas cidades brasileiras é gente andando sem pagar nada. São milhões e milhões de pessoas andando o dia inteiro, em alegre irresponsabilidade, sem contribuir em nada para os cofres do nosso querido governo. Alguns gostam tanto do passo que chegam a correr, organizam competições, etc. Tudo de graça. Onde já se viu: É preciso criar o imposto sobre o passo.

E a mamada? Como se pode conceber que num país com nossas dificuldades, a mamada possa ser gratuita: Há bebês que se dão ao desprante de mamar diretamente na fonte, isto é, no seio da mãezinha, sem pagar coisa nenhuma. O seio de mãe, transbordar carinhos, como nos ensinava Olavo Bilac, deve ser taxado. E mesmo a mamadeirainha com leiteinho em pó precisa contribuir par o governo. O que se vê oi é um verdadeiro exército de bebês, no bem-bom, em completa folgança, enquanto nosso governo passa por dificuldades. É preciso acabar com isso.

Imposto sobre a respiração. Até agora o governo foi generosíssimo, não taxando a respiração. Mas agora, com o volume da nossa dívida externa, é preciso colocar as coisas nos trilhos. Desprendimento tem hora. Todos deverão fazer uma espirografia e a alíquota será determinada segundo o Índice de Tiffeneau. Quem respira mais, paga mais. Muito justo.

Um dos maiores escândalos deste país é a ausência de taxaço da ginástica. Há inúmeros tipos de ginástica, todos eles taxáveis. A grande bondade do nosso governo permitiu, até agora, que a ginástica, pública ou particular, fosse isenta de impostos. Isso precisa mudar. Sem falar na dança. Todo mundo vive dançando em nosso país, rebolando mesmo, e de graça. Se o governo criar o IRB – Imposto do Rebola-Bola – fontes de renda vão aumentar muito.

O Imposto sobre o Esporte talvez rendesse mais que o ICM. São milhões de brasileiros que disputam seu futebol, nas praças ou nas ruas, de graça. A própria natação pública, no mar, não é taxada. O governo providencia o mar, as ondas, a aurora, o poente, e nas noites de verão o luar e as estrelas, e tudo isso de graça: Assim não dá. Só o Imposto Sobre a Braçada renderia milhões de dólares neste país, formando o caixa para o s futuros desfalques.

E finalmente o governo deve pensar num Imposto Sobre a Doença. Muitas pessoas doentes não podem fazer as atividades acima descritas, mas o governo não pode ficar sem suas contribuições. Crie-se o Imposto Sobre a Doença, e depois, o Imposto Sobre a Miséria. É sabido que os mendigos não pagam imposto por aqui; nem os miseráveis absolutos. É preciso dar um basta a essa irresponsabilidade.

VOZ

CIRCA 5"

[VENTRO DA MOLDURA, DE COSTAS PARA PLATEIA
LUZ AUMENTANDO INTENSIDADE]

[SÚBITO DE FRENTE]

[SÚBITO DE COSTAS]

[LUZ INTENSA]

GESTO DE ROUBAR RÁPIDO

PERCUSSÃO

GONGO ou TAM-TAM

BLOCO MADEIRA

Sumitam 700 milhões de dólares

APRESENTADOR DE TV
NOTICIÁRIO NACIONAL
SERIÓ BEN HUMORADO

LIGAR TV

[SÚBITO DE FRENTE
SORRISO E ATITUDE
CONSTRANGIDAS]

Detailed description of the musical score: The score is written on two systems. The first system has a voice staff with a melodic line and dynamic markings of *mf* and *f*. Above the staff are several annotations in boxes: '[VENTRO DA MOLDURA, DE COSTAS PARA PLATEIA LUZ AUMENTANDO INTENSIDADE]', '[SÚBITO DE FRENTE]', '[SÚBITO DE COSTAS]', and '[LUZ INTENSA]'. A box labeled 'GESTO DE ROUBAR RÁPIDO' is connected to the voice line. The percussion staff below has notes for 'GONGO ou TAM-TAM' and 'BLOCO MADEIRA' with dynamic markings *p*, *f*, and *ff*. The second system continues the voice and percussion parts. A vertical dashed line separates the two systems. Above the second system, a box contains '[SÚBITO DE FRENTE SORRISO E ATITUDE CONSTRANGIDAS]' and another box says 'LIGAR TV'. A scene description 'Sumitam 700 milhões de dólares' is written below the voice line. Above the voice line in the second system is a box: 'APRESENTADOR DE TV NOTICIÁRIO NACIONAL SERIÓ BEN HUMORADO'. The percussion staff continues with dynamic markings *f* and *fff*.

do Instituto do Açúcar e do Alcool. A providência que o governo tomou a respeito foi rápida: resolveu aumentar nosso imposto de renda.

GESTO DE ROUBAR, LENTO

Para continuar mantendo um número razoável

VIBRAFONE ou GLOCKENSTIEL

VIBRA. DO GLOCKEN.

(SPEECH SING)

de milhões de dólares que passam ser rouba das

como é do nosso costume

(CANTO)

rá pi da rá rá pi da rá

O governo precisa aumentar os impostos

(CANTO)
 ra pi da ra ra pi da ra
 f

isso não se discute

GESTO DE ROUBAR, RÁPIDO

FORA DA MOLDURA (Sprechgesang)
 Mas há uma grande falta de imaginação das nossas autoridades

(VASSOURINHA) ABERTA
 f mp mf

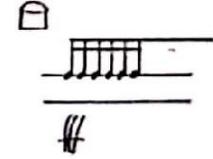
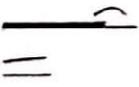
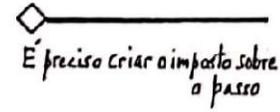
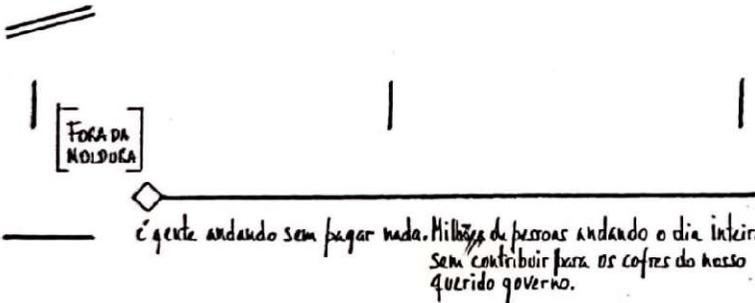
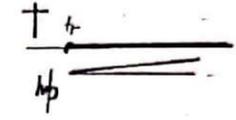
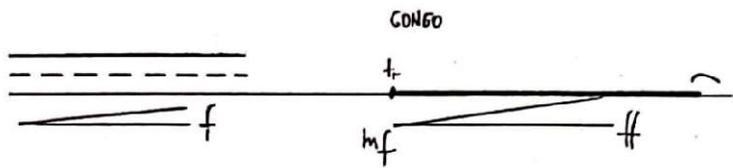
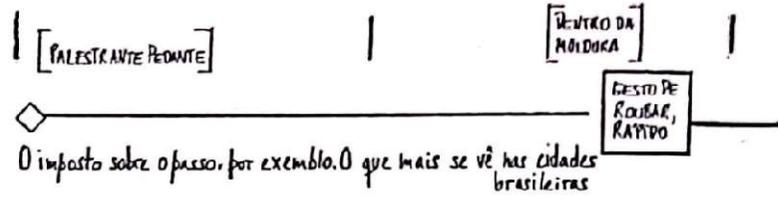
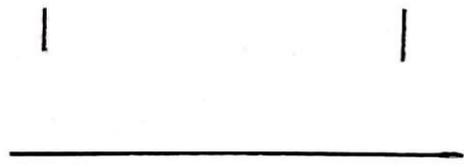
VIBRAT.

