



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Heitor Martins Oliveira

Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise

TESE DE DOUTORADO

Porto Alegre - RS

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Heitor Martins Oliveira

Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor em Música.

Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre - RS

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Heitor Martins
Música-come-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise / Heitor Martins Oliveira. -- 2018. 263 f.
Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. composição musical. 2. teatralidade. 3. dramaturgia. 4. autoanálise composicional. I. Chaves, Celso Giannetti Loureiro, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



ATA 05/2018

DEFESA DE TESE DE DOUTORADO Nº 97

Aos onze dias do mês de outubro do ano de dois mil e dezoito, às catorze horas na Sala Armando Albuquerque, deste Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, reuniu-se, em sessão pública, a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para a defesa pública da Tese de Doutorado de **Heitor Martins Oliveira** intitulada “Música-como-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise”, apresentada como um dos requisitos ao Título de Doutor em Música, Área de Concentração – Composição. Os trabalhos foram presididos pela Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, orientador do doutorando. Após concluída a defesa nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. Marcus Santos Mota (UnB), Conceito *APROVADO*....., Prof.ª Dr.ª Roseane Yampolschi (UFPR), Conceito *APROVADO*....., e Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha (UFRGS), Conceito *APROVADO*..... Dessa forma, e de acordo com o Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi o candidato *APROVADO*..... no exame e apresentação da Tese a que se submeteu. O candidato terá, a partir desta data, o prazo de quinze dias corridos para entregar a versão final de sua Tese de Doutorado à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final da Tese por essa Comissão requisito indispensável para obtenção do Título. O Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, na condição de presidente da Banca Examinadora, agradeceu aos professores que a integraram a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão. E, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada por todos os integrantes da Banca Examinadora.

Marcus Santos Mota
Prof. Dr. Marcus Santos Mota (UnB)

Roseane Yampolschi
Prof.ª Dr.ª Roseane Yampolschi (UFPR)

Antonio Carlos Borges Cunha
Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha (UFRGS)

Celso Giannetti Loureiro Chaves
Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves (UFRGS), Presidente

Música nunca é pura: é atitude: é teatro. Ela é indivisível de seus gestos. A tarefa é confiar o sentido da ação musical às habilidades específicas dos protagonistas, dar-lhes a possibilidade de definirem por eles mesmos as condições por meio das quais eventualidade é transformada em realidade, ante os olhos do ouvinte, na escuta do espectador.

Luciano Berio

Agradecimentos

A toda minha família, pelo apoio incondicional em todas as etapas pessoais, acadêmicas e profissionais que conduziram a este trabalho. Especialmente à minha esposa Renata e ao meu filho Paulo.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal do Tocantins e à CAPES, pela concessão de bolsa ProDoutoral.

Aos colegas do Colegiado de Teatro da Universidade Federal do Tocantins, pelas parcerias e suporte institucional.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, sempre preciso nos questionamentos, considerações, indicações e sugestões.

Ao Prof. Dr. Antônio Borges Cunha, à Prof^ª Dr^ª Roseane Yampolschi e ao Prof. Dr. Marcus Mota pelas valiosas contribuições.

Aos professores do PPGMUS/UFRGS.

Aos colegas mestrandos e doutorandos do PPGMUS/UFRGS, principalmente os colegas da Composição com quem convivi mais diretamente, Darwin Corrêa, João Corrêa, Rodrigo Meine, Julio Herrlein e Caio Facó, pelas conversas e contribuições.

Aos intérpretes das peças do portfólio, Aline Martins, Dario Rodrigues e Trio Capitólio.

Resumo

Música-como-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise

A expressão compor música-como-teatro sintetiza e agrupa minhas contribuições no campo das relações entre composição musical e teatralidade, organizadas em três eixos de prática e autoanálise: 1- a situação de performance musical como espaço cênico; 2- a seleção e organização de materiais como jogo cênico e 3- estrutura e forma como encenação.

A noção de compor música-como-teatro é delimitada em diálogo com: afirmativas e obras de compositores como Luciano Berio, Péter Eötvös, Gilberto Mendes, Mauricio Kagel e Georges Aperghis; as categorias teatro musical, teatro instrumental e Teatro Composto, abordadas na bibliografia sobre música de concerto pós-1960; as categorias teatralidade e dramaturgia, como discutidas em escritos de teóricos que abordam as artes cênicas. Em síntese, compositores se movem em direção ao teatro, eles compõem com materiais gestuais e visuais, gerando partituras/roteiros para performances cênico-musicais.

A prática de compor música-como-teatro pressupõe a intenção expressiva de incorporar a dimensão estética de teatralidade da performance musical ao âmbito das escolhas composicionais. Avança ao adotar uma aproximação entre composição e dramaturgia: compor consiste em organizar um roteiro de ações – com e sem implicação sonora – concatenadas musicalmente e enquadradas em dispositivos de construção e deslizamento de sentidos narrativos.

O portfólio apresenta partituras e registros audiovisuais de três peças: *O Espelho* (2015-2017), *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (2015-2017) e *I saw them together – I heard them together* (2017).

Palavras-chave: composição musical, teatralidade, dramaturgia, autoanálise composicional

Abstract

Music-as-theater: a compositional practice and its self-analysis

The expression composing music-as-theater synthesizes and groups my contributions in the field of relations between musical composition and theatricality, organized into three axes of practice and self-analysis: 1- the situation of musical performance as scenic space; 2- the selection and organization of materials as scenic play; and 3- structure and form as staging.

The notion of composing music-as-theater is delimited in dialogue with: stances and works of composers like Luciano Berio, Péter Eötvös, Gilberto Mendes, Mauricio Kagel and Georges Aperghis; the categories musical theater, instrumental theater and Composite Theater, addressed in the bibliography on post-1960 concert music; the categories theatricality and dramaturgy, as discussed in the writings of theorists dealing with performing arts. In synthesis, composers move towards theater, they compose with gestual and visual materials, generating scores / scripts for scenic-musical performances.

The practice of composing music-as-theater presupposes the expressive intention of incorporating the aesthetic dimension of theatricality of musical performance into the scope of compositional choices. It advances by adopting an approximation between composition and dramaturgy: composing consists in organizing a script of actions – with and without sound implication – musically concatenated and framed in devices of construction and sliding of narrative meanings.

The portfolio features scores and audiovisual recordings of three pieces: *O Espelho* (2015-2017), *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (2015-2017) e *I saw them together – I heard them together* (2017).

Keywords: music composition, theatricality, dramaturgy, compositional self-analysis

Lista de figuras

Figura 1: Dario Rodrigues Silva e público na estreia de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , de Heitor Oliveira, em 2 de setembro de 2017, no Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. O compositor aparece, de camiseta branca, no lado direito da imagem. Arquivo pessoal	4
Figura 2: dinâmica de trabalho, com indicação das principais referências bibliográficas	18
Figura 3: etapas da prática composicional	26
Figura 4: fragmento dos esboços de materiais harmônicos (documento 01E) utilizados na escrita de <i>coisa toda coisa</i> (2015) e na remontagem que resultou em <i>O Espelho</i> (2017)	27
Figura 5: o Salão Mourisco (e espaços adjacentes) da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, em uma visita do compositor, em 10 de setembro de 2015. Arquivo pessoal	28
Figura 6: um dos lados de folha avulsa (documento 02G) com planejamento da estrutura e tarefas composicionais para <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	29
Figura 7: em sentido horário, a partir do quadrante superior esquerdo, bustos de Camões, Dante, Shakespeare e Homero pertencentes à decoração do Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, em uma visita do compositor, em 10 de setembro de 2015. Arquivo pessoal	30
Figura 8: página do caderno perdido (documento 02G) com planos rítmicos para <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	31
Figura 9: página do Caderno Rialto (documento 04G) com planejamento de processo de defasagem rítmica entre dois planos de acentuação para <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	32
Figura 10: página do Caderno Foroni (documento 04I) com anotações de reunião entre o compositor e a flautista Gina Arantxa, em 31 de agosto de 2017	35
Figura 11: motivo melódico anotado em arquivo digital criado em software de notação musical como esboço para a escrita de <i>I saw them together – I heard them together</i> (documento 05I)	36
Figura 12: compassos finais de <i>I saw them together – I heard them together</i> na partitura usada na estreia (documento 13I), incluindo a exposição final do “motivo do narrador” (clarineta e saxofone alto transpostos)	36
Figura 13: etapas e eixos da prática composicional	38

Figura 14: leiaute do espaço de performance para <i>O Espelho</i>	39
Figura 15: leiaute inicial do espaço de performance para <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , conforme registro em 3 de dezembro de 2015 (documento 05G)	40
Figura 16: planejamento para dois aspectos do jogo cênico de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (documento 02G)	42
Figura 17: terceiro e décimo compassos da peça 7 no manuscrito (documento 04G) da parte I de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	43
Figura 18: leiaute final do espaço de performance para <i>I saw them together – I heard them together</i> , apresentado nas instruções da partitura formulada para estreia da peça (documento 12I)	44
Figura 19: trecho de <i>I saw them together – I heard them together</i> ([13-15]), ilustrando material musical formulado para flautista	45
Figura 20: trecho de <i>I saw them together – I heard them together</i> ([23-26]) ilustrando material musical formulado para clarinetista	45
Figura 21: trecho de <i>I saw them together – I heard them together</i> ([45-48]) ilustrando material musical formulado para saxofonista	46
Figura 22: diagrama de organização do espaço de performance apresentado na partitura de <i>Speaking Drums</i> (EÖTVÖS, 2013)	59
Figura 23: primeira apresentação da relação entre fala e percussão na partitura de <i>Speaking Drums</i> , I, [5-8] (EÖTVÖS, 2013)	62
Figura 24: reprodução de <i>Ópera Aberta</i> (1976), roteiro de ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo, de Gilberto Mendes	73
Figura 25: partes de trompas, trombones e flautas na página 10 de <i>Santos Football Music</i> , de Mendes	74
Figura 26: detalhe da página 24 da partitura de <i>Santos Football Music</i> , de Mendes, mostrando as indicações para vocalizações a serem realizadas por músicos da orquestra citando nomes de jogadores de futebol	75
Figura 27: reprodução parcial da página 22 da partitura de <i>Santos Football Music</i> , de Mendes, mostrando a notação das intervenções sonoras do público e sua relação com a difusão sonora das fitas magnéticas	77

Figura 28: uma seção curta de <i>MM51</i> , [88-91], de Kagel	86
Figura 29: fragmento de <i>MM51</i> ([49-50]), de Kagel, à esquerda, e a imagem sincronizada com o acorde atacado com ambas as mãos ([50]), à direita	87
Figura 30: a figura feminina aterrorizada, da colagem de cenas de <i>Nosferatu</i> , e o gesto final do pianista em performance de <i>MM51</i> , de Kagel	88
Figura 31: trecho inicial ([1-3]) de <i>MM51</i> , de Kagel	90
Figura 32: a escrita para percussão e voz com sílabas onomatopaicas nos três primeiros compassos da página 4 da partitura de <i>Le corps à corps</i> , de Aperghis	98
Figura 33: procedimento composicional de construção retrógrada nas sete primeiras linhas da partitura da <i>Récitation 9</i> , de Aperghis	99
Figura 34: procedimento composicional de construção bidirecional nas seis primeiras linhas da partitura da <i>Récitation 11</i> , de Aperghis	99
Figura 35: procedimento composicional de construção progressiva de uma sequência de vocalização de sílabas onomatopaicas em trecho das páginas 1 e 2 da partitura de <i>Graffitiis</i> , de Aperghis	100-101
Figura 36: fragmentos de diferentes partes de <i>Graffitiis</i> , de Aperghis, mostrando as transformações das vocalizações e sua relação com a parte percussiva ao longo da partitura: a- declamação do texto alterna com sílabas onomatopaicas com acompanhamento percussivo (página 6, 3º sistema); b- palavras do texto alternadas com células percussivas (página 7, 3º sistema); c- declamação do texto com acompanhamento de gestos de execução percussiva (página 9, 1º sistema)	102
Figura 37: disposição inicial de palco em <i>coisa toda coisa</i> (montagem de 2015). Foto: Tales Monteiro (usada com permissão)	109
Figura 38: Heitor Oliveira (compositor) e Aline Martins em momento da performance de <i>coisa toda coisa</i> (2015). Foto: Tales Monteiro (usado com permissão)	110
Figura 39: Aline Martins e Heitor Oliveira em diferentes momentos da estreia de <i>O Espelho</i> (2017). Fotos: Flaviana OX (usadas com permissão)	112
Figura 40: trecho de <i>O Espelho</i> ([72-75]), mostrando reescrita de material melódico em textura rítmico-gestual similar aos outros materiais da parte inicial da peça	115
Figura 41: trecho de <i>O Espelho</i> ([238-240]), mostrando a inserção de vocalizações em idioma estrangeiro na textura rítmico-gestual roteirizada para ambos os performers	116

Figura 42: instruções para retirada do metrônomo na primeira versão da partitura da primeira parte de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (documento 06G, p. 4)	124
Figura 43: instruções para saída do metrônomo na versão final da partitura da primeira parte de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (documento 15G, I, [113-122])	124
Figura 44: notação rítmica para falas em versões preliminares da partitura/roteiro de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (documento 06G, p. 2)	125
Figura 45: trecho da letra B (I, [58-67]) na versão final da partitura de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	126
Figura 46: textura criada em analogia à metáfora dos “enxames copiosos de abelhas” de Homero, em manuscrito de 30 de novembro de 2015 (Caderno Rialto, documento 04G)	129
Figura 47: pontuações rítmicas criadas em analogia a imagens da narrativa de Homero; a imagem “ribomba o chão duro ao sentarem-se” é evocada pelos <i>clusters</i> na primeira oitava do piano; o esforço dos arautos é evocado por acordes abertos do grave ao agudo; manuscrito de 1 de dezembro de 2015 (Caderno Rialto, documento 04G)	130
Figura 48: figuração pianística imaginada para evocar imagem poética dos rios em excerto de Camões, <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (II, [32-33])	130
Figura 49: reprodução parcial da folha avulsa (documento 03G) de planejamento composicional de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , mostrando anotações para a sequência de ações da parte II, incluindo leituras, segmentos musicais e intervenções com objetos nas cordas do piano	132
Figura 50: reprodução parcial de página do Caderno Foroni (documento 10G) com anotações do ensaio no qual ficou definida a estrutura da parte II de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	134
Figura 51: diferenças na escrita entre a versão da partitura para pré-estreia (documento 11G) e a versão da partitura final (documento 15G) de trecho da leitura acompanhada de soneto de Shakespeare, na parte II de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	135
Figura 52: notação para construção da performance da parte III de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , na versão da partitura elaborada na etapa de escrita (documento 09G, 5 de julho de 2016)	138
Figura 53: notação para construção da performance da parte III de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , na versão da partitura elaborada na preparação da pré-estreia (documento 13G, 24 de maio de 2017)	139

Figura 54: notação para construção da performance da parte III de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , na versão da partitura elaborada em decorrência de revisões após a pré-estreia (documento 14G, 10 de junho de 2017)	140
Figura 55: notação para construção da performance da parte III de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , na versão final da partitura (documento 15G, 19 de março de 2018)	141
Figura 56: compassos iniciais da parte IV de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , na versão da partitura preparada após a pré-estreia (documento 14G, 10 de junho de 2017)	141
Figura 57: compassos iniciais da parte IV de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> , na versão final da partitura (documento 15G, 19 de março de 2018)	142
Figura 58: pré-escrita de materiais musicais aproveitados na escrita da parte IV de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (Caderno Rialto, documento 04G, 17 de março de 2016)	145
Figura 59: pré-escrita de materiais musicais que acabaram descartados na escrita da parte IV de <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (Caderno Rialto, documento 04G, 4-5 de abril de 2016)	145
Figura 60: primeira versão de leiaute de <i>I saw them together– I heard them together</i> , que no planejamento inicial seria escrita para flautista e assistentes (Caderno Foroni, documento 04I, 31 de agosto de 2017)	149
Figura 61: segunda versão de leiaute de <i>I saw them together– I heard them together</i> , já prevendo a formação de trio de sopros, porém com saxofonista como narradora (Caderno Foroni, documento 04I, 06 de outubro de 2017)	150
Figura 62: trecho de <i>I saw them together – I heard them together</i> ([57-61])	152
Figura 63: trecho de <i>I saw them together – I heard them together</i> ([72-77])	153
Figura 64: trecho da transição entre as letras E e F de <i>I saw them together – I heard them together</i> em duas versões da partitura: documento 12I ([66-68]) e documento 13I ([65-67])	154
Figura 65: compassos finais ([101-103]) de <i>I saw them together – I heard them together</i> na versão definitiva da partitura	156
Figura 66: desfecho da narrativa de <i>I saw them together – I heard them together</i> (letra G) na versão da partitura revisada após a estreia (documento 14I)	157

Lista de quadros

- Quadro 1: lista de documentos do processo composicional de *O Espelho* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia20
- Quadro 2: lista de documentos do processo composicional de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia21-22
- Quadro 3: lista de documentos do processo composicional de *I saw them together – I heard them together* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia22-23
- Quadro 4: parâmetros para realização da moldura rítmica nos diferentes trechos da primeira parte de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*32-33
- Quadro 5: o pulso metronômico e sua relação com o material musical do piano em *MM51*, de Kagel90
- Quadro 6: materiais musicais de *O Espelho* (2017) (indicados por números de compassos da partitura) e sua relação com *coisa toda coisa* (2015) (indicados por números dos momentos musicais e letras de ensaio da partitura)113-114
- Quadro 7: estrutura cênico-musical de *O Espelho*, articulada na inter-relação dos pontos de inserção de citações literárias que avançam a narrativa da alma interior e da alma exterior, das indicações de caráter e dos posicionamentos dos performers116-118
- Quadro 8: cronologia da escrita da parte IV de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, a partir do exame dos manuscritos (Caderno Rialto, documento 04G) e da versão final da partitura (documento 15G)146