(Sprechgesang)
 financeiras sempre
 a te can do no hoso imposto de renda

DENTRO DA MOLDURA [APRESENTADOR DE TV....]
 quando há muitas outras formas de se meter a mão no bolso do povo

FORA DA MOLDURA [IMPROVISAR COM DIVERSAS MANEIRAS DE ANDAR, ÀS VEZES SINCRONIZANDO COM A PERCUSSÃO.]

BLOCO DE MADEIRA
 ff mf



MARGINAL URBANO, CÍNICO
BEM HUMORADO.

◇

E a mamada? E a mamada?

mf f

tr (VASSOURINHA ABERTA)

mp mp f mp mf

DENTRO DA MOLDURA

FORA DA MOLDURA

APRESENTADOR DE TV, VIOLÊNCIA URBANA

◇

Há bebês que se dão ao desprazer de mamar diretamente na fonte
no seio da mãezinha, sem pagar
coisa nenhuma.

POLÍTICO INFLAMADO

AMEAÇANTO OLHAR EM VOLTA
COMO SE ESTIVESSE
SENDO VIGIADO

◇

que se vê hoje é um verdadeiro

VIBRAT.

BLOCO DE MADEIRA

mf f

mf f

[FAZER a CONTINENCIA] ————— [DESFAZER]

exército de bêbês

ff
VIBRAF.

[POLÍTICO INFLAMADO]

exército de bêbês, no bembom, em completa.

BLOCO DE MADEIRA

mf ————— **ff**

[DENTRO DA MOLDURA]

folgança enquanto o nosso governo passa por dificuldades. É preciso acabar com isso.

[GESTO DE FICAR, LENTO]

[DE COSTAS]

[RESPIRAR RUIDOSAMENTE, ERÓTICAMENTE.]

CUÍCA

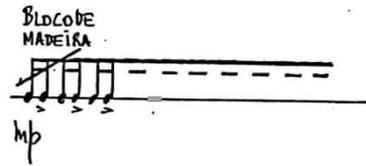
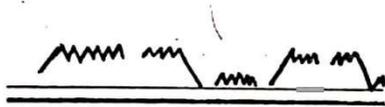
mf ————— **f**

[RESPIRAR RUIDOSAMENTE, ERÓTICAMENTE.]

[FORA DA MOLDURA]
[PALESTRANTE FRENTE]
[SENTAR-SE]
[SÚBITO DE FRENTE]

[CADA VEZ MAIS SEVERO]
Imbasto sobre a respiração. Até agora o governo foi generosíssimo.

[LEVANTAR-SE]
Não taxando a

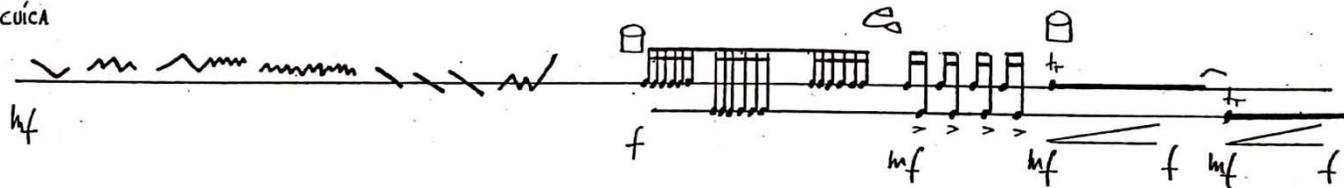


(STRECHGESANG)
respiração
Mas desprendimento tem hora

[FEROZ
QUASE GRIANDO]
Quem respira mais paga mais. Muito justo.

[EM CÂMERA LENTA
MOVIMENTOS DE GINÁSTICA E
ARTES MARCIAIS]

CUICA

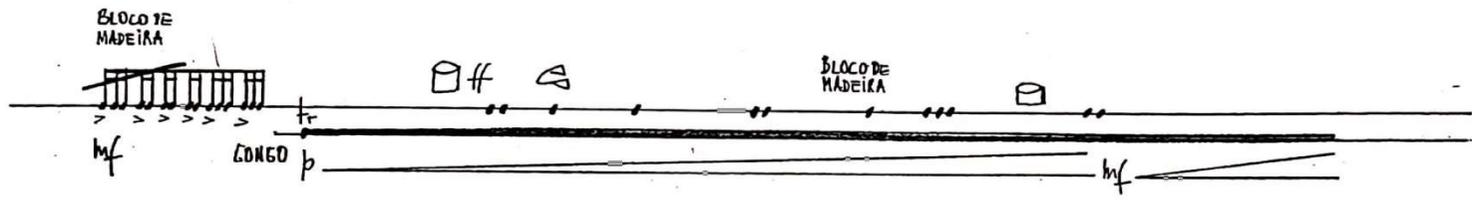


APRESENTADOR DE TV,
ALARMISTA

Um dos maiores escândalos deste país é a ausência da
taxação da ginástica.

Há inúmeras tipos de ginástica
todos eles taxáveis

sem falar



na dança

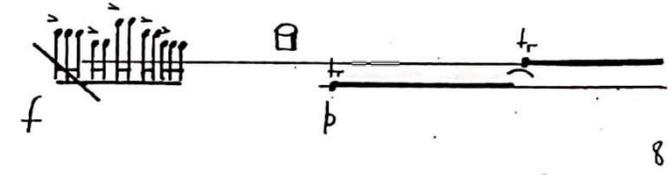
DENTRO DA
MOLDEIRA

TACITURNO, SEVERO

Todo mundo vive dançando em nosso país, rebaldando mesmo e de
grace

SURITO,
PASSAR TORAX
ATRÁVES
DA MOLDEIRA

Se o governo criar o IRB - Imposto do Rebola Bola -



(SPEECHESANE)

suas fontes de rch da vão au men ta muito

mf f

[SÚBITO DENTRO DA MOLDURA IMÓVEL, IMPASSÍVEL]

[COMENTARISTA DE FUTEBOL, IMPACIENTÍSSIMO]

O imposto sobre o esporte talvez tendesse mais que o ICM

CONGO

mf fff

==

[GESTO DE ROUBAR LENTO]

[EMOCIONANDO-SE] São milhões de brasileiras

[EMOCIONANDO-SE MAIS E MAIS] que disputam seu futebol nas praças ou nas ruas

de graça

[GESTO DE ROUBAR RÁPIDO]

mf f

CONGO

mf f

INDIGNADO, PROTESTAR

FORA DA MOLDURA

A própria hatação pública, no mar, não é taxada

CANTAROLAR A MELODIA DE "AQUARELA DO BRASIL"

Handwritten musical notation on a staff. It includes dynamic markings: *p*, *tr*, *ff*, *mf*, *f*, *mp*, and *f*. There are also performance instructions: "BLOCO DE MADRISA" and a triangle symbol. The notation shows a series of notes and rests with various articulations.

MARGINAL URBANO, CÍNICO, BEN HURADO

O governo providencia o mar, as ondas, a areia, o poente e nas noites de verão o luar e as estrelas e tudo isso de graça?

Assim não dá

CANTAROLAR TRECHOS DA MELODIA DE "AQUARELA DO BRASIL"

VIBRAT.

TOCAR "AQUARELA DO BRASIL" SINGELO, BREJEIRO

Handwritten musical notation on a staff with dynamic markings: *mf*, *ff*, and *mp*. It includes a triangle symbol and a box containing the text "TOCAR 'AQUARELA DO BRASIL' SINGELO, BREJEIRO".