Música-como-teatro: uma prática composicional e sua autoanálise

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 O projeto composicional e a delimitação investigativa	4
1.1. O projeto composicional: composição musical e teatralidade	6
1.2. A delimitação investigativa: autoanálise composicional	10
1.3. Documentos da prática composicional	18
1.4. Etapas e eixos composicionais	24
1.4.1. Etapas composicionais e os processos criativos das peças do portfólio ...	25
1.4.2. Eixos composicionais e os processos criativos das peças do portfólio ...	37
CAPÍTULO 2 A noção de compor música-como-teatro	48
2.1. Composição e teatralidade: <i>Speaking Drums</i> (2013), de Péter Eötvös	50
2.1.1. Meios de expressão e materiais: percussão múltipla e poesia sonora	54
2.1.2. Materiais e forma: o roteiro da performance e a narrativa dos tambores falantes	59
2.1.3. Intenção de teatro	64
2.2. Situação de performance musical como espaço cênico: <i>Santos Football Music</i> (1969), de Gilberto Mendes	69
2.2.1. Teatro musical como dado característico da música de vanguarda	71
2.2.2. Envolvimento do público	75
2.3. Seleção e organização de materiais como jogo cênico: <i>MM51</i> (1976), de Mauricio Kagel	78
2.3.1. Uma maneira musical de pensar no teatro	79
2.3.2. Colagem de fórmulas musicais e gestos estereotipados	85
2.3.3. O metrônomo e o jogo sônico-cênico	89
2.4. Estrutura e forma como encenação: <i>Graffiti</i> (1980), de Georges Aperghis .	92
2.4.1. Invenção de relações entre música e cena	93
2.4.2. Da vocalização à linguagem, da linguagem ao teatro musical	97
2.4.3. Da abertura à narrativa	103

CAPÍTULO 3 Uma prática de compor música-como-teatro	106
3.1. Compondo <i>O Espelho</i> (2015-2017)	107
3.1.1. De “um sonho torto” a “defronte do espelho”	107
3.1.2. “Como estava defronte do espelho, levantei os olhos”: remontagem e reescrita	111
3.2. Compondo <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i> (2015-2017)	120
3.2.1. “Livrar-se do metrônomo”: objetos cênico-sonoros	123
3.2.2. “E minhas cousas ausentes se fizeram tão presentes”: a situação musical/teatral do sarau	128
3.2.3. O que fazer no Salão Egípcio?: o espaço e a narrativa	138
3.2.4. Para além dos calendários, as lembranças	143
3.3. Compondo <i>I saw them together – I heard them together</i> (2017)	147
3.3.1. Da estrutura de ações ao fluxo da ação	151
3.3.2. Sobre acender e apagar uma vela	156
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 159
 REFERÊNCIAS	 168
 PORTFÓLIO	 178
A. Partituras	178
A.1. <i>O Espelho</i>	179
A.2. <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	203
A.3. <i>I saw them together – I heard them together</i>	249
B. Registros audiovisuais	263
B.1. <i>O Espelho</i>	
B.2. <i>As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores</i>	
B.3. <i>I saw them together – I heard them together</i>	

INTRODUÇÃO

A expressão música-come-teatro sintetiza e agrupa as reflexões e contribuições sobre relações entre composição musical e teatralidade apresentadas nesta tese à área acadêmica da Composição Musical, tendo texto e portfólio de peças como componentes indissociáveis. A expressão busca capturar o horizonte de potencialidades de uma prática criativa – seus critérios e procedimentos na invenção, organização e concretização de ideias – e do diálogo estabelecido por essa prática com tradições da composição musical, com foco na música de concerto pós-1960.

A performance da música de concerto, tomada como evento concreto em que performer(s) realizam ações diante de (ou em conjunto com) um público, envolve uma qualidade de experiência que neste trabalho será abordada sob a categoria teatralidade. A teatralidade remete à multissensorialidade e ao potencial de construção de sentidos nas experiências de recepção de performances musicais. Imerso no espaço da sala de concerto, além de ouvir os sons produzidos por performer(s), o público visualiza cenário e trajes, assiste posturas e gestos, ao mesmo tempo que assume expectativas e atitudes convencionadas e, até certo ponto, condicionadas pela disposição palco-plateia, pela disposição dos músicos no palco e por informações e instruções tácitas ou explícitas. Considerar esses aspectos no âmbito das escolhas composicionais é a ideia geral que viabiliza o que chamo de compor música-come-teatro.

Na perspectiva da trajetória pessoal, o caminho que leva às abordagens artísticas e acadêmicas aqui evidenciadas começa a tomar forma em 2007, quando passo a compor em projetos colaborativos, primeiro espetáculos de dança e, posteriormente, espetáculos de teatro e ficção audiovisual. Desde 2010, atuo também como professor de Música na Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins. A proximidade com questões relativas à construção e ao sentido de gestos, movimentos, imagens e narrativas adquirem, gradativamente, papel relevante também na minha produção para a sala de concerto.

Essas breves informações sobre minha aproximação artística e acadêmica às artes cênicas, parecem-me requisitar, por precaução, uma definição negativa sobre o projeto composicional que este trabalho aborda. Compor música-come-teatro não é como compor música para espetáculos de teatro. Ademais, as peças escritas não partem de repertórios, critérios, técnicas ou práticas de qualquer tradição, escola ou movimento teatral histórico,

vigente ou emergente. O termo teatro é usado em sentido mais geral, para remeter à concretude e multisensorialidade da situação de performance e às suas possibilidades de construção de sentido.

A noção de compor música-como-teatro será, ao longo do texto, delimitada em diálogo com: 1- reflexões e obras de compositores como Luciano Berio, Péter Eötvös, Gilberto Mendes, Mauricio Kagel e Georges Aperghis; 2- as categorias teatro musical, teatro instrumental e Teatro Composto, presentes na bibliografia sobre música de concerto pós-1960; 3- as categorias teatralidade e dramaturgia, como discutidas em escritos de teóricos que abordam as artes cênicas.

O interesse pela teatralidade da performance musical pauta o meu diálogo com essas referências e a discussão sobre a minha própria prática composicional. Está, ainda, relacionada a dois objetivos artísticos mais amplos. O primeiro é a comunicação com o público, mesmo aquele pouco habituado às demandas da escuta da música de concerto atual. O segundo é o desejo de dar a cada composição uma especificidade estética. Explorar o potencial de teatralidade da performance musical não é a única possibilidade de resposta a essas considerações, mas é a que ganhou proeminência na minha abordagem. Implica numa concepção de composição como trabalho de roteirizar uma performance de ações concatenadas e portadoras de sentido. Essa concepção organiza a formulação de tarefas, o avanço de escolhas e as tomadas de posição no curso do processo criativo de cada peça.

Ao mesmo tempo, é prudente destacar que, inevitavelmente, os resultados artísticos apresentados no portfólio exploram apenas parcialmente o vasto campo de possibilidades abertos por essa perspectiva. Nesse sentido, os repertórios e as categorias discutidas no texto complementam a compreensão do tema e suas implicações para a área de Composição. A contribuição do portfólio reside em sua peculiaridade, incluindo-se aí circunstâncias, contingências e idiossincrasias na gênese das partituras e performances.

Como o que foi exposto até aqui evidencia, o presente trabalho aborda uma prática composicional específica na perspectiva do próprio compositor-pesquisador. Esse viés é sintetizado pelo termo autoanálise, utilizado de acordo com a delimitação e caracterização proposta por Nicolas Donin (2015a; 2015b). Por um lado, em uma acepção ampla, o trabalho do musicólogo francês contextualiza historicamente um tipo de escrita disseminado entre compositores-pesquisadores brasileiros. Por outro lado, em uma acepção mais estrita, chama atenção para seus desafios epistemológicos e metodológicos.

Assim, dedico parte do primeiro capítulo para discutir pressupostos, procedimentos e objetivos da escrita autoanalítica, partindo da contribuição de Donin em seus artigos específicos sobre autoanálise e outras publicações relacionadas a estudos sobre a atividade de composição musical, em diálogo com reflexões de compositores-pesquisadores brasileiros. Esse percurso fundamenta a explicitação de como a minha escrita autoanalítica é construída. Constitui também a abordagem particularizada que este trabalho oferece às recorrentes questões sobre construção de conhecimento em Composição¹ e em pesquisas conduzidas na perspectiva de primeira pessoa.

A autoanálise é, portanto, uma narrativa de si. Nesse contexto, a expressão prática composicional não é usada como contraparte de teoria composicional, mas como especificação do âmbito de tal narrativa. Uma prática composicional é um conjunto de ações interligadas que, por meio de determinadas habilidades e em diálogo com determinadas tradições (inclusive teóricas), constitui um campo de exercício profissional/artístico em criação musical. Ao tecer a narrativa desse nível de ação, a escrita autoanalítica propõe a compreensão de um conjunto relativamente complexo de ações e produtos, sem extrapolar essa delimitação com tentativas de conferir unidade narrativa a todos os aspectos da vida do compositor (autobiografia).

O compositor italiano Luciano Berio expressa veementemente os perigos e limitações da escrita autoanalítica, dos quais estou ciente ao eleger essa abordagem:

Querer explicar o sentido último de um trabalho e fazer a exegese das próprias obras musicais traçando-lhes a 'filosofia', a 'ideologia', a 'sociologia', e a 'política' é um exibicionismo que resulta quase sempre em delírios verbais, que podem dizer-nos coisas até muito interessantes sobre a personalidade e as neuroses do autor, mas muito pouco sobre o que ele faz ou fez. (BERIO, 1981, p. 5)

Visando ater-me ao que fiz, ou faço, as discussões referentes ao portfólio são restritas à temática delimitada para esta autoanálise, a partir de uma caracterização de etapas e eixos do trabalho composicional e da discussão de momentos ou aspectos considerados relevantes no processo criativo de cada peça. Não há a pretensão de esgotar descrições, análises ou interpretações de seus materiais e resultados estéticos, nem de fornecer chaves para sua recepção. O que se pretende é tecer narrativas da prática composicional, introduzindo relações de significação que conectam intenções, escolhas e tomadas de posição do compositor².

¹ Revisitadas uma vez mais nos recentes ensaios polêmicos de Croft (2015; 2016).

² O enquadramento da escrita autoanalítica como narrativa de si remete à hermenêutica filosófica de Paul Ricoeur (2014) e alguns de seus principais temas: compreensão de si, identidade narrativa e níveis de ação.

CAPÍTULO 1

O projeto composicional e a delimitação investigativa

Para mim, música é preencher de sentido o percurso entre os termos de uma oposição e entre oposições diferentes, é inventar para eles uma relação e fazer com que uma oposição fale com a voz de outra [...]. Enfim, fazer com que os elementos das oposições se tornem uma mesma, idêntica coisa.³
(Luciano Berio)

Com o público próximo e sob a égide do busto de Dante, um pianista se lança à execução instrumental. A imagem (Figura 1) convida o olhar a escrutinar uma situação que, mesmo na ausência das sonoridades, já revela algo sobre o pensamento musical aí concretizado.



Figura 1: Dario Rodrigues Silva e público na estreia de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, de Heitor Oliveira, em 2 de setembro de 2017, no Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. O compositor aparece, de camiseta branca, no lado direito da imagem. Arquivo pessoal.

Ao mesmo tempo, testemunha dualidades: uma música (para se ouvir) cuja performance está imbricada ao lugar e jogo cênico (para se ver); um trabalho de doutorado (pesquisa) cujo substrato prático é a composição musical (expressão artística). Tais oposições

³ Berio (1981, pp. 124-125).

são o ponto de partida para um percurso de construção de conhecimento que pretende preencher de sentido o espaço entre essas próprias oposições.

Esse percurso tem como pressuposto fundamental a consideração da composição musical como seu próprio objeto de investigação (CHAVES, 2012, p. 238). Envolve, portanto, o desenvolvimento concomitante de criação musical e pesquisa acadêmica. A relação entre ambos não é de validação, mas de complementaridade no processo de construção de conhecimento:

... nenhuma expressão artística pode ser avaliada ou validada pela pesquisa. A arte se legitima por outros caminhos, por outras lógicas. A pesquisa pode, contudo, refletir sobre a arte e sobre as práticas relacionadas à arte, [...]. O retorno dessas reflexões construídas pelas pesquisas sobre música ao fazer artístico certamente pode contribuir para uma transformação qualitativa do artista e de suas práticas. (FREIRE, 2010, p. 10)

Assim, a pesquisa é delimitada a partir de uma atividade artística que, simultaneamente, passa a se valer dos resultados da reflexão intencional e organizada que caracteriza a pesquisa.

A indissociabilidade da atuação como compositor-pesquisador no percurso acadêmico que resulta no presente documento se concretiza como um círculo contínuo de composição musical e reflexão verbalizada. A continuidade das produções musical e escrita proporciona sucessivos retornos reflexivos que moldam mutuamente projeto composicional e aspectos conceituais e metodológicos da pesquisa. O conhecimento interpretativo gerado produz sentidos que são incorporados nos processos composicionais e, paralelamente, apresentados em textos escritos.

De fato, a indissociabilidade do fazer e do refletir sobre esse fazer, contextualizada às peculiaridades do processo composicional, gera as condições para construção de conhecimento na concepção de pesquisa em Composição adotada neste trabalho e em sintonia com o espaço dedicado a discussões dos processos composicionais na produção acadêmica brasileira⁴ e internacional⁵.

Voltamos, assim, à questão de diferenciar, para depois relacionar, atividade artística e pesquisa, conferindo contornos mais claros à noção de indissociabilidade mencionada acima.

⁴ Cf., por exemplo, as contribuições separadas de Didier Guigue, Paulo Costa Lima, José Augusto Mannis, Marcos Nogueira, Liduino Pitombeira e Marisa Rezende ao volume *Teoria, crítica e música na atualidade* (organizado pela professora Maria Alice Volpe, 2012), várias delas citadas nesta seção.

⁵ Cf., por exemplo, importantes volumes recentes: Sallis (2015), uma introdução abrangente aos estudos de manuscritos; Donin, Grésillon & Labrave (2015), que traça as vertentes atuais da genética musical; Collins (2012), abordando diversos aspectos do ato composicional.

“A indissociabilidade não é amálgama, e sim vai-e-vem, zigue-zague, dobradura entre os elementos pré-concebidos (sejam regras, idéias ou modelos) e a própria dinâmica de suas implementações” (LIMA, 2012, p. 123). Para que se estabeleça esse vai-e-vem, diálogo, entre as duas instâncias é necessário, primeiramente, delimitar uma e outra. A pesquisa se define a partir de uma questão e se desenvolve por meio de uma metodologia, visando confiabilidade de seus resultados. A atividade de composição musical parte da intenção expressiva e desenvolve seus critérios e procedimentos, visando uma “verdade artística” (FREIRE, 2010, p. 11). Por conseguinte, a continuidade deste capítulo consiste na apresentação do projeto composicional e da delimitação investigativa a partir dos quais se constitui o conteúdo desta tese – texto e portfólio de peças.

1.1. O projeto composicional: composição musical e teatralidade

O projeto composicional reflete especificações gradativas e intencionais de um interesse que perpassa minha atividade de composição, pelo menos desde 2007: as interações entre criação musical e criação cênica. Experimentações práticas ligadas a esse interesse têm sido recorrentes⁶. A caracterização do enfoque específico de criação na fronteira cênico-musical aqui abordado começa a ganhar corpo com os *Estudos em Movimento* (2009-2012)⁷. No ano de 2014, escrevi e vi estreadas duas peças intencionalmente concebidas na busca de coerência do projeto composicional: *asas condenadas a inventar ressurreição*⁸, para cantora, violonista e difusão sonora, e *este breve e belo sonho torto*⁹, para pianista. Já no primeiro semestre de 2015, após ingresso no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizei o espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto*¹⁰, um concerto encenado (*staged concert*) que, como uma espécie de projeto piloto,

⁶ No corpo do texto, atendo-me a composições relacionadas mais diretamente ao tipo de processo criativo e resultado estético aqui tratado. Têm sido também relevantes para o meu amadurecimento e clareza de foco artístico as seguintes experiências: composição para espetáculos (dança e teatro) e audiovisual, atuação como performer em projetos de cunho cênico-musical e atuação como professor de Música em curso de Licenciatura em Teatro (Universidade Federal do Tocantins), desde 2010.

⁷ Partitura: <<https://goo.gl/dPq2Oc>>. Registro fonográfico de uma de suas realizações: <<https://goo.gl/cJnAtq>>.

⁸ Estreia em 26 de junho de 2014, como parte da programação oficial do Encontro Nacional de Composição de Londrina, 2014. Partitura: <<https://goo.gl/yLK7nO>>. Registro audiovisual da estreia: <<https://youtu.be/jUqNMAe5WHg>>.

⁹ Estreia em 30 de outubro de 2014, como parte de Prismas - Festival Permanente de Criação Latino-Americana, edição 2014 de Palmas-TO. Partitura: <<https://goo.gl/yi3PTJ>>. Registro audiovisual da estreia: <<https://youtu.be/I4BvVZbxHnU>>.

¹⁰ Estreia em 25 de junho de 2015, no Teatro SESC Palmas. Partitura/roteiro: <<https://goo.gl/hBnZf7>>. Registro audiovisual da estreia do espetáculo: <<https://youtu.be/7Ts4ogWxKU0>>.

contribuiu também para sedimentação da proposta. Além de uma nova versão da peça homônima estreada no ano anterior, o repertório do espetáculo continha duas outras peças: *afinação*, um ritual em forma de roteiro de improvisação, e *coisa toda coisa*, uma série de momentos musicais independentes a serem concretizados em montagens para 1-6 performers. Ainda ao longo dos três primeiros anos de vínculo ao doutorado, compus duas outras peças que ficaram de fora do portfólio, mas que fazem parte do mesmo projeto composicional: *Estranhovoo* (2016)¹¹ e *Escansões* (2016)¹².

Todas essas produções são caracterizadas por relações entre composição e teatralidade da performance musical. Ainda difusa, essa descrição reflete um interesse criativo em constituição: a busca expressiva em um campo interartístico no qual a composição musical transborda seus limites sonoros. Teatralidade é um termo abrangente, amplamente usado em sentido lato e também presente em distintas discussões e formulações teóricas. Ao longo do texto, a noção será abordada mais de uma vez, acompanhando o desenvolvimento do meu diálogo com o campo das artes cênicas e convergindo para a noção de dramaturgia, também abrangente, porém mais claramente delimitada e relacionada à perspectiva de criação que caracteriza a área da Composição.

As discussões em torno de ambos os termos – teatralidade e dramaturgia – têm dois aspectos. Primeiro, a perspectiva histórica, voltada para elucidar as origens e os sentidos atribuídos aos termos em diferentes períodos, remetendo a transformações nas concepções e práticas teatrais. Segundo, uma perspectiva conceitual que busca definir categorias relevantes em discursos descritivos e analíticos da linguagem teatral e dos processos criativos para a cena. Embora uma revisão sistemática dessa literatura se coloque além do escopo deste trabalho, os dois aspectos são pertinentes à construção da compreensão da noção e da prática do meu projeto criativo de compor música-como-teatro e são convocados pontualmente na argumentação e nas análises apresentadas nos capítulos seguintes.

Em seu sentido mais geral, de qualidade de experiência estética, a reflexão sobre a teatralidade não se restringe ao teatro propriamente dito, abrangendo as condições para sua manifestação na cena e fora dela, mediante o estabelecimento de uma relação mínima entre o espaço, um observador e um ator:

¹¹ Partitura: <<https://goo.gl/rc4ZYy>>. Peça ainda não obteve estreia.

¹² Estreia em 28 de outubro de 2016, como parte da série Concertos em Pauta, realizada pelo Grupo Palmas-Música, no Teatro SESC Palmas-TO. Partitura: <<https://goo.gl/VEwUcc>>.

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Esta clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É o espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 86)

A teatralidade retoma, em certa medida, o sentido etimológico da palavra teatro (do grego *théatron*), como “lugar para olhar”, separando quem está dentro e quem está fora do espaço da teatralidade. Mas esse lugar não se refere necessariamente a uma concretude arquitetônica (palco e plateia), uma vez que “a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, nem propriedades qualitativas que permitam reconhecê-la com exatidão. Ela não é um dado empírico. É uma situação do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário” (FÉRAL, 2015, p. 88). Situação que emerge de um determinado processo de teatralização e confere à experiência cotidiana ou artística uma qualidade teatral.

Assim, meu projeto composicional, enquanto inserido no campo mais geral das interações entre criação musical e criação cênica, pode ser assim delimitado: abordar, a partir de critérios e procedimentos composicionais, o espaço e as convenções da situação de performance de música de concerto, as visualidades e gestualidades da execução instrumental e vocal, visando sua integração em um percurso musical-cênico. Como em outras abordagens composicionais ligadas à música de tradição escrita, o processo criativo tem como resultado a partitura que, nesse caso, por meio de uma escritura cênica integrada à escritura musical, registra simultaneamente as intenções para o resultado sonoro a ser produzido e um roteiro para construção da performance. O processo de escrita das partituras sobrepõe-se temporalmente ao processo de preparação das performances (montagens) e de realização das estreias.

As peças do portfólio requisitam compromissos e posturas específicas dos músicos e condições estruturais também específicas para suas realizações. Por essas razões, a legitimação artística deste projeto composicional é buscada por meio do estabelecimento de parcerias com músicos que demonstrem interesse em concretizá-lo e com instituições dispostas a abrigá-lo. Considero que o objetivo artístico proposto é alcançado com a realização de performances públicas em espaços reconhecidos como ambientes de fruição artística e, se possível, com a manutenção da peça no repertório dos músicos.

O portfólio é composto de três peças, cujos processos criativos são abordados na escrita autoanalítica. *O Espelho* (2015-2017)¹³ é uma nova montagem de *coisa toda coisa* (2015), para dois performers que executam múltiplas fontes sonoras e vocalizações, com fragmentos de textos de Machado de Assis, Shakespeare, Longfellow e Perrault. A estreia foi realizada por Heitor Oliveira e Aline Martins, com iluminação cênica de Charles Nunes. A peça, concebida para a sala de concerto, com uma configuração específica do palco, tem duração de aproximadamente 20 minutos.

As Gerações dos Mortais Assemblam-se às Folhas das Árvores (2015-2017)¹⁴ é um sarau para pianista e assistentes (o próprio público), cuja participação com leituras e intervenções requer pouca ou nenhuma preparação prévia. Os textos utilizados são de Camões, Dante, Homero e Shakespeare. Está estruturada em quatro partes e a duração total da performance é de aproximadamente 45 minutos. A peça foi concebida para realização no Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul (BPE/RS), localizada na Rua Riachuelo, Centro Histórico de Porto Alegre. Além do piano e de uma organização específica do espaço, prevê a utilização de fontes sonoras portáteis, objetos, lanternas, difusão sonora e projeção de vídeo. O performer com quem colaborei para criação da peça foi o pianista Dario Rodrigues Silva¹⁵.

I saw them together - I heard them together (2017)¹⁶ é um trio para flautista, clarinetista e saxofonista, com duração de aproximadamente 11 minutos. A estreia foi realizada pelo Trio Capitólio: Gina Arantxa¹⁷ (flauta), Filipe Barcellos (clarineta) e Ingrid Locks (saxofone alto). Embora a performance não inclua vocalizações ou outros meios de apresentação de textos, o título e o roteiro das ações desempenhadas pelos performers evocam parte do relato de Marlow no romance *Coração das Trevas* (1902), de Joseph Conrad (1857-1924). O espaço para realização da peça é a sala de concerto, com instruções específicas de posicionamento e deslocamento pelo palco ao longo da performance.

¹³ Estreia em 26 de abril de 2017, como parte da série 4ª Clássica, da Fundação Cultural de Palmas-TO, no Teatro Fernanda Montenegro. Partitura: <<https://goo.gl/d36tQL>>. Registro audiovisual da estreia: <<https://youtu.be/IAHwGlw3vPo>>.

¹⁴ Estreia em 2 de setembro de 2017, no Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul. Partitura: <<https://goo.gl/7ikZ9N>>. Registro audiovisual da estreia: <<https://youtu.be/g1TrSeNPiX0>>.

¹⁵ Doutorando em Práticas Interpretativas no PPGMUS/UFRGS (2015-2018), sob orientação da Profª. Dra. Catarina Domenici.

¹⁶ Estreia em 30 de novembro de 2017, como parte da série Quintas Musicais, no Teatro do Goethe-Institut em Porto Alegre-RS. Partitura: <<https://goo.gl/rcrfR6>>. Vídeo: <<https://youtu.be/jj2NmCoe3E>>.

¹⁷ Doutoranda em Práticas Interpretativas no PPGMUS/UFRGS (2017-2020), sob orientação do Prof. Dr. Leonardo Winter.

Note-se que eventuais discrepâncias entre os registros audiovisuais das performances e as partituras disponíveis no portfólio são decorrentes da abordagem composicional, que admite o movimento constante entre gesto e escrito. Por um lado, a partitura pode refletir decisões composicionais efetivadas após a concretização da performance diante de um público. Por outro lado, o registro audiovisual pode refletir decisões de construção de performance pertinentes apenas à ocasião registrada, as quais não se julgou necessário ou pertinente integrar à partitura como elemento ou solução mandatória de realização¹⁸.

A seleção dessas três peças para constituir o portfólio nesta tese atende a três critérios, um pragmático, um metodológico e outro subjetivo: 1- não exceder um limite razoável de duração do material a ser revisado pelo leitor; 2- abordar peças cujo processo criativo, da concepção à estreia, teve documentação relevante e 3- apresentar o trabalho que, na compreensão do compositor, melhor reflete a realização do projeto composicional e sua inserção nos contextos culturais e acadêmicos pelos quais circula. O leitor interessado nas demais composições mencionadas, que não foram incluídas no portfólio, pode ter acesso ao material disponível para cada uma delas, acessando os *links* estáveis e não-comerciais fornecidos em notas de rodapé correspondentes à menção de cada título.

1.2. A delimitação investigativa: autoanálise composicional

A sedimentação da abordagem de pesquisa, por sua vez, foi também gradativa e testemunhada por publicações que abordam diferentes aspectos da delimitação temática, da caracterização do foco a ser adotado e do quadro de referências teóricas e metodológicas que fundamentam a discussão.

Em trabalho apresentado no Encontro Nacional de Compositores de Londrina de 2014, discutia a relação entre ritmo e qualidades de ações corporais dos performers, como critério para a formulação de roteiros de improvisação passíveis de realizações cênico-musicais (OLIVEIRA, 2014a). Após o ingresso no doutorado, encontrava na noção de Teatro Composto uma moldura teórica para articulação entre composição musical e teatralidade (OLIVEIRA, 2015). Em trabalho apresentado no II Simpósio de Estética e Filosofia da Música e posteriormente publicado na íntegra pelos anais do evento, a organização da

¹⁸ Assim, por exemplo, a partitura de *O Espelho* não inclui instruções para a iluminação cênica. A iluminação que se observa no registro audiovisual foi realizada por iniciativa do iluminador do teatro onde ocorreu a estreia da peça.

discussão sobre o processo criativo do espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto* em três eixos referentes às articulações entre desafios da composição musical e teatralidade (OLIVEIRA, 2017a) sedimentava o enquadramento adotado no estágio atual da pesquisa. Um artigo resultante da disciplina Seminário de Análise e Composição examinava a abordagem composicional de Péter Eötvös (n. 1944) no concerto para percussão e orquestra *Speaking Drums* (2013), com foco em critérios e recursos utilizados pelo compositor húngaro que instauram o processo de teatralidade e caracterizam um resultado estético cênico-musical (OLIVEIRA, 2016a). Por fim, em trabalho apresentado no Seminário de Produção Cultural e Criatividade Sonora (OLIVEIRA, 2017b), discutia etapas composicionais na fronteira música-teatro, a partir do percurso criativo de *O Espelho* (2015-2017)¹⁹.

Assim, a pesquisa tem como temática a relação entre música e teatralidade na perspectiva composicional. Define-se a partir da seguinte questão: como a intenção expressiva de teatralidade se articula às escolhas e tomadas de posição na prática da composição musical?²⁰ O sujeito da pesquisa é o compositor-pesquisador e o foco recai sobre o processo criativo, tendo como delimitação temporal os três primeiros anos de vínculo ao doutorado.

Do ponto de vista metodológico, a investigação consiste em uma autoanálise da prática composicional, noção aqui utilizada a partir da delimitação e caracterização de Nicolas Donin (2015a, 2015b). O musicólogo francês mapeia e discute a produção de escritos autoanalíticos desde o século XX, preconizando sua potencial relevância para a pesquisa em Composição na atualidade (DONIN, 2015a). De uma maneira geral, são considerados escritos autoanalíticos aqueles em que o compositor empreende “uma reflexão sobre sua atividade criativa e um trabalho de análise musical de suas próprias obras” (DONIN, 2015a, p. 152).

Verifica-se que, diante da impossibilidade das teorias darem conta de todos os aspectos da composição musical e moldarem o desenvolvimento subsequente da linguagem musical, vários compositores têm se proposto a discutir sua música como processo pessoal ou como parte de um diálogo com seus pares (DONIN, 2015b, p. 351)²¹. No que se refere à inserção da

¹⁹ No corpo do texto, atendo-me às publicações relacionadas diretamente às questões aqui abordadas. As reflexões que resultaram em textos sobre práticas corais na formação vocal de professores de teatro (OLIVEIRA, 2014b) e sobre o agir simbólico corpo-vocal em cena (SAMPAIO & OLIVEIRA, 2014) também testemunham o percurso de leituras e experimentações práticas que fundamentam a delimitação aqui apresentada.

²⁰ Dois trabalhos recentes, produzidos no contexto brasileiro da pós-graduação em Composição, abordam questões semelhantes: Pickler (2015) e Castellani (2016).

²¹ Straus, décadas antes, fazia um diagnóstico similar, porém com uma avaliação mais afiada: “There is a long tradition in music of composers acting as theorists, but only in this century have composers engaged in intensive analysis of their own music, a development that bespeaks anxiety, self-consciousness, and belatedness” (STRAUS, 1990, p. 18).

escrita autoanalítica na produção acadêmica de compositores-pesquisadores, o musicólogo francês assinala a necessidade de aprofundamento e explicitação de sua conceituação.

Convém, portanto, distinguir uma acepção ampla e uma acepção restrita do termo “autoanálise”: a primeira abrange todo texto de um compositor sobre sua própria obra, dedicado a uma descrição (extensiva ou parcial) desta; a segunda acrescenta à definição anterior uma condição de reflexividade, reconhecendo as distâncias entre intenção (o projeto de composição inicialmente formulado) e invenção (aquilo que se produz no processo de sua realização). A primeira acepção é útil porque mede a amplitude do fenômeno autoanalítico na história moderna e contemporânea da composição musical, mas somente a segunda levanta questões epistemológicas novas que interrogam (e, até certo ponto, transformam) nossas concepções habituais da teoria da composição. (DONIN, 2015a, p. 178)

A distinção entre a acepção ampla e a acepção restrita da autoanálise implica na sua diferenciação da teorização de sistemas composicionais e na especificação da exigência descritiva e reflexiva de um percurso criativo, da ideia a sua realização. E é justamente nessa condição de reflexividade que reside, para o pesquisador francês, o potencial de contribuição da escrita autoanalítica para renovação de questões no campo da teoria da composição. Algumas reflexões de compositores-pesquisadores brasileiros vão ao encontro, de um modo ou de outro, dessas e outras considerações de Donin.

Ao apresentar três modelos composicionais, caracterizados a partir da relação estabelecida entre a ideia inicial e suas elaborações, Pitombeira (2012) faz vislumbrar a diversidade de modos de compor. O primeiro e o segundo modelos que descreve representam extremos teoricamente delimitados: de um lado, composição linear numa sequência de decisões locais e, de outro lado, composição com sistemas e planejamentos prévios rigorosos. O terceiro modelo, por sua vez, é mais difuso e abrangente, englobando modos de compor em que há uma relação flexível e variável entre planejamento prévio e fluxo de escolhas locais. “Mesmo que, por uma questão de senso comum, se possa inferir que a maioria dos compositores se enquadre nesse terceiro modelo”, o autor reconhece que não é fácil encontrar “compositores que forneçam uma descrição passo a passo de seu processo composicional” (PITOMBEIRA, 2012, p. 269). Pela sua presumida abrangência, potencial imprevisibilidade e carência de exemplos concretos detalhados, o terceiro modelo permanece como um terreno a ser explorado. Ademais, a instabilidade do terceiro modelo converge com a exigência de reconhecimento das distâncias entre intenção e invenção, apontada por Donin como rumo para renovação das questões no campo da Composição.

Chaves (2012, p. 238) aproxima-se desse terreno, ao entender que “a composição musical, como processo de tomada de decisões, pode ser o seu próprio objeto de

investigação”. A ênfase a ser dada nesse contexto, em que se discute a noção de autoanálise composicional, é o enquadramento da composição musical como processo de tomada de decisões. E complementa: “Como uma atividade multi-tarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais” (CHAVES, 2012, p. 238).

Esse enquadramento considera a flexibilidade e variabilidade das relações entre concepções estéticas e musicais mais amplas, planejamento e fluxo da escrita, aspecto também considerado por Marisa Rezende (2012). A compositora-pesquisadora carioca acentua a subjetividade das escolhas composicionais:

Há sim um conjunto de sensações pouco traduzíveis objetivamente, valiosas justamente por isso, e que interferem diretamente na construção do tecido musical. O compositor sonha, e delira, quem sabe, mesmo ao lidar com seus intrincados sistemas de construção musical [...] Não faz sentido imaginar que assim não seja. (REZENDE, 2012, p. 258)

O trabalho com métodos de controle do material e da estrutura musical não excluem fatores menos suscetíveis a descrições objetivas da experiência de compor. Para Nogueira (2012, p. 273), esse tipo de subjetividade experiencial do compositor é tema privilegiado para a pesquisa em Composição. A partitura revela desejos do compositor de como a obra deve ser e gravações são registros de fenômenos sonoros associados com a obra. Porém, “a obra musical enquanto objeto estético [...] não inclui somente sua base sonora, mas também elementos cuja natureza não é puramente sonora” (NOGUEIRA, 2012, p. 278), frutos de atos de consciência intencionais durante a escuta, tais como movimento, espacialidade, formas e qualidades emocionais. Dentro dessa concepção, pode-se considerar como um dos papéis da autoanálise composicional elucidar extratos experienciais da obra que não estão explícitos em seus registros gráficos ou sonoros, na perspectiva do compositor.