[DENTRO DA MOLDURA]

[FORA DA MOLDURA] [MARGINAL URSANO, SARCASTICO, CÍNICO, BEH-HUMORADO]

GESTO DE ROUBAR, LENTO

Só o Imposto Sobre a Bracada tenderia milhões de dólares neste país

(2 BABUÇAS)

(2 BIAQUETAS)

Handwritten musical notation on a staff. It begins with a series of notes marked with accents (>) and a dynamic of *mp*. This is followed by a rest, then notes marked with accents (>) and a dynamic of *ff*. Above these notes are the handwritten annotations "(2 BABUÇAS)" and a small drawing of a babuça. The notation continues with notes marked with accents (>) and a dynamic of *mf*, followed by a rest, then notes marked with accents (>) and a dynamic of *f*, and finally notes marked with accents (>) and a dynamic of *ff*. Above the final notes are the handwritten annotations "(2 BIAQUETAS)" and a small drawing of a biaqueta.

[DENTRO DA MOLDURA]

[FORA DA MOLDURA]

[POLÍTICO INFLAMADO]

[PATRIÓTICAMENTE]

formando o caixa para os futuros desfalques

GESTO DE ROUBAR, RÁPIDO

E finalmente crise-se

O imposto

bloco de NAPEIRA

Handwritten musical notation on a staff. It starts with notes marked with accents (>) and a dynamic of *mf*, with the annotation "bloco de NAPEIRA" above. This is followed by a rest, then notes marked with accents (>) and a dynamic of *f*. Above these notes is the handwritten annotation "DENTRO DA MOLDURA". The notation continues with notes marked with accents (>) and a dynamic of *ff*, with the annotation "[FORA DA MOLDURA]" above. This is followed by a rest, then notes marked with accents (>) and a dynamic of *mf*, with the annotation "[POLÍTICO INFLAMADO]" above. The notation ends with notes marked with accents (>) and a dynamic of *ff*, with the annotation "[PATRIÓTICAMENTE]" above. The text "formando o caixa para os futuros desfalques" is written below the first section, "E finalmente crise-se" below the second section, and "O imposto" below the third section.

|

 sobre a Doença

| |

 e depois o Imposto Sobre a Miséria

| | | | |

 É sabido que os mendigos não pagam imposto por quem os miseráveis abraçtos.

CONGO
 f

 f ff

f

 f ff

BLOCO DE
 MADEIRA
 mp

 [Musical notation with vertical lines and slanted strokes]

==

| | | |

 É preciso dar um basta a essa irresponsabilidade

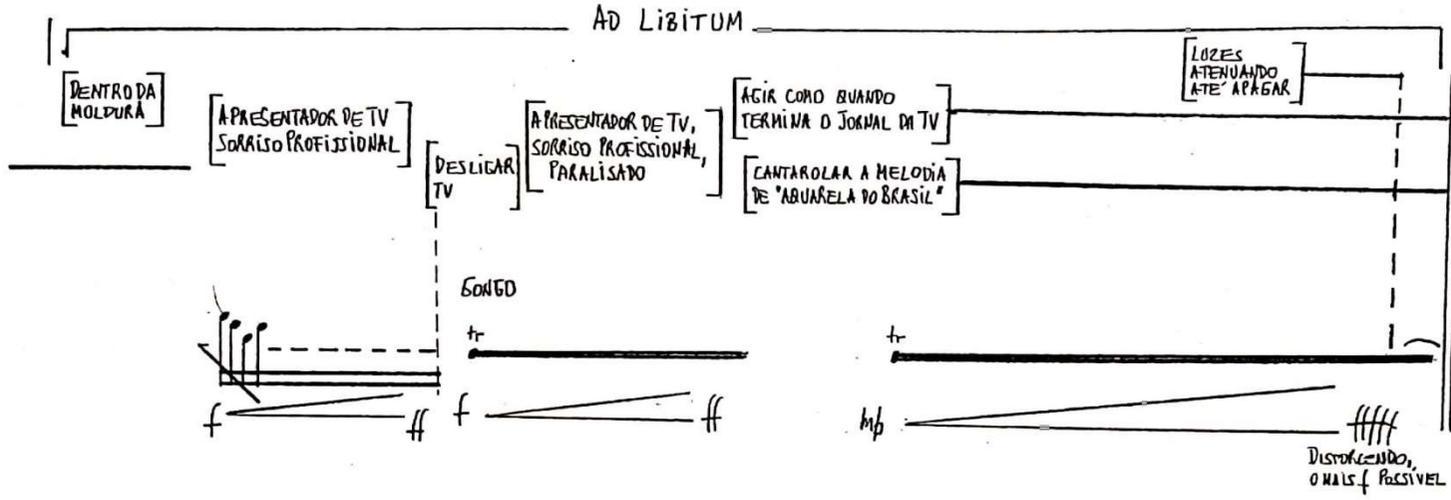
[PARALISAR O GESTO]

[CANTAR/OLAR TROCOS DA MELODIA DE AQUARELA DO BRASIL]

[DESFAZER O GESTO LENTAMENTE]

p f p f

 [Musical notation with slanted lines and vertical lines]



ANEXO 5 – Partitura de *Cidade* de Gilberto Mendes

CIDADE

CITE

CITY

partitura-roteiro

homenagem a Nino Rota

música de Gilberto Mendes sôbre poema de Augusto de Campos

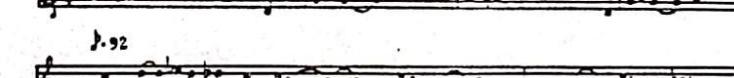
A  etc. caixa / mão direita
prato / mão esquerda

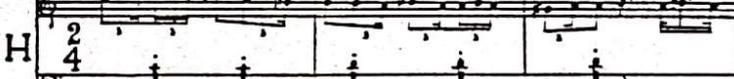
B  a tre ca du ca pa causti

C  J.60

D  J.60

E  J.100

F  repetir mais len acima

G  J.92

H  J.92

I  J.76
riten. **mp**

PARTITURAS

Cenário/instrumental: cantores solistas, piano, caixa, prato, contra-baixo, 3 toca-discos (TD), 1 gravador, uma ou mais máquinas de escrever, calculadoras, etc.; 1 televisor, 1 projetor de "slides", material de publicidade, enceradeira, liquidificadores, ventiladores, aspirador de pó, etc. O gráfico a seguir vale para registrar a ordem em que se sucedem os acontecimentos sonoros. Durações indicadas no texto que o segue (consultar numeração). Somente as linhas pontuadas correspondem em espaço ao tempo decorrido: cada espaço, 1 segundo.

atrocaducapa causti dupli
 atro caducapa
 atrocadu capacaustidupli elasti

p cx cb

1

elasti feli ferofugahistori
 caustiduplielasti felifero
 feliferofuga his

p cx cb

v s
 fugahistori v s
 tori v s
 dic dif dif
 dif dic
 dif

p cx cb

P

mq escr etc

2 3 4 5 6 7 8 9

v s v s
v s v s
v s v s
 dic dic dic
 dic dic dic
 dic dic dic

p p cnt cnt p cnt
 tv tv tv gv

10 1 23 456 7 8 9 20 1 2 3 4

loqualubri
loqualubrimendi multipliorgani
 loqua lubrimendimultipli

p cx cb

5

mendi multipliorganiperiodi
periodi plasti
organiperiodi plastipubli
p cx cb

plastipubli v s
publi v s
v s
dsc dif dsc
dif dif
dif dsf
p cx cb

6 7 8 9 30 1 2 3

v s
v s
v s
dif dsc
dsf dsc dif dsc
dif
p p gv

4 5 6 7 8 9 40 12 3 4 5 6 7 8 9 50

dic dif dsc
dsc
dic dsf
gv gv assob p
gv gv

1 2 3 4 5 6 7 8 9 60

raparecipro rustisagasimpli
r a p a reciprorusti
rapareciprorusti s a g a
p cx cb