Os sonhos e delírios ao lidar com os sistemas de construção musical e a dificuldade de reduzir os extratos experienciais da obra associados às intenções do compositor pesam a favor do reconhecimento da relevância de casos particulares para a construção de conhecimento em Composição. Como argumenta Lima (2012), o aprofundamento na especificidade de um enfoque composicional reflete engajamento e contribui para dar sentido à diversificação que caracteriza o cenário da criação musical na atualidade. Estamos, aí, longe da adoção ou proposição de teorias pretensamente hegemônicas, “confrontando-nos com a tarefa mais

interessante e mais produtiva, de nos relacionarmos com uma pluralidade de enfoques, e suas possíveis fertilizações cruzadas” (LIMA, 2012, p. 120).

A pluralidade de enfoques e as fertilizações cruzadas também foram apontadas por Donin (2012) em um balanço de pesquisas sobre a atividade da composição musical. Destaca que as conexões estabelecidas entre o compositor e a tradição na qual está inserido não são necessariamente lineares e ortodoxas: “Distância estética não é necessariamente sinônimo de distância em métodos criativos e vice versa”²² (DONIN, 2012, p. 17; tradução nossa).

No que se refere a essa relação entre o compositor-pesquisador e a tradição, a autoanálise dialoga com pesquisas musicológicas sobre a atividade de composição musical. Entretanto, precisa ir além da análise musical e da filologia de manuscritos para conectar o conhecimento da obra como processo e como produto no interior de uma prática concreta, com o benefício da perspectiva privilegiada do próprio compositor (DONIN, 2015b, p. 352-353). A perspectiva privilegiada do compositor refere-se às memórias e à auto-compreensão de suas intenções e motivações nas escolhas e tomadas de posição ao longo do processo composicional.

Nesse sentido, a autoanálise dialoga também com outras formas de pesquisa baseadas na perspectiva de primeira pessoa, demandando exame e descrições continuadas das práticas e dos fenômenos, a partir de uma concepção fluida da experiência humana. A confiabilidade dos resultados da autoanálise composicional deve ser avaliada a partir da admissão dessa reflexividade como uma dimensão do processo investigativo (DONIN, 2015b, p. 354-355). Volta-se prioritariamente para o discernimento da singularidade, eximindo-se de ambições universais e restringindo-se ao ponto de vista pessoal, mesmo em posicionamentos estéticos ou teóricos (DONIN, 2015a, p. 192).

O ponto de vista pessoal não deve, entretanto, ser tomado como sinônimo de auto-conhecimento absoluto, nem a escrita autoanalítica confundida com um discurso profissional de auto-legitimação. Por isso, Donin (2015b, p. 354) insiste na necessidade de a autoanálise ser conduzida sob metodologia coerente e explícita. A proposição deve ser compreendida no contexto de sua ampla associação com estudos musicológicos de cunho histórico e empírico sobre a atividade da composição musical (DONIN, 2012; 2015c). O campo aí estabelecido é o da investigação de *maneiras de compor* e não somente de *escrituras*. Esse tipo de estudo da atividade de composição musical busca “documentar a

²² “Aesthetic distance is not necessarily synonymous with distance in creative methods, and vice versa”.

evolução a cada passo [do processo criativo], com base não mais somente em seus traços escritos, mas também em outras formas de externalização – verbais ou não – do processo”²³ (DONIN, 2010a, §6; tradução nossa). O(s) discurso(s) *sobre* a obra passa(m) a integrar e ser confrontado(s) com o processo criativo *da* obra. Dito de outra maneira:

A palavra do compositor é solicitada, não como o substrato oral de uma arte poética, mas como um meio de verbalizar, à medida que consulta os traços de sua atividade passada, os aspectos conscientes ou semiconscientes dessa atividade no momento de sua realização.²⁴ (DONIN, 2010b, p. 21; tradução nossa)

O que se busca é a descrição e compreensão do percurso de escolhas composicionais. O procedimento metodológico para atingir esse objetivo é a construção do relato do compositor não diretamente a partir da memória, mas de maneira mediada, por meio do confronto com os traços da atividade passada²⁵.

O compositor francês Philippe Leroux (n. 1951) participou de projeto de pesquisa sobre processo composicional do grupo coordenado por Nicolas Donin, concedendo entrevistas de simulação de situação de composição com base em documentação (DONIN & THEUREAU, 2005). Nessas entrevistas, busca-se a verbalização *a posteriori* de todos os aspectos, mesmo os implícitos, do processo criativo com base na simulação das condições de trabalho, a partir dos traços disponíveis da atividade composicional. Cada entrevista de simulação de situação – uma para cada movimento da composição – é organizada em três etapas: extração dos documentos do processo composicional (manuscritos, rascunhos, anotações, arquivos digitais) relevantes para o movimento; organização cronológica dos documentos com relação ao seu estado no início do respectivo processo composicional e reconstrução das operações composicionais sucessivas. Os dados são compilados a partir de questões recorrentes e métodos de manipulação do material composicional e analisados em busca de características da cognição do compositor e dos tipos de conhecimento colocados em ação (DONIN, 2012, p. 8-10).

Leroux fez um balanço da experiência, relacionando os resultados da pesquisa à continuidade do seu trabalho artístico:

²³ “...documenter l’évolution à chaque étape, non plus seulement sur la base de ses traces écrites mais aussi d’autres formes d’extériorisation – verbales ou non – du processus.”

²⁴ “La parole du compositeur était sollicitée, non comme le substrat oral d’un art poétique, mais comme un moyen de verbaliser, au fur et à mesure de la consultation des traces de son activité passée, des aspects conscients ou semi-conscients de cette activité au moment de son accomplissement”.

²⁵ Esse princípio metodológico rege dois memoriais de mestrado orientados pelo Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves recentemente: Corrêa (2017) e L.C.P. Oliveira (2014). À luz dessa escolha metodológica, falava-se informalmente, nas reuniões de orientação, de uma abordagem autoanalítica geneticamente informada.

Os dados produzidos por essa pesquisa trazem uma ajuda preciosa na realização de retornos reflexivos à minha atividade de composição. Eles permitem nomear formas de fazer que eu já conhecia e descobrir outras. Algumas que eu desejo aprofundar, ou corrigir, outras reivindicar como estilo próprio à minha atividade, outras ainda que eu posso utilizar diretamente na composição como material conceitual, técnico ou simbólico.²⁶ (LEROUX, 2010, p. 62; tradução nossa)

O compositor destaca três modos de interação entre os dados da pesquisa e sua atividade de composição. O primeiro é a compreensão, sistematizando e explicitando os modos de fazer. O segundo é a avaliação, permitindo reivindicar o que a sua atividade tem de peculiar e promover seu aperfeiçoamento ou aprofundamento. O terceiro é a transformação de dados em materiais composicionais a serem aplicados em novas obras, como ele mesmo fez ao utilizar trechos de suas entrevistas como material textual em *Apocalypsis* (2005-2006). As observações de Leroux, feitas sob a ótica da prática da composição musical, apontam as possibilidades de contribuição de estudos de orientação metodológica análoga aos de Donin para a área de Composição, mesmo levando em conta as diferenças inevitáveis entre a autoanálise e os estudos conduzidos por musicólogos.

Na minha empreitada autoanalítica, o exame dos traços escritos também deve levar em conta o fato de se tratar de um pensamento criativo pautado pelo interesse na teatralidade da performance musical. O aspecto teatral do projeto composicional solicita tratar como complementares (e não dissociadas) a gênese do texto (nesse caso, partitura) e a gênese da cena (nesse caso, performance musical). Na prática da criação teatral, não se verifica uma simples linearidade cronológica entre texto e cena, mas sim uma interdependência dinâmica ao longo de todo o processo. O estudo da criação teatral exige, portanto, a constatação das várias formas de inacabamento inerentes ao teatro, de tal forma que o que permanece “é o movimento entre o escrito e o gesto, entre o gesto e o escrito, antes, durante, depois da apresentação” (GRÉSILLON, MERVANT-ROUX & BUDOR, 2013, p. 381).

Para Mannis (2012, p. 238), uma obra musical é montada, em sentido semelhante ao de uma peça teatral, “reunindo todos os elementos (tanto aqueles que foram inicialmente dados quanto os inventados decorrentes) para a concretização cênica de uma peça”. A analogia é pertinente ao meu projeto composicional. Assim, nesse contexto, a compreensão dos traços escritos deve ser construída em sua relação com as ações ligadas à montagem da

²⁶ “Les données produites par cette recherche apportent une aide précieuse dans la réalisation de retours réflexifs sur mon activité de composition. Ils permettent de nommer des façons de faire que je connaissais déjà et d’en découvrir d’autres. Certaines que je souhaite approfondir, ou corriger, d’autres revendiquer en tant que style propre à mon activité, d’autres encore que je peux utiliser directement dans la composition comme un matériau conceptuel, technique ou symbolique.”

peça, desde reuniões e conversas prévias com performers, passando por diversas etapas de ensaios e testes, até as apresentações públicas.

A partir desses aportes, a autoanálise é aqui compreendida e perseguida como reflexão mediada, ocasionada pelo confronto com referências e documentos da prática composicional e constituída por uma série de tarefas. Quanto à prática composicional: tecer uma trama de repertórios e conceituações que constituem uma tradição com a qual dialoga; caracterizar as etapas e eixos do trabalho composicional e seus modos de articulação; explicar e relacionar critérios e recursos composicionais colocados em ação. Quanto à própria metodologia e processo de construção de conhecimento: discutir a relação entre prática composicional e autoanálise. Resulta em uma narrativa por meio da qual o compositor articula sua compreensão da própria identidade criativa, atestando a manutenção de si mesmo ao longo do tempo, mediante a realização de um projeto²⁷.

A relação entre criação musical e pesquisa acadêmica concretiza-se em um ciclo contínuo de experimentações práticas e reflexões teóricas: a prática composicional, articulando composição musical e teatralidade; o trabalho investigativo, desdobrado em dois aspectos – autoanálise e revisão de literatura. A prática da composição musical e sua autoanálise estão inseridas em um círculo interpretativo, sendo ambas produções nas quais a tomada de posição do compositor é indissociável de sua compreensão do diálogo que estabelece com as tradições da composição musical. Como em outras propostas investigativas ligadas à perspectiva de primeira pessoa no processo criativo, o trabalho como criador-pesquisador admite “a operação simultânea em duas ordens discursivas, deixando de considerar a criação como movimento *a priori* da reflexão” e “gerando diálogos e questionamentos em uma mútua complementação”²⁸ (ROSSO & DILLON, 2013, p. 55, tradução nossa).

A Figura 2 (abaixo) apresenta uma síntese dessa dinâmica de trabalho e as principais referências bibliográficas da pesquisa.

Os resultados do trabalho são apresentados em quatro blocos. O primeiro, no restante do presente capítulo, reflete os aspectos mais gerais da autoanálise: a sistematização dos documentos gerados na prática composicional e, a partir de sua cronologia e revisão, a delimitação de etapas e eixos do trabalho composicional. A apresentação dessas informações

²⁷ Nessa definição, remeto mais uma vez às considerações de Paul Ricoeur (2014) sobre as narrativas de si.

²⁸ “...la operación simultánea en dos órdenes discursivos, dejando de considerar a la creación como movimiento a priori de la reflexión [...] generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.”

visa situar o leitor quanto à base documental da investigação e quanto aos aspectos da prática composicional abordados pelas reflexões. A compreensão das etapas e eixos descritas a seguir começa a tomar forma desde o fim de 2015, primeiro ano de desenvolvimento desta pesquisa, constituindo uma tomada de posição integrada à própria prática composicional e gradativamente refinada por reflexões autoanalíticas posteriores.

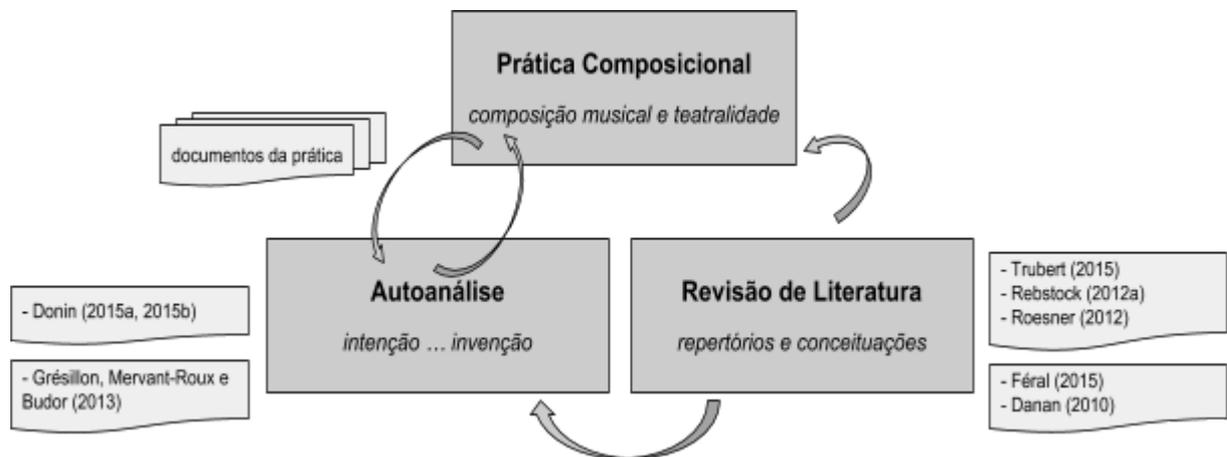


Figura 2: dinâmica de trabalho, com indicação das principais referências bibliográficas.

O segundo bloco (capítulo 2) consiste em discussões sobre obras musicais e escritos com os quais dialogo a fim de estabelecer um horizonte de identificações estéticas, delimitações conceituais e possibilidades técnicas. O terceiro bloco (capítulo 3) consiste em discussões sobre aspectos dos processos criativos das peças do portfólio. O quarto bloco de resultados é o próprio portfólio, cujo conteúdo foi apresentado sumariamente acima (ver seção 1.1).

1.3. Documentos da prática composicional

Como parte de um esforço autoanalítico deliberado e em decorrência da orientação metodológica descrita acima, a prática composicional durante o período delimitado para a investigação foi acompanhado por um trabalho de gerenciamento das fontes (CHAVES, 2010, p. 91). Foi criado um diário de bordo de composição e providenciado o arquivamento de anotações, manuscritos e arquivos digitais de versões parciais ou preliminares das partituras. As particularidades do processo criativo de cada peça implicam em certa variabilidade dos tipos e montante de documentos pertinentes à prática composicional em cada caso.

O diário de bordo foi elaborado com auxílio de versão gratuita do aplicativo Journey²⁹, que permite acesso protegido por senha, postagens privadas de textos e imagens, com armazenamento em nuvem e sincronização automática entre dispositivos. O aplicativo insere automaticamente informações sobre data, horário e localização do autor durante cada registro. Quanto ao teor das entradas, o diário não possui caráter exaustivo, predominando apontamentos sobre propostas e mudanças no planejamento; reações a comentários ou pareceres recebidos do orientador, músicos ou colegas; lembretes ou tarefas para escrita, reescrita ou modos de notação musical; sentidos e intenções ligadas às escolhas registradas.

Para as peças *O Espelho* e *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (daqui para frente ...*Gerações*...), páginas com anotações manuscritas em um caderno de música tamanho universitário com espiral metálica eram parte do conjunto de documentos relevantes para autoanálise de seus respectivos processos criativos. Entretanto, o caderno foi perdido em um roubo de que fui vítima no dia 29 de setembro de 2015, no bairro Teresópolis em Porto Alegre.

No caso de *O Espelho*, uma pequena parte dos manuscritos dos materiais elaborados para os momentos musicais de *coisa toda coisa*, que estavam no caderno perdido, foram preservados por digitalização e incluídos na lista de documentos considerados no trabalho de autoanálise.

No que se refere a ...*Gerações*..., algumas poucas anotações referentes ao planejamento e intenções expressivas foram preservadas por digitalização e incluídos na lista de documentos considerados no trabalho de autoanálise. Diversas outras anotações incluíam informações sobre o Salão Mourisco e o positivismo no Rio Grande do Sul, poemas pré-selecionados e a formulação inicial de um sistema de regras composicionais para a peça. Não foram preservadas em qualquer outro suporte. Após o ocorrido, fiz novas anotações em documentos constantes do dossiê aqui referenciado, as quais reconstroem (até onde a memória permitiu) ou substituem o material que se perdeu. Algumas postagens no diário de bordo, anteriores à data do roubo, referenciam a existência e conteúdo das anotações perdidas.

No restante desta seção, apresento a listagem dos documentos do processo criativo de cada peça. Foram considerados apenas os documentos gerados pelo próprio compositor

²⁹ Acesso online à plataforma disponível em <<https://journey.cloud/>> e aplicativo (em suas versões gratuita e paga) para dispositivos móveis disponível nas lojas de aplicativos dos diferentes sistemas operacionais disponíveis no mercado.

durante o processo criativo. Para cada peça, será disponibilizado em nota de rodapé um *link* estável e não-comercial para acesso à íntegra de arquivos digitais dos documentos listados.

O Espelho. Os documentos da prática referentes à composição de *O Espelho*³⁰, reunidos após a estreia, incluem partitura/roteiro de espetáculo do qual fez parte a montagem original de *coisa toda coisa* (2015), documento de texto com planejamento (roteiro) para nova montagem, anotações em diário de bordo, arquivo de desenho com leiaute para disposição do palco e versões gradativas de partituras editadas em *software* de notação musical.

	Documento	Descrição	Data/Período
01E	Caderno perdido	Arquivo digital contendo 06 imagens geradas por escaneamento de páginas do caderno perdido em assalto de setembro de 2015.	Fevereiro - Março 2015
02E	Partitura/roteiro EBBST (2015)	Arquivo digital de partitura/roteiro integral do espetáculo <i>Este Breve e Belo Sonho Torto</i> , contendo os 20 momentos musicais de <i>coisa toda coisa</i> e todo o contexto de sua montagem original.	Agosto de 2015
03E	Roteiro	Arquivo digital de texto, elaborado para organização de roteiro para nova montagem e reescrita.	Dezembro 2016 - Janeiro 2017
04E	Diário de bordo #espelho	03 postagens privadas, com uso de aplicativo de diário, acessado via <i>smartphone</i> e <i>web</i> .	Janeiro de 2017
05E	Leiaute	Arquivo digital de desenho com disposição palco-plateia e disposição de palco para <i>O Espelho</i> .	11-01-2017
06E	28-01-17 O Espelho	Arquivo digital de partitura integral da peça editada em <i>software</i> de notação musical. Versão inicial de ensaio.	28-01-2017
07E	18-02-17 O Espelho	Arquivo digital de partitura integral da peça editada em <i>software</i> de notação musical. Versão revisada após ensaios.	18-02-2017

Quadro 1: lista de documentos do processo composicional de *O Espelho* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia.

Os documentos listados no Quadro 1 devem ser compreendidos a partir da informação fundamental de que essa peça consiste em uma nova montagem de material musical pré-existente. Há três grupos de documentos: os documentos 01E e 02E referem-se ao material original da composição de 2015; os documentos 03E, 04E e 05E referem-se às reflexões e escolhas que motivaram, organizaram e viabilizaram a nova montagem; os documentos 06E e 07E revelam as duas versões gradativas da realização da proposta em forma de partitura/roteiro para a performance de *O Espelho*.

³⁰ Documentos da prática composicional para *O Espelho*: <<https://goo.gl/tzHRfZ>>.

...*Gerações*... Após a estreia de ...*Gerações*..., foi reunido o seguinte grupo de documentos³¹: anotações em diário de bordo, anotações manuscritas (folha avulsa e páginas de cadernos pautados), páginas de caderno de música contendo manuscrito da peça, documento de texto com síntese da proposta composicional e versões gradativas (da peça ou de seções completas) de partituras editadas em *software* de notação musical.

	Documento	Descrição	Data/Período
01G	Diário de bordo #diario	68 postagens privadas, com uso de aplicativo de diário, acessado via <i>smartphone</i> e <i>web</i> .	Agosto 2015 - Maio 2017
02G	Caderno perdido	Arquivo digital contendo 03 imagens geradas por escaneamento de páginas do caderno perdido em assalto de setembro de 2015. Essas são as únicas páginas que foram preservadas.	Agosto 2015
03G	Folha avulsa	Papel branco tamanho A4 avulso com anotações em ambos os lados.	Outubro 2015 - Junho 2016 ³²
04G	Caderno Rialto	Caderno de música tamanho grande (horizontal) com espiral plástica: 1 contracapa frontal com anotações, 34 páginas pautadas contendo manuscrito do material musical da peça (na íntegra, porém em ordem distinta da versão final) e 1 contracapa final com anotações.	Setembro 2015 - Junho 2016
05G	Proposta cênico-musical	Arquivo digital de texto, elaborado para convite a possíveis colaboradores da montagem.	03-12-2015
06G	17-03-2016 Gerações (I)	Arquivo digital de partitura da parte I (com lacunas em trechos previstos para roteiros de ações) editada em <i>software</i> de notação musical.	17-03-2016
07G	Caderno Tilibra	3 páginas de anotações em caderno pautado de tamanho pequeno (usado pelo compositor predominantemente para outros fins).	Abril de 2016
08G	28-04-2016 Gerações (I-II)	Arquivo digital de partitura das partes I e II (com lacunas em trechos previstos para roteiros de ações) da peça editada em <i>software</i> de notação musical.	28-04-2016
09G	05-07-2016 Gerações	Arquivo digital de partitura integral da peça editada em <i>software</i> de notação musical. Versão final de 2016.	05-07-2016
10G	Caderno Foroni	8 páginas de anotações em caderno pautado de tamanho pequeno (usado pelo compositor predominantemente para outros fins).	Março a Maio de 2017
11G	20-04-2017	Arquivo digital de partitura da parte II editada em <i>software</i> de	20-04-2017

³¹ Documentos da prática composicional para *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*: <<https://goo.gl/YvEVta>>.

³² Nenhuma data consta no próprio documento. Recorrendo à memória, posso afirmar que foi formulado inicialmente nos primeiros dias de outubro de 2015 (anotações de caneta), época do início de elaboração do manuscrito do Caderno Rialto, recebendo novas anotações (a lápis) ao longo do período de elaboração do manuscrito.

	Gerações (II)	notação musical.	
12G	10-05-2017 Gerações (III)	Arquivo digital de partitura da parte III editada em <i>software</i> de notação musical.	10-05-2017
13G	24-05-2017 Gerações	Arquivo digital de partitura integral da peça editada em <i>software</i> de notação musical. Versão resultante de revisões em preparação da pré-estreia.	24-05-2017
14G	10-06-2017 Gerações	Arquivo digital de partitura integral da peça editada em <i>software</i> de notação musical. Versão resultante de revisões após a pré-estreia.	10-06-2017
15G	19-03-2018 Gerações	Arquivo digital de partitura integral da peça editada em <i>software</i> de notação musical. Versão resultante de revisões após a estreia.	19-03-2018

Quadro 2: lista de documentos do processo composicional de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia.

Cronologicamente, o processo composicional de ...*Gerações*... tem duas grandes fases, a partir das quais é possível agrupar os documentos listados no Quadro 2. A primeira tem início com as primeiras anotações de ideias e intenções em agosto de 2015 e conclui em julho de 2016 com a finalização da primeira versão integral da partitura editada em *software* de notação musical (documento 09G). A segunda, refere-se à preparação e concretização de performances públicas da peça (pré-estreia e estreia) entre fevereiro e setembro de 2017, tendo como marco final uma nova versão da partitura com todas as revisões decorrentes, concluída em março de 2018 (documento 15G).

ISTT-IHTT. O processo criativo de *I saw them together – I heard them together* (daqui em diante *ISTT-IHTT*) foi documentado em: um arquivo de texto contendo roteiro para cena teatral baseada no romance *Coração das trevas* (Conrad), correspondência com colega compositor³³, organizador do evento no qual a peça foi estreada, entradas no diário de bordo, anotações manuscritas em páginas de caderno pautado e versões gradativas de partituras editadas em *software* de notação musical³⁴.

	Documento	Descrição	Data/Período
01I	Roteiro - “Coração das Trevas”	Arquivo digital de texto, elaborado para criação de uma cena teatral que, posteriormente, serviu de base para o roteiro desta peça instrumental.	Junho de 2017
02I	Correspondência	Troca de emails sobre minha participação e inserção da	Julho -

³³ Julio Herrlein, doutorando em Composição no PPGMUS/UFRGS (2015-2018), sob orientação do Prof. Dr. Antônio Borges-Cunha.

³⁴ Documentos da prática composicional para *I saw them together – I heard them together*: <<https://goo.gl/cF3ESc>>.

		peça no programa de concerto coletivo organizado pelo compositor Julio Herrlein.	Novembro 2017
03I	Diário de bordo #gina	06 postagens privadas, com uso de aplicativo de diário, acessado via <i>smartphone</i> e <i>web</i> .	Julho - Novembro 2017
04I	Caderno Foroni	03 páginas com anotações em caderno pautado de tamanho pequeno (usado pelo compositor predominantemente para outros fins).	31-08-17 e 06-10-17
05I	07-10-17 ISTT-IHTT (esboço)	Arquivo digital editado em <i>software</i> de notação musical, contendo anotações para estrutura da peça.	07-10-17
06I	09-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	09-10-17
07I	10-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	10-10-17
08I	18-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	18-10-17
09I	19-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	19-10-17
10I	25-10-17 ISTT-IHTT (em processo)	Arquivo digital de partitura parcial editada em <i>software</i> de notação musical.	25-10-17
11I	26-10-17 ISTT-IHTT (para ensaio)	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo partes cavadas por instrumentos.	26-10-17
12I	28-10-17 ISTT-IHTT (para ensaio)	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo instruções e partes cavadas por instrumentos.	28-10-17
13I	16-11-17 ISTT-IHTT (estreia)	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo instruções e partes cavadas por estantes. Versão preparada após ensaios para a performance de estreia.	16-11-17
14I	19-03-18 ISTT-IHTT	Arquivo digital de partitura completa da peça editada em <i>software</i> de notação musical, incluindo instruções e partes cavadas por estantes. Versão preparada após a estreia.	19-03-18

Quadro 3: lista de documentos do processo composicional de *I saw them together – I heard them together* utilizados nesta autoanálise, com breve descrição e cronologia.

O primeiro documento listado no Quadro 3 consiste em roteiro formulado pelo compositor como proposta para criação de uma cena em espetáculo teatral (não relacionado ao portfólio aqui apresentado) no qual vinha colaborando à época. O documento 02I evidencia

o contexto no qual a peça foi concebida e registra tomadas de posição quanto à formação e tipo de resultado estético pretendido. Os documentos 03I e 04I evidenciam como a estrutura de ações imaginada para a cena foi transposta como planejamento de peça instrumental para sala de concerto. O processo que conduz à versão da partitura/roteiro utilizada para a performance de estreia está documentado em versões gradativas, geradas por meio de *software* de notação musical (documentos 04I a 12I). Uma nova versão da partitura, com alterações em indicações de aspectos cênicos decorrentes de escolhas concretizadas após a estreia, foi finalizada em março de 2018 (documento 13I).

Todas as discussões apresentadas neste trabalho se baseiam no exame dos documentos listados nos quadros 1, 2 e 3. As reflexões visam reconstruir a marcha do trabalho composicional e avaliar suas implicações para a continuidade da prática artística, e para o diálogo que o compositor-pesquisador pretende engajar com as tradições da composição musical e com seus pares da área de Composição. A disponibilização da lista e do acesso aos documentos permite ao leitor examinar os traços do processo criativo, avaliar por si mesmo as discussões e conclusões apresentadas ou propor sua própria análise do material.

1.4. Etapas e eixos composicionais

Em síntese, o que foi apresentado até aqui define este trabalho como uma autoanálise de prática composicional, enquadrada pela noção de compor música-como-teatro e concretizada como uma discussão da gênese dessa noção e das peças do portfólio, a partir dos documentos descritos na seção anterior. O estudo de tais documentos apresenta-se como exercício extremamente rico para a perspectiva da autoformação do compositor. Nesse sentido, a compilação e revisão de documentos em sua ordem cronológica, visando a reconstrução dos passos e a avaliação dos modos de compor, de maneira análoga às entrevistas de reconstrução de situação de composição propostas por Donin (2012), resulta em diversos retornos positivos para a prática. Fez parte do percurso autoanalítico cujos resultados são aqui apresentados a elaboração de relatórios ou memoriais preliminares que tinham como principal característica essa reconstrução cronológica.

A contribuição que se pretende extrair desse percurso para a área de Composição decorre de uma delimitação mais específica dentre os conteúdos disponíveis. No restante

desta seção é apresentada uma síntese de descrições e interpretações que permitem situar o leitor quanto às características gerais da prática composicional. As discussões apresentadas no capítulo 3 focalizam questões mais pontuais do processo criativo de cada peça. Ali, foram selecionadas situações em que, já diante de um resultado parcial do esforço criativo, o compositor é confrontado com a necessidade de uma tomada de posição que o levará de volta ao trabalho composicional. Essas situações acabam por enquadrar narrativas da prática composicional e por elucidar as relações de significação que, na perspectiva do próprio compositor, situam essa prática no diálogo com as tradições e com seu contexto imediato.

Ao discutir o processo criativo a partir de um dossiê de documentos da prática, adota-se um procedimento metodológico explícito para a escrita autoanalítica. A abordagem delimita e dá concretude à proposta de atuação como compositor-pesquisador. Entretanto, enfrenta as limitações geradas pelos próprios registros aos quais recorre.

Especificamente, no dossiê de documentos dessa prática, são exíguos os registros concernentes à escolha pontual de alturas. As escolhas foram realizadas conscientemente e com base no resultado expressivo que delas se buscava obter. Entretanto, os documentos da prática pouco revelam sobre como essas escolhas foram feitas, passo a passo. Os manuscritos ou arquivos digitais sucessivos, com algumas exceções, quase não contêm rasuras ou alterações decorrentes de mudanças de alturas. Tampouco o diário de bordo contém anotações que revelem ponderações sobre alturas específicas. Consequentemente, um campo bastante recorrente e relevante para a construção de conhecimento em Composição tem pouquíssimo espaço nas discussões aqui apresentadas.

Em contrapartida, a limitação contribui também para a delimitação. Baseando-se em um mapeamento esquemático pré-determinado dos desafios da composição musical, dificilmente a escolha pontual de alturas ficaria de fora de uma lista de aspectos a serem discutidos. Ao caracterizar as etapas e identificar os principais eixos nesta prática específica a partir do exame dos documentos gerados pelo compositor ao longo dos processos criativos, é necessário reconhecer suas próprias questões e inquietações.

1.4.1. Etapas composicionais e os processos criativos das peças do portfólio

O exame do conjunto de documentos da prática composicional considera que os processos criativos resultam na formulação de partituras, cujo aspecto de roteirização da performance reflete o movimento entre o gesto e o escrito, antes, durante e depois de estreias

das peças. A gênese estudada é a das partituras, mas não sem levar em conta a ênfase dada à concepção cênica nesta prática composicional específica. O processo criativo organiza-se nas etapas de planejamento, escrita e montagem (Figura 3). A escrita tende a afetar ou interagir com o planejamento, tendência identificada como recorrente em estudos da atividade de composição musical (DONIN, 2012, p. 11), enquanto a montagem tende a afetar ambos, planejamento e escrita.

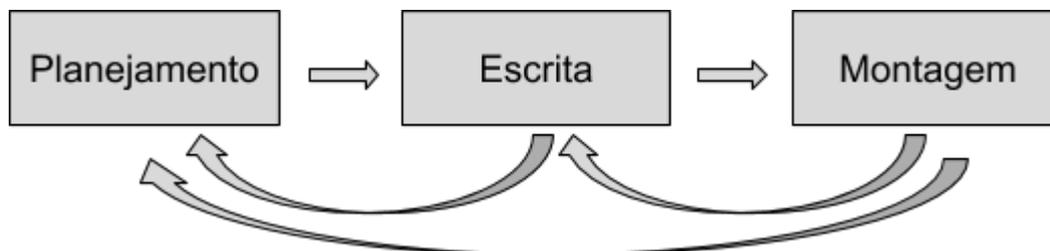


Figura 3: etapas da prática composicional.

Nessa prática composicional, o planejamento refere-se à formulação de situações musicais/teatrais, estruturas de ações e regras, critérios ou procedimentos para geração e organização de materiais sonoros e cênicos. A escrita consiste no registro manuscrito, ou com auxílio de *softwares* de edição de textos ou partituras, do desdobramento e concretização do planejamento em forma de um roteiro para a performance, em sua totalidade cênico-musical. A montagem, abordada aqui na perspectiva do compositor, não se refere propriamente à construção da performance, na qual o performer assume protagonismo, mas às repercussões do envolvimento em ações conexas (visitas aos locais, teste e escolha de objetos, ensaios e discussões sobre a concretude espacial e gestual da peça) para as reflexões e escolhas registradas pelo compositor nos documentos do processo produzidos por ele mesmo.

Nesta seção, apresento uma síntese dos processos criativos das três peças do portfólio, a partir do agrupamento das diversas ações constituintes do trabalho composicional em três etapas: planejamento, escrita e montagem. A síntese tem uma função dupla no desenvolvimento do argumento: esclarece o âmbito atribuído a cada etapa nessa abordagem e, ao mesmo tempo, introduz as primeiras considerações sobre especificidades de cada processo criativo, as quais serão retomadas e aprofundadas em seções posteriores do texto.