<u>t e n a</u>		<u>veloveraviva</u>					
		<u>sagasimplitena</u>			<u>veloveraviva</u>		
<u>simplitena</u>		<u>velo</u>		<u>veraviva</u>			
<u>p</u>	<u>cx</u>	<u>cb</u>					
<u>uniunivoraci</u>		<u>u ni</u>	<u>vora</u>	<u>cidade</u>		<u>c i dade</u>	
<u>uni</u>	<u>voci</u>	<u>univora</u>	<u>cité</u>		<u>c i té</u>	<u>HAPP.</u>	
	<u>u nivora</u>	<u>voci</u>	<u>u nivora</u>	<u>city</u>	<u>city</u>		
						<u>gv</u>	
	<u>2</u>		<u>3</u>	<u>4</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>7 8</u>

(1) — 3 vozes solistas (feminina, masculina e feminina), uma em cada língua (português, inglês e francês), realizam a I.ª divisão feita no Poema; em entradas alternadas, uma imediatamente após a outra, conforme gráfico, entre “f” e “fff”, como num diálogo (a ser dramatizado — entonações, gestos, etc. — pelo regente). 4 sílabas numa pulsação (beat) = 72 valor metronômico. Em cada entrada o solista mantém a altura (qualquer uma; aquela em que a voz sair normalmente, sem pensar) em que iniciou a emissão. Simultaneamente tocam caixa, prato, piano e contra-baixo. Uma baqueta percute o prato, a outra, com a extremidade sempre encostada à pele, percute o aro metálico da caixa; dentro de ininterrupta percussão de 4 batidas por pulsação = 104 v. metr. As duas baquetas tocam alternadamente, escolhendo de improviso: a caixa, entre 1 a 5 batidas em cada entrada, contra 1 ou 2 do prato, também em cada entrada, rigorosamente iguais na dinâmica (mf) e acentuação, formando grupos desiguais de batidas, tipo telégrafo (ex. partitura A.) Piano símile, em andamento diferente (4 ataques por pulsação = 80 v. metr.), realiza o trabalho das 2 baquetas com as duas mãos, espalmadas sobre o maior número de teclas possível, polegares encontrados no Do central (I.ª divisão do poema). Em movimento ascendente e paralelo, as duas mãos percutem (mf) gradativa e controladamente “clusters” sucessivos, até o dedo mínimo da mão direita atingir a nota mais aguda do piano, o que deve coincidir com o final da apresentação da I.ª divisão do poema pelas vozes solistas. Pedal mantido sempre aberto, permitindo a sobreposição de todos os sons percutidos. II.ª divisão símile, porém em movimento contrário, até os dedos mínimos atingirem as notas grave e aguda extremas. III.ª divisão símile, novamente em movimento paralelo, mão esquerda desta vez sempre distanciada uma oitava da direita (seu polegar sobre Do oitava abaixo do Do central, como ponto de partida). Contrabaixista divide visualmente o registro do seu instrumento em 4 partes. Executa as arcadas em “f”, cada uma numa parte, em qualquer ponto, sem pretender obter uma nota determinada. O som aleatoriamente produzido deve ainda ser distorcido em quartos/quintos de tom durante sua duração, sempre variada, escolhida entre 1 a 5 pulsações (1 pulsação = 60 v. metr.). (2) As vozes solistas repetem a I.ª divisão do poema, agora sem interrupção e simultaneamente; uma no mesmo andamento anterior, outra um pouco mais rápido, outra um pouco mais lento; entradas em pontos diferentes, cada uma mantendo a altura em que iniciou a emissão. Ao mesmo tempo,

máquinas de escrever, calculadoras, etc., tocam ritmos "ad libitum". (3) TD — Guillaume Machaut, moteto "Pour quoy me bat mes maris?", disco Westminster XWN 18166 (na falta do disco, gravar o trecho com um conjunto vocal), do início às palavras "et le retins pour mon ami". (4) TD — Tchaikowsky, Suite Quebra Nozes, início da "Dança Russa". (5) TD — Katchaturian, Suite Gayne, início da "Dança dos Sabres". (6) TD — Tchaikowsky, início da "Dança Russa". (7) TD — Offenbach Gaité Parisienne, "french can can". (8) TD — Tchaikowsky, início da "Dança Russa". (9) Pianista e (10) 3 vozes solistas executam partitura B, no andamento do "french cancan". Com as duas mãos em concha, em torno da boca, os solistas dizem o texto em uníssono; avançam um pouco para a frente e estalam os dedos polegar e médio da mão direita ao dizerem "causti", imobilizando-se na posição até sua próxima entrada, enquanto o regente senta à sua mesa de regente. (11) Piano repete os 3 primeiros compassos, terminando em suspense. (12) Dar som ao televisor, em canal de preferência com vozes falando; simultaneamente, batidas "ad libitum" das máquinas de escrever, calculadoras, etc. durante 5 segundos. (13) 3 segundos de silêncio. (14) TD — Tchaikowsky, Suite Quebra Nozes, início da "Dança das Flautas". (15) TD — Tchaikowsky, Suite Quebra Nozes, início da "Dança das Fadas de Açúcar". (16) Voz solista, em português, diz: "atro cadu capa causti dupli elasti feli fero fuga histori", juntando ou separando os fragmentos de palavras, como quem anuncia produtos comerciais e suas qualidades (postura, gesticulação, entonação de voz e balancear de cabeça de "garota propaganda" dos jingles de televisão). Duração geral das 3 faixas de som, ouvidas simultaneamente: o tempo necessário para a voz solista dizer sua parte. Ao terminar, o solista coloca a mão no ouvido e se imobiliza na posição de quem escuta. (17) Voz masculina canta — operisticamente, com grandes portamentos — sem letra a melodia da partitura C. (18) TV/máquinas de escrever, etc., como acima, 5 segundos, enquanto o regente se levanta, vai à mesa de uma datilógrafa, entrega-lhe um papel, volta à sua mesa e senta. (19) Voz solista, em francês, voz masculina e toca-discos repetem indicações 14/15/16/17/18, com o regente sentado à sua mesa. (20) Voz solista, em inglês, idem, menos indicação 18, sobrepondo a tudo, no final, (21) um arranjo para piano bem elementar e vulgar da característica entrada de "Em um mercado persa", de Ketelbey. Piano continua solo 7 segundos, interrompendo subitamente em qualquer ponto que não seja final de frase. (22) 5 segundos de silêncio. (23) Datilógrafa canta partitura D, dublada por outra voz atrás do palco, bem audível, enquanto se levanta lentamente, serpenteando o corpo e segurando o papel enternecidamente, com expressão de um lirismo apaixonado. Regente se levanta, espera e indica a entrada do gravador, (24), enquanto os demais artistas se desmobilizam. Da gravação, a ser montada anteriormente, constam: trechos do início da "Dança dos Sabres", 2 segundos; e do início do moteto de Machaut, somente a parte com o texto — "et le retins pour mon ami"; qualquer passagem em vocalise (melisma) para vozes femininas, de um madrigal renascentista, 2 segundos e meio. (25) II.ª DIVISÃO DO POEMA, igual à primeira. (26) TD — "Louvação", cantado por Elis Regina/Jair Rodrigues, sob o final da apresentação da II.ª divisão do poema, continuando solo até o final do 8.º compasso (disco tocado desde o começo). (27) A maneira de canto gregoriano, na mesma altura, em uníssono, as 3 vozes solistas repetem, com suspensão respiratória nas vírgulas: loqualubrimendi, multipliorгани, periodiplastipubli". (28) TD — The Beatles, trecho inicial de "I want to hold your hand". (29) TD — idem. (30) TD — Brigitte Bardot, trecho inicial de "Je danse donc je

suis". (31) TD — idem. (32) TD — Henry Mancini, trecho inicial de "Meglio stasera" (instrumental). (33) TD — Roberto Carlos, "E que tudo mais vá pro inferno", trecho a partir de um pouco antes dessa frase, que deve ser ouvida em solo, durante a pausa dos outros 2 TD. (34) TD — The Beatles, "Ticket to ride", num trecho vocal. (35) A Freirinha que canta, "Fleur de Cactus", trecho inicial. (36) The Beatles, solo. (37) "Fleur de Cactus", trecho da frase da 2.ª parte, cujo segundo período soará solo, terminando em suspense, sem retorno à primeira parte. (38) Piano executa partitura E, enquanto regente senta. (39) Vozes solistas repetem a II.ª divisão da poema, dizendo alternadamente uma sílaba (por pulsação = 72 v. metr.) cada voz, em sua língua, à maneira pontilhista no registro agudo grave ou médio, microtonal e aleatoriamente, mantendo o som da vogal até a entrada seguinte. (40) 7 segundos após, TD — Brigitte Bardot, mesma música. (41) 2 segundos após, outro TD — Brigitte Bardot, mesma música (42); 3 segundos após, repetição pelo piano da partitura E. (43) Corte súbito e simultâneo dos 2 TD, piano, vozes e da luz: 2 segundos de escuridão e silêncio totais. (44) Luz, 1/2 segundo: visão de imobilidade geral, cada um num gesto, postura (ex., regente paralizado num gesto de regência), em silêncio total. (45) 2 segundos de escuridão e silêncio totais. (46) Luz, 1/2 segundo: visão de movimento (regência, bocas, etc.), em silêncio. (47) 2 segundos de escuridão e silêncio totais. (48) Luz: todos sentados, imóveis na posição de escuta, ouvem TD — "Menininha Rua Augusta", desde o início. (49) Sobreposto à introdução em trompete, o gravador (montagem feita anteriormente) anuncia: "Estamos ouvindo a música popular brasileira, diretamente da rua Augusta, S. Paulo, na voz de Geraldo Cunha". Único momento de audição mais demorada, com esta fragmentação apenas: ao 9.º compasso, saltar da voz para o mesmo trecho em violão, até terminarem os 18 compassos. (50) Sobre o 15.º compasso colocar em outro TD qualquer trecho de um disco que apresente alaúde e canto solista, interpretando música da renascença inglesa (John Dowland, p. ex.), durante 10 segundos. (51) Sobre os 2 últimos segundos, TD — "Brigitte Bardot", mesma música. (52) TD — Brigitte, idem, fragmentado num só ponto: logo após a entrada do canto, saltar para o 8.º compasso, 2.ª frase. Os dois discos iguais devem funcionar como pequeno fugato. (53) TD — Henry Mancini, "The Village Inn", sem a introdução, direto na música, em cordas. (54) TD — The Beatles, "We can work it out", 1.ª parte. Simultaneamente, gravador, nesse mesmo trecho, gravado sem fragmentação. (55) TD — "Louvação", trecho inicial. Simultaneamente, gravador, nesse mesmo trecho, gravado sem fragmentação. (56) "A Freirinha", mesma música. (57) Gravador: montagem anteriormente feita de 3 fragmentos de quaisquer das músicas utilizadas nesta II.ª divisão; os 2 primeiros entre 1/2 e 2 segundos; o último, se possível, "The Village Inn", trecho em cordas indicado pela partitura F. (58) Um dos artistas assobia partitura G, enquanto anda com mãos às costas, olhando para cima e para os lados. (59) Gravador: partitura H, tocada ao piano, gravação prévia em fita magnetofônica. (60) Piano: 2 acordes (partitura I). (61) III.ª DIVISÃO DO POEMA: igual às primeira e segunda. (62) Silenciam piano, caixa e contrabaixo. (63) Pausa geral de 3 segundos. (64) idem. (65) idem. (66) idem. (67) Gravador: fita magnetofônica do Poema lido inteiramente sem interrupção (num só fôlego). (68) HAPENNING. O regente, de regente passa a diretor de trânsito, com apito e bastão. Correrias dos músicos, brincando de automóvel, descendo à platéia. Encontrões, ruídos imitativos de buzinas, sirenes, confusão total. Um aspirador de pó funcionando em sentido contrário, espalha rapé entre o

público. Espirração geral (onde entra a "participação" real do espectador na obra de arte). Jogar com todos os elementos anteriormente apresentados: palavras (sòmente as do poema) assobios, cantos, TD, gravador, máquinas de escrever escuridão, luz, etc. E com estímulos deles recebidos, estruturar um desenvolvimento geral, deixando lugar para os improvisos de novas situações, a serem também desenvolvidas.

INSTRUÇÕES

Trabalho anterior do regente: montagem e ensaio da peça musical. Durante a execução, fora os momentos em que realmente dirige ou dá entrada a algum musicista ou TD, êle "representa" uma regência previamente estudada: gestos largos, "moderato", sempre em 3 tempos, independentes do andamento dos outros músicos ou TD, também em andamentos diferentes entre êles (inclusive os "slides", mudados em seu próprio ritmo, com cenas de cidade: ruas, edifícios, etc.). O regente, ora com funções de gerente, em lugar do "podium", tem uma mesa de escritório com placa escrita REGERENTE, bem visível. Atua de lado para a platéia à extrema direita do palco. Preparar uma movimentação para os artistas executarem durante os momentos em que são ouvidos os TD e gravador. Televisor soa sòmente nos lugares indicados; a imagem permanece sempre ligada. O poema pode estar "anunciado" em cartazes ou projetado em "slides". Moças postadas ao lado dos aparelhos domésticos ou de escritório, como ficam as vendedoras numa loja à espera dos compradores. Posturas estudadas, podendo-se chegar ao extremo de uma estilização tipo ópera chinesa. Ambientação geral: loja/escritório/cenário de jingle. Durante a peça toda, uma permanente movimentação (entra-sai) pela porta à esquerda (lado "escritório"). Nesta partitura é dado um mínimo de indicações de cena a serem desenvolvidas. Rigorosa, ininterrupta continuidade e rapidez na ligação/montagem dos acontecimentos sonoros. "Como o comediante burlesco, ser extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento" — lema de E. E. Cummings para a realização deste roteiro.