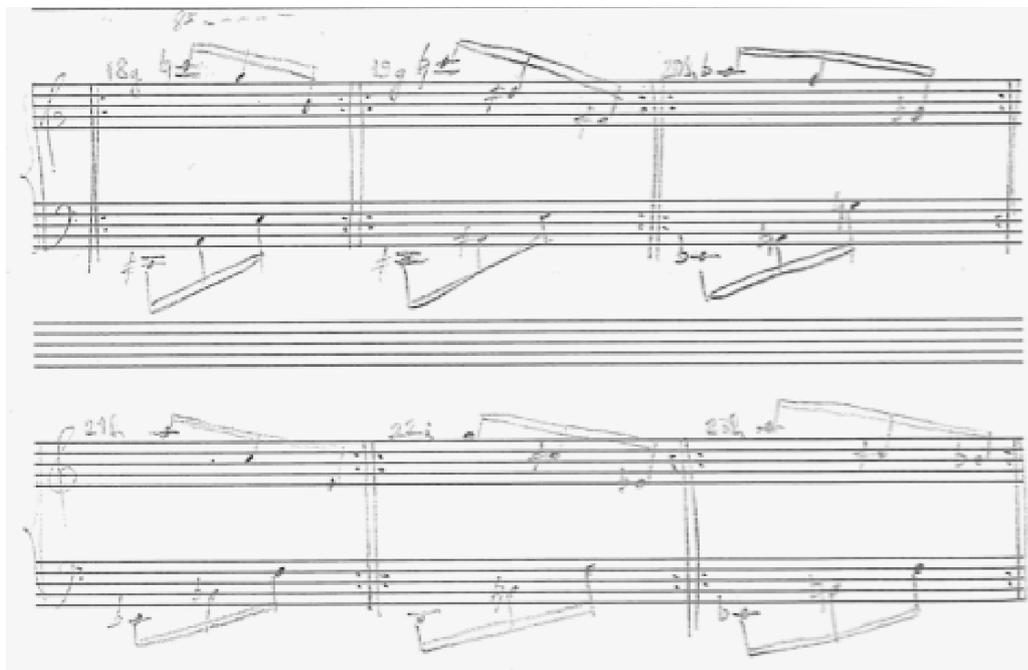


Figura 4: fragmento dos esboços de materiais harmônicos (documento 01E) utilizados na escrita de *coisa toda coisa* (2015) e na remontagem que resultou em *O Espelho* (2017).

O Espelho. O primeiro ciclo de planejamento dos materiais musicais de *O Espelho* estava documentado nos manuscritos do caderno perdido, parcialmente preservados em arquivos digitais resultantes de escaneamento (documento 01E). Os manuscritos contêm materiais rítmicos, melódicos e harmônicos (como os apresentados na Figura 4). O primeiro ciclo de escrita, cujo trabalho consiste em diversos ordenamentos e combinações dos materiais dos manuscritos, resulta nos momentos musicais de *coisa toda coisa* (2015), incluídos na partitura/roteiro do espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto* (documento 02E).

O segundo ciclo de planejamento para *O Espelho*, cujo ímpeto parte da decisão de realizar a remontagem que resulta na peça, concretiza-se em um arquivo digital de texto (documento 03E). O documento lista indicações de caráter para as seções da peça (transcritas abaixo), fontes sonoras, materiais – inclusive a seleção de fragmentos textuais extraídos ou sugeridos pelo conto homônimo de Machado de Assis –, um roteiro indicando o ordenamento pretendido para materiais musicais e textuais, além de observações sobre vocalizações.

O ESPELHO

dois intérpretes

misteriosamente – astuto e cáustico – um tanto patusca – sonâmbulo – nervoso – furtivamente – mecânico – desesperado – gentilíssima – viva e intensa – com uma obstinação mais cansativa – animado – orgulhosamente

[...]

(Trecho do documento 03E: arquivo digital de texto criado em 30 de dezembro de 2016, com atualizações ao longo das etapas de escrita e montagem)

Após a formulação do planejamento, realiza-se um primeiro ensaio dos performers que seriam responsáveis pela estreia da peça, utilizando ainda as partituras de *coisa toda coisa*. A partir dos testes implementados neste ensaio, é iniciada a reescrita, diretamente em *software* de notação musical, cujo trabalho consiste em adaptações do material musical original e invenção de novos materiais para passagens específicas. A relação entre remontagem e reescrita continua moldando o processo criativo: a partitura de ensaio preparada ao final de janeiro de 2017 (documento 06E) é revisada, resultando, em fevereiro de 2017 (documento 07E), na versão utilizada na estreia dois meses depois.

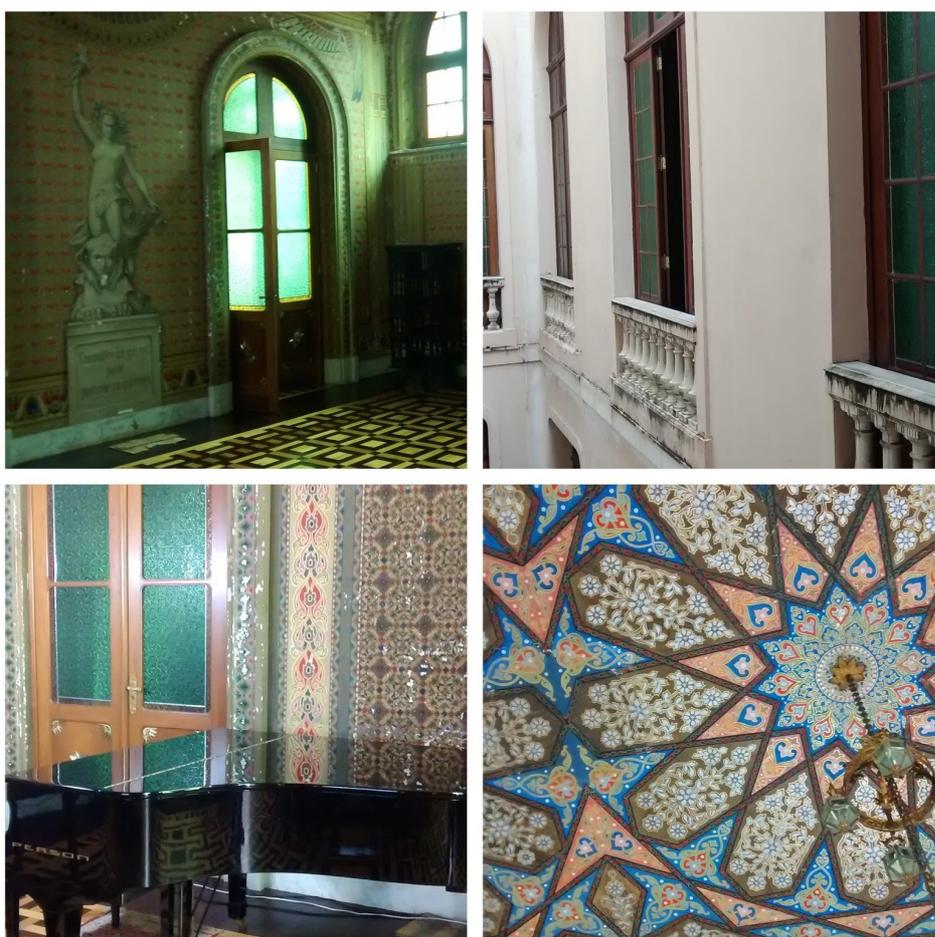


Figura 5: o Salão Mourisco (e espaços adjacentes) da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, em uma visita do compositor, em 10 de setembro de 2015. Arquivo pessoal.

...Gerações... A partir da escolha de criar uma peça para pianista a ser concretizada no Salão Mourisco (e espaços adjacentes) da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul (ver Figura 5), o planejamento de *...Gerações...* ocorre em duas frentes. Na primeira frente, relacionada à concepção do todo, a estrutura é projetada, a inserção de leituras é distribuída e uma série de tarefas composicionais é proposta. A folha avulsa manuscrita (documento 02G),

em que consta esse planejamento, é utilizada ao longo do processo criativo da peça para acompanhar o avanço da escrita e para apontamentos referentes a ajustes nas concepções de cada seção e do todo.

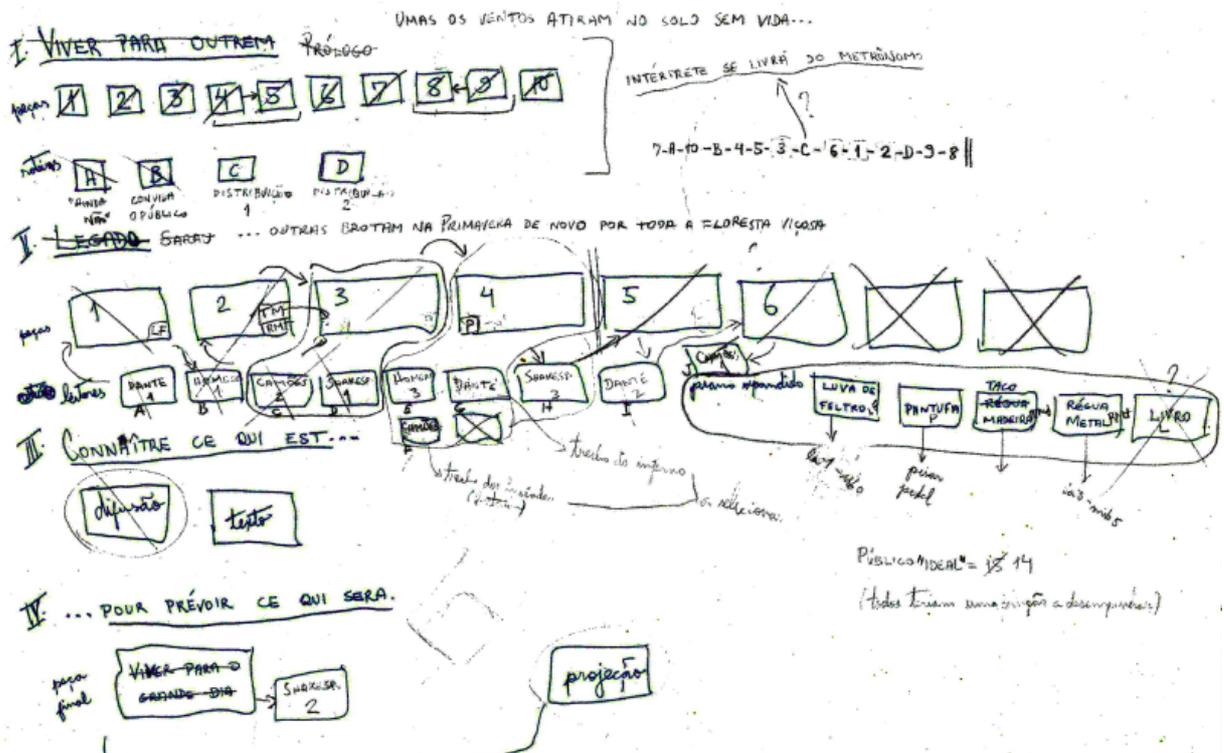


Figura 6: um dos lados de folha avulsa (documento 02G) com planejamento da estrutura e tarefas composicionais para *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

Conforme se vê na Figura 6, as tarefas composicionais incluem 10 “peças” para a parte I, seis “peças” para a parte II, áudio em mídia fixa para difusão na parte III e uma “peça final” para a parte IV. Além disso, o planejamento prevê a escolha de trechos de textos de Dante, Camões, Homero e Shakespeare, poetas cujos bustos fazem parte da decoração do Salão Mourisco (Figura 7).



Figura 7: em sentido horário, a partir do quadrante superior esquerdo, bustos de Camões, Dante, Shakespeare e Homero pertencentes à decoração do Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, em uma visita do compositor, em 10 de setembro de 2015. Arquivo pessoal.

A segunda frente de planejamento é voltada para a formulação de regras e critérios para invenção de material musical. Uma lista de padrões de dedilhados (nas três páginas iniciais do Caderno Rialto, documento 04G) é o ponto de partida para a formulação de figurações pianísticas que delimitam contornos de alturas em toda a peça. Adicionalmente, dois planos rítmicos são formulados a partir de analogias entre a quantidade de figuras rítmicas e a quantidade de dias nos meses de um calendário, sendo denominados “ano positivista” e “ano gregoriano” (Figura 8, abaixo) e, posteriormente, sobrepostos para gerar uma moldura para processos de defasagem rítmica (Figura 9, abaixo).



Figura 8: página do caderno perdido (documento 02G) com planos rítmicos para *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

A escrita, por sua vez, é concretizada em dois momentos e suportes distintos. No primeiro momento, a ênfase está na seleção e invenção do material, resultando em manuscrito no Caderno Rialto (documento 04G). Cada uma das dez “peças” da parte I são realizações em métrica quaternária do processo de defasagem rítmica apresentado na Figura 8. Em cada peça, um parâmetro da construção musical é escolhido para a realização de cada plano rítmico (Quadro 4, abaixo).

Já as seis “peças” da parte II são realizações, com distintas escolhas ou combinações de fórmulas de compasso, de um dos dois planos rítmicos apresentado na Figura 6. Assim, aqui, não há o processo de defasagem. A moldura rítmica permanece, sendo utilizada para cada peça apenas o “ano gregoriano” ou o “ano positivista”, mas a escrita é também direcionada pela intenção de evocar imagens poéticas dos textos.



Figura 9: página do Caderno Rialto (documento 04G) com planejamento de processo de defasagem rítmica entre dois planos de acentuação para *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

Ordem de composição (documento 04G)	Localização na parte I (documento 15G)	Parâmetro 1 (“ano positivista”)	Parâmetro 2 (“ano gregoriano”)
1	I, [152-173] ³⁵	acento, mão direita	acento, mão esquerda
2	I, [174-195]	harmonia	durações/figuração
3	I, [101-125]	interrupção de movimento	ataque no grave
4	I, [57-78]	ataque, mão direita	ataque, mão esquerda
5	I, [79-100]	acento, mão direita	acento, mão esquerda
		“preparar cada ataque com a quantidade de semicolcheias que separa os dois ataques”	
6	I, [130-151]	harmonia	ritmo → deslocamento métrico da figuração
7	I, [2-24]	critério de repetição/variação de figuração	acento (dinâmica/articulação)
8	I, [222-244]	mudança de registro, mão direita	mudança de registro, mão esquerda

³⁵ Ao longo de todo o texto, algarismos entre colchetes referem-se a números de compassos.

9	I, [199-221]	acento, mão direita	acento, mão esquerda
10	I, [29-50]	acento, mão direita	acento, mão esquerda

Quadro 4: parâmetros para realização da moldura rítmica nos diferentes trechos da primeira parte de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

No segundo momento da escrita, já próximo à montagem, os materiais são ordenados, trabalhando-se sobre diversos detalhes quanto ao percurso cênico-musical, como se pode verificar nas sucessivas versões parciais ou integrais de partituras editadas em *software* de notação musical (documentos 08-09G e 11-15G) e nas anotações verbais correlatas (documentos 01G, 07G e 10G). A montagem propriamente dita, além dos testes que levam à definição do ordenamento dos materiais, envolve: gravação e edição de arquivos digitais de áudio e vídeo para difusão sonora e projeção de vídeo; definição (a partir dos testes e ensaios) de objetos cênicos, objetos cênico-sonoros, iluminação, figurino e dispositivos para difusão sonora e projeção de vídeo.

ISTT-IHTT. O planejamento para *ISTT-IHTT* parte da decisão de utilizar um roteiro de cena teatral organizado pelo compositor (documento 01I) a partir de trechos do romance inglês *Coração das trevas* (Joseph Conrad), como estrutura de ações para esta peça instrumental. A estrutura consiste em oito episódios rotulados nas anotações com fragmentos do texto. Esses rótulos são tomados isoladamente como referências da expressividade que se buscaria para cada um dos episódios e, em conjunto, como argumento da ação. A última versão do roteiro, antes do início da etapa de escrita, foi anotada em 9 de outubro de 2017 (documento 02I), indicando, além da sequência de episódios (letras A a H), o posicionamento no palco para cada um deles (letras C, D e E, entre parênteses após a descrição de cada episódio, indicam, respectivamente, posicionamentos ao centro, à direita e à esquerda do palco, na visão da plateia).

[...]

(introdução)

A. Flauta (C) "via-os... ouvia-os"

B. Clarineta (D) "abjecto terror"

C. Flauta (C) "via-os... ouvia-os"

D. Saxofone (E) "vestida de luto"

E. Clarineta e Flauta (D) "o horror! o horror!"

F. Saxofone e Flauta (E) "última palavra" [clarinetista acende vela e deita no chão]

G. Flauta (D) "apaguei a vela e saí da cabina"

H. Flauta, Clarineta e Saxofone (C) epílogo

(Documento 03I, diário de bordo, 9 de outubro de 2017)

As anotações reproduzidas acima carregam informações implícitas, pressupostas por mim ao escrevê-las. Previam-se distintas formações instrumentais para cada episódio: A, B, C, D e G são solos, E e F são duos e H é um trio propriamente dito. Pressupõe-se também, na comparação entre o roteiro para a peça instrumental e o roteiro de cena teatral no qual este se baseia, a função de cada instrumentista e de cada episódio no argumento cênico. A intenção, nesse sentido, é utilizar essas relações como estímulo na escrita e referência para construção de sentidos na montagem, sem considerar como indispensável que fiquem evidenciadas em uma leitura unívoca para a plateia. O roteiro implica, ainda, na previsão de deslocamentos dos instrumentistas, principalmente flautista, ao longo da performance. Por fim, pressupunha a intenção de distinção clara entre os materiais musicais de cada instrumento/personagem.

Uma outra frente de planejamento para *ISTT-IHTT* está documentada esquematicamente em anotações manuscritas no Caderno Foroni (documento 04I), datadas de 31 de agosto de 2017 (ver Figura 10, abaixo) e se refere à invenção dos materiais sonoros da peça. As anotações foram feitas durante uma sessão de trabalho com a flautista Gina Arantxa. O que se verifica no documento é que o foco dessa frente de planejamento voltava-se para a busca de sonoridades instrumentais específicas. Do ponto de vista do resultado posteriormente atingido com a peça³⁶, dois temas abordados nas anotações são de especial interesse, um relativo a uma ação concreta, outro relativo a uma sugestão expressiva: conhecer a sonoridade resultante da ação de tocar a flauta ao mesmo tempo em que se apaga uma vela e testar possibilidades de produzir a ideia expressiva de um “fiapo de som”. Quanto a apagar a vela, verificou-se que seria possível e efetivo, especialmente com uma nota no registro grave (esse detalhe não foi registrado nas anotações), resultando em um som instrumental ordinário acrescido do som de ar. Quanto ao “fiapo de som” foram exploradas técnicas e peculiaridades do instrumento: harmônicos, *whistle tone* e a possibilidade de emissão *piano* no registro agudo, especialmente entre as notas *mi5* e *si5*³⁷.