COMO USAR OS TOCA-DISCOS (TD)

d.i. — disco insubstituível.

d.s. — disco substituível por outro com o mesmo caráter e no mesmo tempo de duração.

d.i.c. — (ou d.s.c.) disco insubstituível completo: trecho do disco a ser tocado completo, sem fragmentação.

d.s.f. — (ou d.i.f.) disco substituível fragmentado: trecho do disco a ser tocado fragmentado, em pontos variados, colocando-se a agulha no meio, começo ou fim, repetindo fragmentos, etc... Cada TD deve estar pronto para cobrir com som a pausa deixada no momento em que outro TD levanta a agulha. Planejar e ensaiar o revesamento. Efeitos especiais a serem determinados pelo regente e realizados ao contrôlo do volume e tonalidade: dinâmicas, bem

distintas, entre ppp-p-f; crescendo e decrescendo. Na sobreposição de sons de 2 TD destacar ora um, ora outro, ou fundi-los numa só massa sonora. Realçar bem os momentos (ver gráfico) em que um TD soa súbitamente solo. Tirar o máximo proveito de todas as possibilidades de variação e contraste. Os trechos não podem ser do começo ou fim da música, a não ser quando indicado no texto. As durações em segundos de cada trecho completo ou fragmentado são sempre aproximadas, mas não devem superar as marcadas, pelo menos na soma total dos segundos, em cada seqüência de TD. Em caso de desacertos, o regente espera o acerto entre os TD, antes de indicar nova entrada. O REGENTE INDICA TODAS AS ENTRADAS DOS TOCA-DISCOS E GRAVADOR, ainda que só para representar. O caráter "insubstituível" dos discos de "The Beatles" e Brigitte Bardot está naturalmente condicionado à existência deles no mercado. Quando desaparecerem, poderão ser substituídos pelos novos mitos da época. Os discos do "The Beatles" aqui indicados podem ser substituídos por sucessos mais recentes desse conjunto vocal. Os discos substituíveis desta partitura formam um projeto de realização, ao mesmo tempo que um modelo para outros projetos a serem realizados. Só podem ser utilizados discos cantados em português, francês e inglês. Som alta fidelidade.

Santos — outubro de 1964

ANEXO 6 – Partitura de *Teatro Probabilístico III* de Jocy de Oliveira

**Probabilistic
Teatro Probabilístico III
Theater III (1968)**

(for actors, musicians, dancers, light, TV cameras, public and traffic conductor)

This piece is an exercise in searching for total perception leading to a global event which tends to eliminate the set role of public versus performers through a complementary interaction. The community life and the urban space are used for this purpose. It also includes the TV communication on a permutation of live and video tape and a transmutation from utilitarian-camera to creative camera.

The performer is equally an actor, musician, dancer, light, TV camera/video artist or public. They all are directed by a traffic conductor. He represents the complex contradiction of explicit and implicit. He is a kind of military God who controls the freedom of the performers by dictating orders through signs. He has power over everything and yet he cannot predict everything.

The performers improvise on a time-event structure, according to general directions. The number of performers is determined by the space possibilities. It is preferable to use a downtown pedestrian area. The conductor should be located in the center of the performing area visible to the performers (over a platform). He should wear a uniform representing any high rank.

For the public as well as the performers this is an exercise in searching for a total experience in complete perception.

(para atores, músicos, dançarinos, luz, TV, público e regente de trânsito)

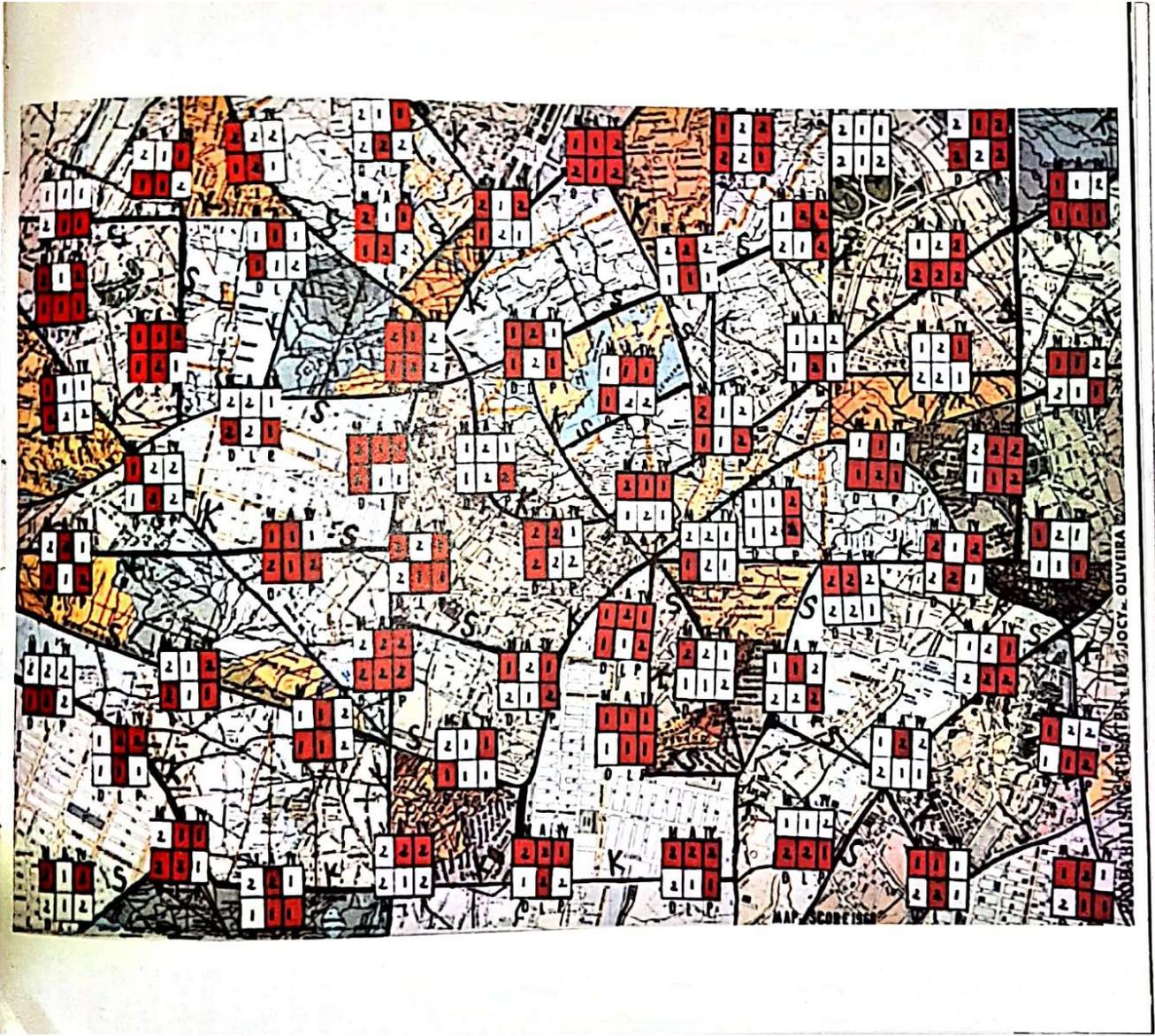
Este trabalho é um exercício à procura de uma percepção global dirigido a eliminar o papel do público versus intérprete através de uma interação complementar. Tradições e aspectos urbanos assim como o espaço topográfico local são utilizados na realização desta peça.

O intérprete é igualmente um músico, ator, dançarino, luz/projeção, público, ou TV câmera/vídeo artista.

Todos eles são dirigidos por um regente de trânsito que representa a complexa contradição do que é explícito e implícito. Uma espécie de figura onipotente que controla a liberdade dos intérpretes ditando ordens através de sua mímica. O regente tem poder sobre tudo e ao mesmo tempo não pode ter uma previsão total.

O número de intérpretes é determinado pelas possibilidades de espaço e complexidade da produção. É preferível usar um local unicamente para pedestres no centro da cidade.

O regente deve ficar no centro sobre uma plataforma bem visível e rodeado pelos intérpretes. Ele deve usar um uniforme representando autoridade.



	Musician	Actor	Dancer	Light	TV	Public
Empty	Silent but making movements related to medium	Silent but making movements related to medium	Stationary but making sounds related to medium	Blackout but operating projectors	Video-tape	Follow instructions for the media which was chosen
Full	Sound	Verbal communication	Movement	Lights on	Live	Follow instructions for the media which was chosen
Negativo	Silêncio porém fazendo movimentos	Silêncio porém fazendo movimentos	Imóvel porém executando sons	Black out usando projetores	Video-tape	Siga as Instruções para a categoria escolhida
Positivo	Som	Comunicação verbal	Movimento	Iluminação	Televisão ao vivo	Siga as Instruções para a categoria escolhida

Instruction for the interpretation of the map-score

The key to the performance is a projected map-score of a symbolic town which the conductor explores in any direction using the performers.

At intervals and between roads, on the map-score, there are frames divided into six equal parts, each one being labeled M (musician), A (actor), D (dancer), L (light), TV (TV camera) and P (public). A white square represents an empty event and a yellow one is to be considered a full event. They are both directed by the conductor who acts at this moment (during frames) as an orchestra conductor. He should use as many frames as possible and avoid long durations in each.

The numbers in the square are to be interpreted as a time-event, 1 representing a short event and 2 a long one. How full and how empty, how long or how short the events are is determined by the conductor. He is to consider a performer only as a part of his media in order to build an event in length or action.

Roads connecting frames are to be interpreted freely by the performers/public according to directions: S representing stalic and K kinetic.

Instruções para interpretação do mapa-partitura

Os participantes improvisam baseados numa estrutura predeterminada, por um mapa-partitura, de uma cidade simbólica a qual o regente explora usando os intérpretes. Esta partitura é projetada para que todos possam segui-la.

Entre intervalos e "estradas" acham-se quadrados divididos em seis partes-cada uma rotulada M (músico) A (ator) D (dançarino) L (luz) TV e P (público). Um quadrado branco representa um evento negativo e um alaranjado é considerado como evento positivo.

Os números no quadrado são considerados como evento temporal. "1" representando um evento curto e "2" um evento longo. O tempo de duração e qualidade do evento é determinado pelo regente.

As estradas são interpretadas livremente pelos executantes em relação às instruções: "S" representando estático e "K", cinético.

The conductor should keep in mind that even though there will be sections without any TV image, it should be very short and sometimes used to project the map-score.
 On roads the conductor is to act as a traffic conductor and has no control over performers/public except for duration. He should "conduct" the city traffic as well.
 Time on the road should be observed in proportion to the distance between frames and is to be shorter in duration than in frames.
 The conductor can send a performer on the road without pause after a frame or first bring everything to a halt, as long as he observes the time-event for each medium as a whole.
 Each of the six media has a positive and negative action corresponding to a full or empty event.

Instructions to the Conductor

Be an orchestra conductor during the frames and a traffic conductor while the performers/public are "on the road."
 Make up your own signals to interpret the map-score and be sure the performers clearly understand them. Do not speak during the performance. Act as a God! Work fast and steady. Be flexible and creative. Follow the directions implied in the chosen frame (if necessary have your own map-score in front of you).
 Do not try to predict everything. Do not always use the map-score in the same way making performers memorize timing, movements, sounds or light. Give them the choice of the moment. Use them or eliminate them as you please, however, according to general directions.

O regente deverá considerar um intérprete como parte da sua categoria (exemplo música) podendo assim dar entradas separadamente com o intuito de criar um evento total em relação a sua duração ou qualidade.

O regente deverá utilizar o maior número possível de quadrados para maior variedade de possibilidades.
 O tempo de duração das "estradas" será relativo ao seu tamanho porém sempre mais curto do que os "quadrados".

Instruções para o regente

Seja um regente de orquestra quando os participantes estiverem interpretando os "quadrados" e seja um regente de trânsito quando eles estiverem interpretando as "estradas".
 Organize sua mímica criando seus sinais para interpretar e dirigir o mapa-partitura, fazendo com que os intérpretes o compreendam perfeitamente. Não fale durante a execução. Seja seguro, rápido, flexível e criativo! Siga as instruções que determinam cada quadrado. Não tente prever tudo.
 Não use o mapa partitura sempre da mesma maneira fazendo com que os intérpretes memorizem andamento, movimento, sons ou luz. Dê a eles a escolha do momento. Use ou elimine intérpretes livremente porém seguindo as instruções gerais.

Instructions to Musicians

(Vocal, electronic and/or acoustic instruments)

Musicians are to be chosen freely in any number according to the general implications of the performance.

Besides the use of live synthesizers, electronics can also be used to manipulate live sounds. In this last case, the musician in charge is regarded as another performer in relation to the structure of the piece.

An empty event for a musician is regarded as silence, however, when sounds are not played, movements should be performed which are related to the medium. As to the choice of movements, the musician should follow the general directions to the dancer.

Musicians should use a restricted field according to the stage plan of the performance.

During a full event, the choice of sounds is to be:

- 1 - only very long or very short sounds
 - 2 - only a mass of sounds or isolated sounds
 - 3 - silence
 - 4 - very high sounds or very low sounds
 - 5 - fortissimo or pianissimo sounds
 - 6 - very slow or very fast sounds
 - 7 - glissandi (slow or fast, high or low, loud or soft)
 - 8 - harmonics
 - 9 - wind instruments "flutter" on the instrument or mouth piece
 - 10 - any musician can, if he wishes, also make any sound with voice according to the above indications
 - 11 - for voice: use also "sprechgesang" or modulated speech.
- According to the instructions, use also words, phonemes, whispers, screams, laugh, etc.

Instruções aos músicos

(vozes, instrumentos acústicos ou eletrônicos)

O número de músicos e o tipo de intérprete poderá ser escolhido livremente de acordo com as implicações gerais da produção da peça.

Além do uso de sintetizadores, sons naturais podem ser manipulados eletronicamente. Neste caso o músico que estiver no controle do equipamento será considerado como outro intérprete.

Em relação à interpretação do mapa partitura:

Um evento negativo para um músico representa silêncio, entretanto quando sons não são executados, o músico deve fazer movimentos baseados no seu instrumento ou voz. A escolha dos movimentos segue as mesmas instruções aos dançarinos.

Os músicos devem se restringir a um espaço determinado segundo o plano da produção.

Durante um evento positivo, a escolha do material sonoro deve seguir as seguintes instruções:

- 1 - sons muito longos ou muito curtos
- 2 - massa sonora ou sons isolados
- 3 - Silêncio
- 4 - sons muito agudos ou muito graves
- 5 - fortissimo ou pianissimo
- 6 - muito rápido ou muito lento
- 7 - glissano (lento, rápido, agudo, grave, fortissimo, pianissimo)
- 8 - Harmônicos
- 9 - Instrumentos de sopro: "flutter", tocar só no bocal
- 10 - todo músico poderá usar também voz, se desejar
- 11 - para voz: use também "sprechgesang", use palavras, fonemas, suspiro, grito, gargalhada e/ou efeitos vocais diversos.

Instructions to Actors

The number of performers chosen is also determined by the size and complexity of the production and stage. An empty event for an actor, as for the musician, is regarded as silence, however, if verbal sound is not performed, movements related to the acting medium and following instructions to the dancer should be used. An actor is restricted in his movements to the area indicated by the stage plans. A full event for an actor is to be considered sound — verbal communication. During it the choice of sounds are to be:

- 1 - Only very long or very short (words or phonemes)
- 2 - Many sounds (words or phonemes) or very little
- 3 - Silence
- 4 - Very high range or very low range
- 5 - Fortissimo or pianissimo (screaming or whispering)
- 6 - Very slow or very fast
- 7 - You may also use any sound with body or objects according to the above indications

Instructions to Dancers

The number of dancers used is to be chosen according to stage needs. Perform on an open field according to the stage plan, utilizing as much of the space as possible, taking labyrinthine routes among the other performers. An empty event for a dancer represents lack of movement, however, sounds should be performed according to the general instructions for a musician.