³⁶ Do ponto de vista da cronologia de possibilidades exploradas no curso do processo criativo, verifica-se que outro tema de destaque na reunião foi a alternância entre flauta e flautim. Entretanto, a peça acabou sendo escrita apenas para flauta.

³⁷ Possibilidades exploradas com a flautista com quem colaborei, no contexto específico do processo criativo de *ISTT-IHTT*. As informações não têm como objetivo refletir um mapeamento ou sistematização de possibilidades do instrumento.

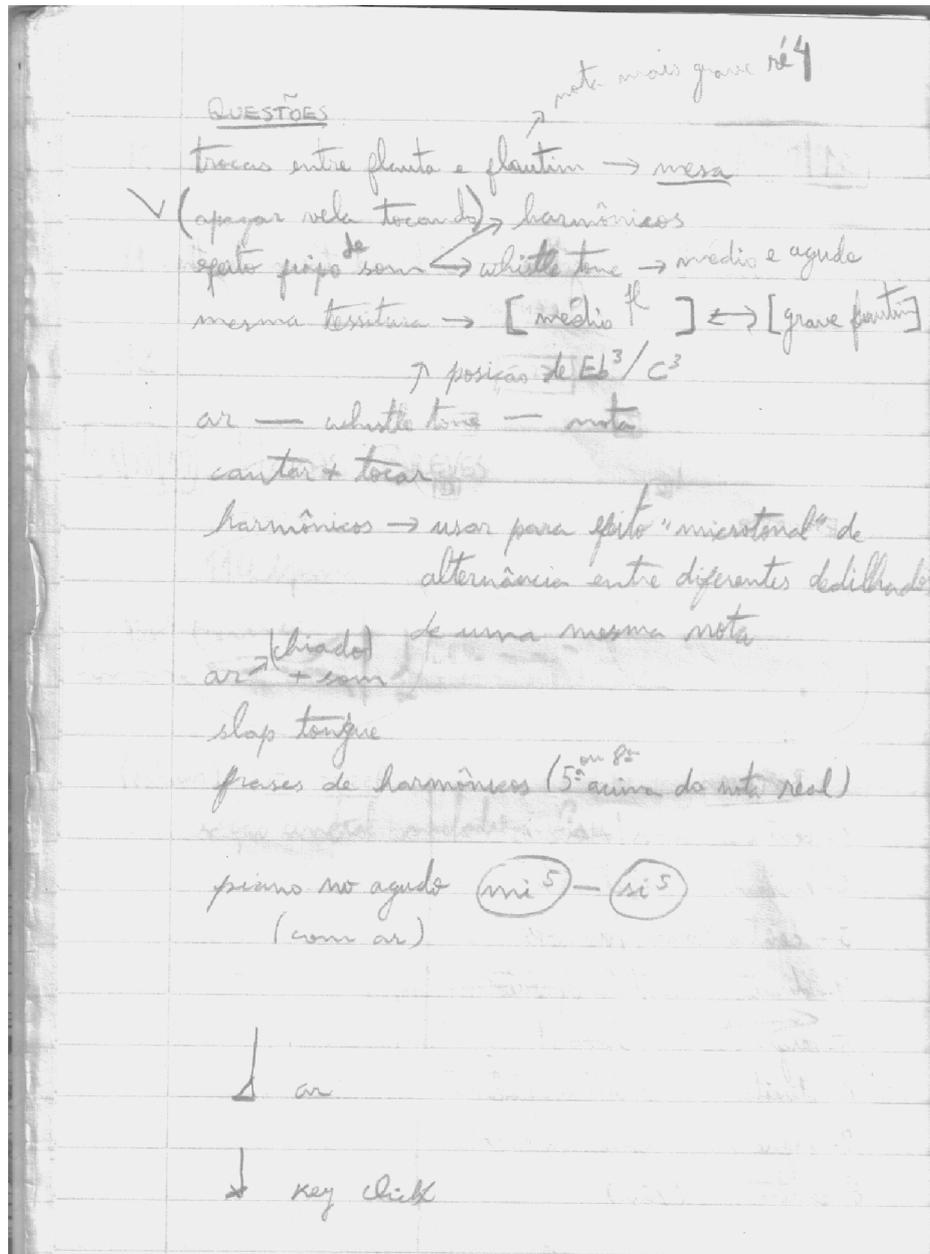


Figura 10: página do Caderno Foroni (documento 04I) com anotações de reunião entre o compositor e a flautista Gina Arantxa, em 31 de agosto de 2017.

Quanto ao planejamento dos materiais sonoros, apenas mais uma ideia precede a etapa de escrita. Trata-se de um motivo melódico, anotado no arquivo criado como esboço, já em *software* de notação musical (Figura 11, abaixo).



Figura 11: motivo melódico anotado em arquivo digital criado em *software* de notação musical como esboço para a escrita de *I saw them together – I heard them together* (documento 05I).

Na etapa de escrita, são desenvolvidos e desdobrados os materiais musicais que visam concretizar sonoramente a expressividade pretendida e que dão sustentação temporal a cada episódio. O material reproduzido na Figura 11 é utilizado como “motivo do narrador”, perpassando a parte da flautista das letras A a G. Na seção final, letra H, o motivo é também apresentado pelos demais instrumentistas. Aqui, a recapitulação dos materiais rítmico-melódicos, organizados e conduzidos a uma conclusão contrapontística e harmônica (Figura 12), resulta da confluência de uma solução formal musical – que reservou a execução em trio propriamente dito para a seção final da peça – com a proposta cênica de epílogo.

Figura 12: compassos finais de *I saw them together – I heard them together* na partitura usada na estreia (documento 13I), incluindo a exposição final do “motivo do narrador” (clarineta e saxofone alto transpostos).

Detalhes sobre os deslocamentos dos músicos e sobre a roteirização de ações não vinculadas à execução instrumental são modificados, acrescentados ou definidos na etapa de montagem. As indicações para as ações do clarinetista ao acender a vela, por exemplo, não permanecem na partitura/roteiro utilizada na estreia (documento 13I) como previstas no roteiro citado acima (mais sobre essa ação específica na seção 3.3.2).

O exame das etapas composicionais no processo criativo das três peças do portfólio permite concluir que cada etapa precede a posterior (planejamento → escrita → montagem), no que se refere à concretização de tarefas composicionais específicas. No todo, verifica-se sobreposição cronológica e idas e vindas, referentes ao desenvolvimento paralelo de tarefas relativamente independentes ou decorrentes da retomada do trabalho composicional. Esse tipo de retomada ou reconsideração, motivada pelo posicionamento do compositor frente a resultados parciais ou comentários de ouvintes/espectadores, orientador, performers ou pares, voltará a ser abordado no capítulo 3.

1.4.2. Eixos composicionais e os processos criativos das peças do portfólio

Ao longo das três etapas – de planejamento, escrita e montagem – o desafio central do projeto composicional aqui apresentado e discutido é a coordenação entre os aspectos de organização e representação³⁸ da composição/dramaturgia de uma música-come-teatro. A noção de dramaturgia, conforme abordada nas discussões teóricas da criação cênica na atualidade, aproxima-se da noção de composição³⁹ como terreno e percurso de escolhas estéticas e organizadoras:

...a dramaturgia não é talvez nada além do pensamento do teatro em marcha, pensamento sempre em vias de se constituir, [...] o que *põe em movimento* e ordena a ação, as ações – as organiza, as dispõe – segundo uma certa ordem, que se pode denominar composição [...] (DANAN, 2010, p. 119-120)

Nessa perspectiva, a dramaturgia não se limita a autoria de textos do gênero dramático e à figura do autor, concepção predominante na produção teatral do século XIX. Ela abarca as transformações e experimentações teatrais no século XX, bem como a incorporação de métodos de geração e organização de material para a cena oriundos de outras linguagens artísticas e a descentralização dos processos criativos para a cena (MOTA, 2017, p. 35). Ao invés de se constituir como técnica inequívoca para construção de uma peça, a dramaturgia “passa a ser compreendida [...] como um campo semântico de tensões criativas” (TORRES NETO, 2016, p. 162), decorrentes das propriedades, dinâmicas e possibilidades de sentido das distintas materialidades apresentadas no espaço cênico.

Assim, no projeto composicional de compor música-come-teatro, o ordenamento das sonoridades e ações – composição/dramaturgia – decorre de um pensamento da situação musical/teatral em marcha e em constituição. Ao longo das três etapas, as escolhas composicionais são distribuídas em três eixos nos quais são abordados paralelamente, de um lado, os materiais e sua organização e, de outro lado, o quadro de referência dos sentidos construídos cenicamente (Figura 13). Nesse contexto, as escolhas composicionais são suscetíveis às tensões ocasionadas pelas demandas, propriedades e dinâmicas dos elementos colocados em jogo. Os eixos se constituem como frentes do pensamento composicional em

³⁸ Neste trabalho, o termo representação é utilizado exclusivamente em seu sentido no campo teatral e refere-se aos sentidos ficcionais atribuídos a pessoas, ações e objetos apresentados no espaço cênico.

³⁹ Na seção 2.4.1, apresento uma discussão mais detalhada dessa compreensão da relação entre composição e dramaturgia. A questão vem à tona também na seção 3.1.1, abordada ali como tomada de posição que serviu de ímpeto para a composição de *O Espelho*.

marcha, que perpassam as etapas do trabalho, forjando identidade em meio à diversidade de fatores inerentes ao processo criativo.

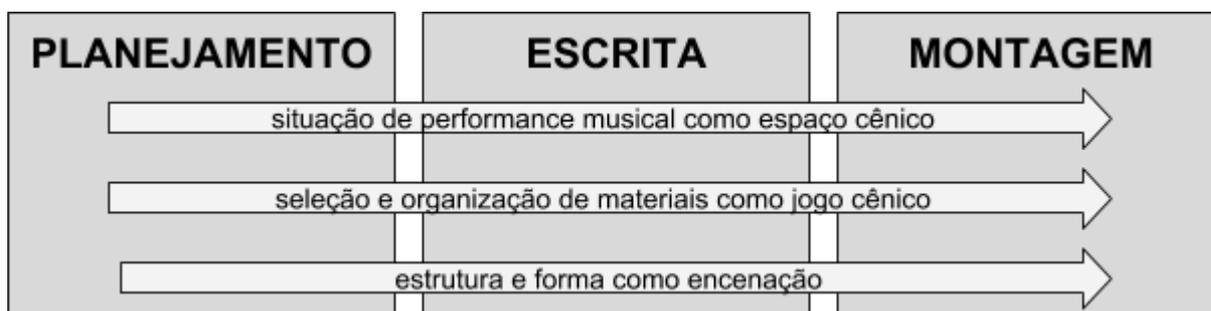


Figura 13: etapas e eixos da prática composicional.

No primeiro eixo, a situação de performance musical é abordada como espaço cênico, considerando escolhas composicionais referentes ao lugar, à disposição e tipo de relação entre músicos e público e ao uso de outros elementos visuais – objetos, figurinos, iluminação. No segundo eixo, a seleção, invenção e organização de materiais é abordada como estabelecimento de um jogo cênico, no qual a gestualidade da execução instrumental é teatralizada pela manipulação de múltiplas fontes sonoras e outros objetos, pela organização rítmica das ações e interações e, eventualmente, por vocalizações e por ações não vinculadas à execução musical, realizadas pelos performers e pelo público. No terceiro eixo, estrutura (divisibilidade em partes) e forma (conteúdos e suas continuidades) são abordadas como encenação, na qual as ações são concatenadas em episódios sonoro-gestuais e em percursos pelo espaço. O pensamento sobre a organização da peça como um todo coordena as considerações estruturais/formais musicais e a colocação em cena do mesmo material, levando em conta aspectos técnicos e artísticos para concretização da performance.

Nesta seção, o processo criativo de cada uma das três peças do portfólio é discutido sinteticamente uma segunda vez. A perspectiva desse novo sobrevoo está delimitada pelos três eixos descritos acima, que perpassam as etapas de planejamento, escrita e montagem do trabalho composicional.

Cada uma das peças do portfólio está calcada no tratamento cênico do espaço. Em *...Gerações...*, a situação musical/teatral de um sarau é o ponto de partida para trazer para o âmbito das escolhas composicionais a configuração e a locomoção pelo espaço de realização da peça e inventar relações sonoras, gestuais e de sentido entre o ato de ler, o conteúdo semântico das passagens literárias clássicas selecionadas e a execução instrumental ao vivo. Em *O Espelho* e *ISTT-IHTT*, as disposições de palco proporcionam a construção de imagens e

de contextos visuais específicos para apresentação de sonoridades e de ações vinculadas ou não à execução instrumental.

A abordagem da situação de performance como espaço cênico desde a etapa de planejamento de cada uma das três peças do portfólio é testemunhada pela formulação de leiautes (figuras 14, 15 e 18). Os leiautes são utilizados ao longo das etapas seguintes – de escrita e montagem – como referência e/ou recebendo ajustes exigidos pelo avanço das escolhas composicionais. Nos três casos, os leiautes são ferramentas para escrita e contribuem para formulação do roteiro da performance, visando garantir a consistência e clareza das indicações de posicionamentos, ações e deslocamentos.

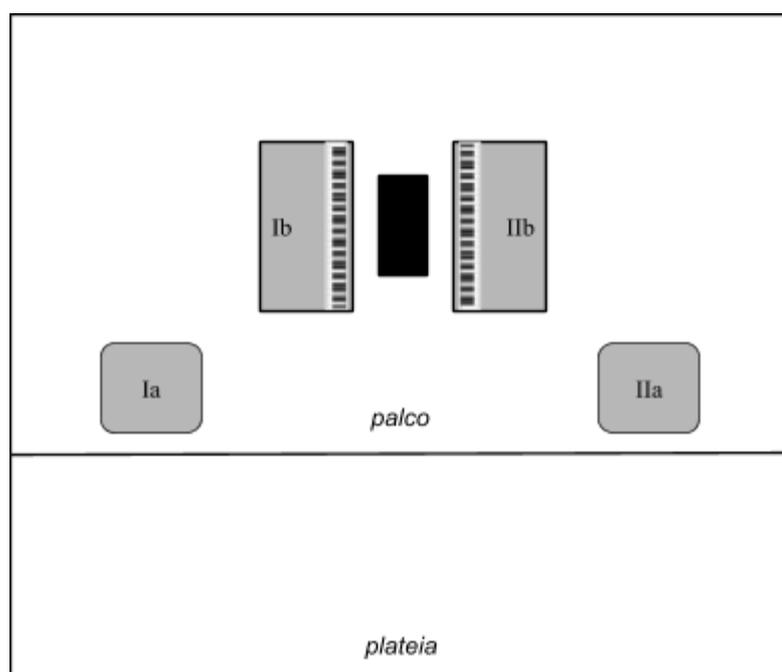


Figura 14: leiaute do espaço de performance para *O Espelho*.

O Espelho. Em *O Espelho*, o tratamento do lugar de performance como espaço cênico toma a simetria do leiaute como moldura para uma sucessão de imagens simétricas e assimétricas decorrentes dos diferentes posicionamentos dos performers. Os posicionamentos estabelecem também diferentes relações entre os performers e destes com o público, ora encarando um ao outro, ora encarando o público, ora de costas um para o outro.

A seleção e organização de materiais, por sua vez, requer trocas de instrumentos, vocalizações e articulação vocal sem emissão de sons. Exploram-se diferentes combinações sonoras: dois instrumentos de percussão, um instrumento de percussão e um instrumento melódico, dois instrumentos melódicos, um instrumento melódico e um instrumento de teclado, dois instrumentos de teclado, uma voz ou duas vozes sobrepostas ou não a sons

instrumentais. Cria-se um jogo por meio do qual instrumentistas são ressignificados como atores, ou seja, as implicações sonoras e gestuais de suas ações resultam em uma performance multissensorial cujo sentido desliza entre a própria concretude da execução e a representação de relações entre as figuras da alma exterior e da alma interior no espaço ficcional evocado pelos textos vocalizados.

A peça está organizada em episódios, pontuados expressivamente e estruturalmente pela inserção ou alternância de fragmentos de textos. Dentre os fragmentos de textos, aqueles extraídos do relato de Jacobina ([29], [81], [204-205] e [250]) avançam a narrativa da alma exterior e da alma interior, partindo da constatação de sua existência, passando pela sua dissociação frente ao espelho, até sua reintegração. Ao mesmo tempo, há um percurso formal direcionado pelo aumento gradativo de densidade sonora/rítmica/gestual e pela ocorrência de material musical com maior continuidade melódica na seção “gentilíssima” ([251-260]) e nos compassos finais da peça – seção “orgulhosamente” ([377-385]).