- 1 - High or low (in relation to space)
- 2 - Very long or very short
- 3 - Many movements or very little
- 4 - No movement
- 5 - Very slow or very fast
- 6 - Noisy movements or silent movements

Instruções aos atores

O número de atores deve ser determinado pelo tipo da produção. Um evento negativo para um ator, como para o músico, é interpretado como silêncio, entretanto ele deverá fazer uso de movimentos relacionados com o seu campo teatral. Os atores devem se restringir a um espaço determinado segundo o plano da produção. Durante um evento positivo a escolha do material sonoro e verbal deve seguir as seguintes instruções:

- 1 - sons muito longos ou muito curtos (palavras ou fonemas)
- 2 - muitos sons (palavras ou fonemas) ou poucos sons
- 3 - silêncio
- 4 - muito agudo ou muito grave
- 5 - fortíssimo ou pianíssimo
- 6 - muito rápido ou muito lento
- 7 - Os atores poderão usar qualquer outro som executado com o seu corpo ou com objetos.

Instruções aos dançarinos

O número de dançarinos deve ser determinado pelo tipo da produção. Os dançarinos poderão utilizar do espaço livremente não precisando se restringir a uma área, podendo criar labirintos em volta dos outros intérpretes. Um evento negativo para um dançarino representa imobilidade, entretanto sons poderão ser executados de acordo com as instruções para o músico. Durante um evento positivo a escolha dos movimentos deve seguir as seguintes instruções:

- 1 - altos ou baixos (em relação ao espaço)
- 2 - longos ou curtos
- 3 - muitos movimentos ou pouquíssimos movimentos
- 4 - imobilidade
- 5 - muito lento ou muito rápido
- 6 - movimentos barulhentos ou silenciosos.

Instructions to light

Illumination and lighting possibilities are to be determined by the complexity of the production. In a full event, the individual lights can be operated manually by special performers on the stage and/or electronically from a board.

They can be spotlights of any sort, Klieg lights, laser beams, flashlights, lighting painting, traffic lights, airport lights, warning lights, ultraviolet lights, headlights on the performer, blinking lights, colored lights, etc.

An empty event for light is considered blackout and performers are to operate any kind of projector — opaque, film, slide, slide with polaroid lens, etc. These projectors should use movable material and should follow the general instructions — fast or slow, large or small, etc.

Light is an independent medium and should not be used to follow or spot performers (nor should it be interpreted as scenery).

In a full event, light action is determined by shade, intensity, dynamics, and is to be:

- 1 - Static or kinetic as possible
- 2 - Bright or dark (also shade)
- 3 - Mass of light or isolated lights
- 4 - Blackout
- 5 - Slow or fast as possible
- 6 - High or low as possible

Light can be used in any direction on stage, on the audience or from above.

Instructions to public

The public is to be considered a performer; which means the downtown crowd is also to be regarded as performers: (in case this piece is performed in open air) their normal movement such as crossing streets, shopping, conversing, etc.

The conductor during "Roads" is to conduct the city traffic as well. He will use K for kinetic and S for static. If the crowd is aware they can freely interpret these instructions for traffic purposes. During frames it is up to the public to follow or not the instructions of the map-score choosing the role of a musician, light, dancer or actor.

Instruções para "luz"

As possibilidades de iluminação devem ser determinadas pela complexidade da produção.

Num evento positivo a iluminação poderá ser controlada manualmente por intérpretes em cena ou eletronicamente. Poderão ser utilizados spotlights diversos, laser, flash, luzes de tráfego, de aeroporto, ultravioleta, luzes carregadas pelos intérpretes, luzes coloridas, esculturas luminosas etc.

Um evento negativo significa blackout e projeções de diversos tipos devem ser usadas como: filme, slide, projetor opaco, slides com lentes polaróides, etc. Estes projetores deverão utilizar um material flexível e que possa ser manipulado de diferentes maneiras seguindo as instruções gerais tais como — muito rápido ou muito lento, grande ou pequena, etc.

A "Luz" deve ser considerada como um intérprete independente e não deve ser usada para iluminar a cena no sentido tradicional.

Num evento positivo a luz deve ser determinada segundo intensidade, dinâmica, gradações, e de acordo com as instruções seguintes:

- 1 - estática ou cinética
- 2 - claro ou escuro
- 3 - massa de luz ou luz isolada
- 4 - black out
- 5 - muito lento ou muito rápido
- 6 - muito alto ou muito baixo

A luz pode ser usada em qualquer direção, em cena ou no público

Instruções para o público

O público é considerado um intérprete, o que significa que os pedestres também serão considerados como participantes.

No caso de que a peça seja montada ao ar livre deve-se levar em conta por exemplo o movimento normal da cidade, pessoas atravessando a rua, falando, conversando, etc.

O regente durante as "estradas" deverá também reger o tráfego da cidade ao seu redor. Ele interpretará "K" como cinético e "S" como estático. Se os pedestres estiverem a par das instruções poderão livremente seguir os sinais do regente. Durante os "quadrados" o público se desejar, poderá seguir as instruções do mapa-partitura escolhendo a categoria de músico, luz, dançarino ou luz.

Instructions to TV camera

Cameramen for live TV and videotape should use their creative possibilities and imagination. Remember that the TV camera is an independent medium and is not to be used only to televise the other performers. The performance on stage and this score should be considered just as motivation.

An empty event for TV is considered videotape. The tape is to be prepared from materials related to the medium — town, roads, symbolic world, cartoons, science fiction, advertising or the performance itself — in the nature of a collage following; however, the general instructions of the piece (fast or slow, large or small, bright or dark, video-synthesizer, etc.).

A full event for TV is determined by the cameramen on live TV during the performance and following the general instructions:

Static or kinetic
Bright or dark (color or black-and-white)
Slow or fast
High or low
Small or large
Long or short
Clear or out of focus
Simple or complex

The number of cameramen and videotape machines are to be determined by the complexity of the production.

The TV engineer should consider each cameraman or videotape machine as a part of the medium in order to build an event in length or action. Once he gets instructions from the conductor (for each frame or road), he should become a performer, creating more complex sequences with the material provided for him — cutting, permuting, adding, juxtaposing, overlapping, etc. — following the general instructions.

He must help the conductor and try to utilize as many combinations as possible.

Roads are to be freely interpreted by videotape or live.

Instruções para a câmera de TV

O "cameraman", vídeo-felpe e técnicos nesta categoria devem usar sua capacidade criativa e imaginação.

Lembrem-se que a câmera de TV é uma categoria independente e não deve ser usada para televisar os intérpretes.

Um evento negativo para TV é considerado como vídeo-felpe. Este vídeo deve ser preparado, com material relacionado com a cidade, estradas, mundo simbólico, desenho animado, ficção científica, ou a própria produção. A organização e colagem deste material deverá seguir as instruções gerais por ex: (rápido ou lento, grande ou pequeno, claro ou escuro, sintetizador de vídeo, etc.).

Um evento positivo para TV é considerado como televisar ao vivo durante a execução e de acordo com as instruções seguintes:

estático ou cinético
claro ou escuro (cor ou branco e preto)
lento ou rápido
nítido ou fora de foco
simples ou complexo

O número de cameramen e vídeos deve ser determinado pela complexidade da produção.

O produtor de TV deverá considerar cada cameraman ou vídeo como parte desta categoria na organização do evento quanto a sua duração e qualidade.

Cada vez que o regente der entrada, ele deverá se tornar também um intérprete criando mais complexas seqüências, cortes, permutações, superposição, etc.