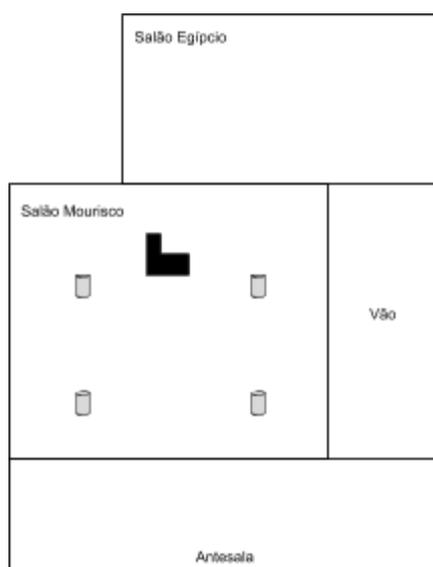


Figura 15: leiaute inicial do espaço de performance para *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, conforme registro em 3 de dezembro de 2015 (documento 05G).

...Gerações... O ímpeto inicial para a composição de *...Gerações...* era a ideia de escrever uma peça concebida para ser apresentada em salas pequenas, com o público bastante próximo do piano. A escolha do Salão Mourisco foi o marco para o modo específico com que a situação de performance de proximidade entre pianista e público foi concretizada como espaço cênico na composição de *...Gerações...*. Essa decisão, tomada ainda em agosto de

2015, foi decorrente de uma sugestão do orientador deste trabalho⁴⁰. Por se tratar de um salão de leitura no prédio de uma biblioteca pública, a escolha implicou em que a proximidade do público com o pianista fosse relacionada à situação musical/teatral do sarau.

A formulação do leiaute reflete a preocupação de situar o posicionamento do piano em relação ao próprio Salão Mourisco e espaços adjacentes, trazendo os quatro bustos de poetas (Dante, Camões, Homero e Shakespeare) para o espaço visível ao público. A proposta de disposição dos elementos no Salão Mourisco receberia ajustes em relação à primeira versão do leiaute, apresentado na Figura 15, acima: posicionar o piano ao centro, explicitar que a plateia deve ser disposta em um retângulo e que os bustos dos poetas seriam mantidos em suas posições, nos cantos do salão. A versão mais recente do leiaute está embutida nas instruções que precedem a partitura revisada após a estreia (documento 15G).

A teatralização do espaço de performance é complementada, ao longo da escrita e da montagem com a definição dos detalhes quanto à escolha, momentos e modos específicos de utilização de objetos cênico-sonoros. A iluminação passou por um processo semelhante: os registros escritos da definição de seu mapa e roteiro podem ser examinados nas versões gradativas completas da partitura/roteiro da peça (documentos 09G e 11G-15G). O último elemento de composição visual do espaço cênico da peça seria incluído apenas na etapa de montagem, após assistir gravações de ensaios realizados em fevereiro de 2017. Uma postagem no diário de bordo de composição reproduz mensagem enviada ao Dario:

[...] antes estava reticente, mas vendo agora acho mesmo que podemos pensar em um figurino, minha ideia é um paletó com um monte de coisas penduradas, os cartões e objetos que você vai distribuir e, de repente, outras coisas também, que produzam ruídos quando você se movimenta etc. (Diário de bordo, documento 01G, 17 de fevereiro de 2017)

A escolha do lugar, o leiaute, os objetos, a iluminação e o figurino são escolhas composicionais ligadas à concepção da situação de performance musical como espaço cênico. Em conjunto, estabelecem uma moldura de sentido no interior da qual avançam as demais escolhas composicionais.

A definição do Salão Mourisco como lugar para realização da peça também implicou, como discutido na seção anterior, em explorar informações sobre a história da Biblioteca Pública do Estado, particularmente a associação de sua arquitetura e decoração ao ideário

⁴⁰ O orientador é o Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves. Todas as menções a sugestões, opiniões e colocações de professores, performers, pares ou pessoas do público refletem o meu ponto de vista dessas interações, a partir do que foi registrado nos documentos do processo e das minhas lembranças.

positivista, que tinha grande influência sobre a política gaúcha no período da construção original do edifício (1912-1915). Na etapa de planejamento, a seleção e organização de materiais era concebida no sentido de gerar um jogo cênico-musical em dois “níveis” (Figura 16, abaixo). As ações pertinentes à situação musical/teatral do sarau literário, como as leituras e a relação evocativa entre materiais musicais e imagens poéticas, deveriam pautar o avanço superficial dos eventos. Ao mesmo tempo, uma série de regras e critérios composicionais resultam em ações ou intervenções sem explicação aparente ou mesmo deliberadamente não explicitadas para o público, como a realização sonora de complexos esquemas rítmicos, a manipulação de objetos cênico-sonoros e a priorização do legado de patronos do positivismo na seleção de textos.



Figura 16: planejamento para dois aspectos do jogo cênico de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (documento 02G).

Ao longo do processo de escrita, as regras e procedimentos para geração de material musical são relativizados em função de uma concepção mais geral do resultado multissensorial da performance, ou seja, de seu papel no estabelecimento de um jogo cênico-musical. Exemplo disso são dois erros de realização da grade rítmica que foram cometidos durante a escrita do manuscrito: o terceiro e o décimo compassos da peça 7 continham 5 tempos cada (Figura 17, abaixo), apesar da fórmula de compasso quaternária, comum a toda a parte I. Esse erro só foi identificado meses depois, durante a digitação da partitura em *software* de notação musical e confrontou-me com uma escolha.

Claro que é bem simples trocar a fórmula de compasso apenas para este compasso e seguir em frente. Entretanto, isso afetaria a distribuição supostamente regular das

distâncias entre acentos durante toda essa primeira parte. Modificar a música para o acento cair no lugar matematicamente correto gera outro tipo de problema (modificar a própria música) que, honestamente, me parece mais grave.

DECISÃO: Fazer a alteração da fórmula de compasso.

Eis que no compasso 10 surge situação semelhante. Inicialmente pensei que a DECISÃO deveria ir na direção oposta, tendo em vista a continuidade da figuração com o compasso seguinte. Entretanto, a diferença não é acidental... Essa é a música! (Diário de bordo, documento 01G, 9 de março de 2016)

Para além da implicação local, essa decisão representou uma importante tomada de posição quanto ao papel atribuído por mim mesmo às regras adotadas no processo composicional. Os planos rítmicos formulados no planejamento não são reivindicados como substrato de legitimação estrutural da peça, mas simplesmente assumidos como procedimento imaginativo que fomentou o avanço da escrita. As inconsistências são admitidas por sua materialidade sonora, na medida em que se enquadram no sentido expressivo mais geral que a escrita proporciona: estados de atividade rítmica, sustentados pela duração aproximada de um minuto, correspondente aos ciclos de um “ano”.



Figura 17: terceiro e décimo compassos da peça 7 no manuscrito (documento 04G) da parte I de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

Nesse sentido, o recorte temporal recorrente e perceptível, que leva o jogo cênico-musical das partes I e II à frente, ocorre aproximadamente a cada minuto e corresponde a cada peça do manuscrito. Na própria escrita e, de maneira ainda mais intensa, na montagem, essas unidades musicais são agrupadas em segmentos pontuados por roteiros de ações, vocalizações, alterações na iluminação, leituras, intervenções, inserções de objetos cênico-sonoros e difusões de áudio pré-gravado.

Assim são construídos os episódios sonoro-gestuais que proporcionam a articulação de subseções estruturalmente relevantes no âmago das partes I e II de *...Gerações...*. As partes III e IV, por sua vez, rompem com os ciclos rígidos dos “anos”, mantendo-se a clareza estrutural pela sua duração (mais curtas na comparação com as duas partes iniciais), coesão e pelos

percursos pelo espaço. O senso de direção formal é proporcionado pela expansão gradativa da esfera de abrangência da peça, quanto ao envolvimento do público, quanto à exposição do performer – instrumentista ressignificado como ator, revelado como agente de um processo criativo – e quanto à ocupação e apropriação do local como elemento narrativo. Na comparação com as outras duas peças do portfólio, aqui, a narrativa é mais tênue, conduzindo o ouvinte/espectador por distintas camadas de sentido que ora avançam independentes, ora se tocam, ora interferem uma com a outra.

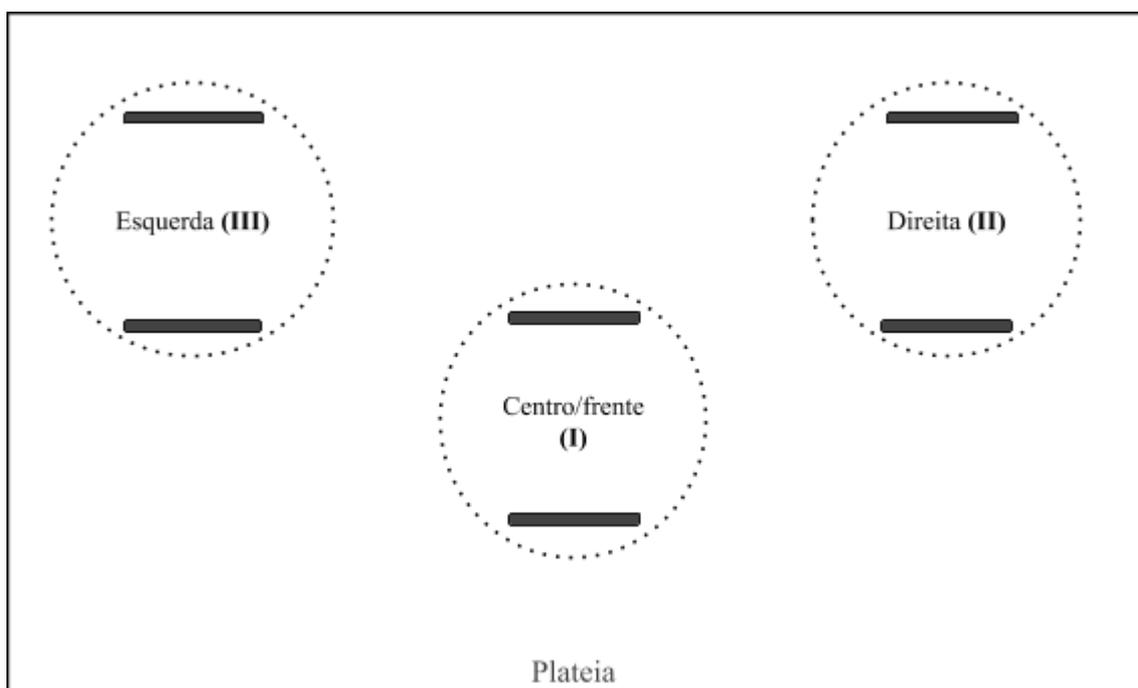


Figura 18: leiaute final do espaço de performance para *I saw them together – I heard them together*, apresentado nas instruções da partitura formulada para estreia da peça (documento 12I).

ISTT-IHTT. As versões gradativas do leiaute para *ISTT-IHTT*, que podem ser visualizadas nas versões gradativas da partitura gerada em *software* de notação musical (documentos 05I-13I), mantêm a delimitação de três círculos, como na Figura 18. As diferenças entre algumas versões referem-se ao posicionamento de cada círculo na área de performance, à indicação de qual instrumentista se posiciona em cada círculo e às orientações que assumem em seu interior, ou seja, as direções para as quais se voltam. Explicitada e desdobrada pelo uso de iluminação, essa organização do espaço propõe a separação dos performers, com imediatas implicações cênico-musicais.

Figura 19: trecho de *I saw them together – I heard them together* ([13-15]), ilustrando material musical formulado para flautista.

Do ponto de vista da performance musical, rompe convenções mais usuais da música de câmara para posicionamento no palco, estabelecendo uma espacialidade sonora para os solos e duos que ocupam a maior parcela de duração da peça. Do ponto de vista narrativo, a separação proporciona, no desenrolar da escrita e da montagem, a criação de imagens evocativas do distanciamento e cruzamento nos espaços e tempos ficcionais da narrativa tomada como guia para a composição. A visualidade, como dimensão composicional, é complementada pelo uso de figurinos e da vela.

A seleção e organização de materiais musicais visa ressignificar os instrumentistas como atores desde o estabelecimento de qualidades distintas de ação sonoro-gestual que sugerem a caracterização, desenvolvimento e interação de personagens. Assim, o material musical formulado para a flautista (letras A e C; ver trecho reproduzido na Figura 19) tem caráter recitativo, propondo analogias sonoras pertinentes à postura de narradora, cujo fio do relato é constantemente retomado. Alguns trechos são confidenciados nas sonoridades suaves de *whistle tone*.

Figura 20: trecho de *I saw them together – I heard them together* ([23-26]) ilustrando material musical formulado para clarinetista.

O material elaborado para o clarinetista (letra B, ver trecho reproduzido na Figura 20) é caracterizado por mudanças bruscas de registro e dinâmica, sonoridades rugosas de tremolos e multifônicos e um constante estado de fragmentação que visam expressar um caráter indecoroso, talvez agressivo e inconsequente. O material elaborado para a saxofonista (letra D, ver trecho reproduzido na Figura 21) tem caráter de lamento, sustentado como imagem cênico-musical e desdobrado em uma construção melódica mais delineada que os materiais anteriores.



Figura 21: trecho de *I saw them together – I heard them together* ([45-48]) ilustrando material musical formulado para saxofonista.

Na seção final da peça (letra H, ver Figura 12, acima), motivos extraídos dos três grupos de materiais recebem tratamento contrapontístico e harmônico, inserindo-os em um novo contexto. Aqui, a concentração dos instrumentistas na área central do espaço e a execução instrumental deliberada em trio aterriza o jogo cênico-musical apresentado até então em uma situação de performance de música de câmara.

Ações não vinculadas à execução musical, como posicionar-se de costas ou de frente para a plateia, olhar os demais performers, acender e apagar a vela e retirar peças do figurino para a seção final da peça, indicação cênica acrescida como mandatória à versão da partitura elaborada após a estreia (documento 14I), complementam o jogo cênico. Em decorrência da escolha de não acrescentar textos vocalizados ou escritos, para além do próprio título da peça, o enquadramento de sentido do jogo de ações vinculadas ou não à execução musical é intencionalmente vago. Os elementos audiovisuais que compõem a concretude da performance sugerem a possibilidade de representação cênica, porém a concretização dessa representação, possivelmente intermitente, é contingente à situação do ouvinte/espectador frente às materialidades apresentadas e ao seu próprio imaginário.

A estrutura da peça é articulada em episódios concomitantes à apresentação do espaço cênico e das figuras cênicas que o habitam, aspecto visualmente enfatizado pela iluminação e pelos percursos dos performers. Na letra H, o tratamento dispensado aos materiais musicais e a apresentação da situação de performance do trio propriamente dito constituem um epílogo, remanescente de epílogos moralizantes de óperas até o século XVIII⁴¹. Os instrumentistas/atores assumem um estado de neutralidade cênica e, como um coro teatral, oferecem um comentário da ação, transportando-se dos espaços-tempos ficcionais da narrativa para o espaço-tempo concreto da sala de concerto e assegurando aos espectadores de que tudo não passou de uma performance/representação autocontida e com desfecho iminente.

⁴¹ Refiro-me a situações dramáticas como o *tutti* final de *Le Nozze di Figaro* (1786), de Mozart.

A delimitação e caracterização dessas etapas e eixos do trabalho composicional é uma interpretação construída gradativamente por meio de reflexões autoanalíticas e é aqui reivindicada como um modo de compor, um estilo decisório (CHAVES, 2010, p. 91). Não se trata propriamente de um método, mas de uma compilação de tendências que, uma vez identificadas, passam a nomear e agrupar as linhas condutoras da prática de compor música-corno-teatro. No capítulo 2, os eixos servirão de moldura para a discussão de repertórios e referências relevantes à minha prática composicional. No capítulo 3, a narrativa de situações composicionais mais específicas de cada uma das três peças do portfólio, pressupõe essa compreensão de etapas e eixos do trabalho composicional na minha prática.

CAPÍTULO 2

A noção de compor música-como-teatro

Diante das minhas próprias investidas criativas, a busca por referências pertinentes ao trabalho composicional em andamento teve um par de pressupostos. O primeiro era a necessidade de contextualizar e discutir a preocupação com o espaço, com o aspecto cênico da situação de performance e com a inclusão de elementos gestuais e visuais dentre as variáveis do trabalho composicional. O segundo, a perspectiva acadêmica da Composição. Assim, voltei-me para repertórios que, concebidos no âmbito da música de concerto do período pós-1960, apresentam resultados estéticos que se encontram ostensivamente em terreno híbrido, investigações composicionais na fronteira música-teatro, evidenciadas em obras de compositores como John Cage (1912-1992) e Mauricio Kagel (1931-2008); Luciano Berio (1925-2003), György Ligeti (1923-2006), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Georges Aperghis (n. 1945), Heiner Goebbels (n. 1952) e, no Brasil, Gilberto Mendes (1922-2016) e Carlos Kater (n. 1948)⁴², dentre outros.

O estudo de peças desses repertórios e de avaliações de suas características e contextos na bibliografia recente (notadamente, TRUBERT, 2015; REBSTOCK, 2012a; ROESNER, 2012) coloca em relevo a relação entre composição musical e diversos aspectos propriamente teatrais de seus processos criativos e resultados estéticos. Simultaneamente, em decorrência do meu interesse na teatralidade como dimensão estética da performance musical, passo a atentar para a abordagem do espaço, da gestualidade corpo-vocal e da possibilidade de representação⁴³, mesmo em peças não associadas aos gêneros teatro musical e teatro instrumental ou aos processos criativos do Teatro Composto. A necessidade de aprofundar a compreensão dessa perspectiva e dar maior consistência teórica à sua discussão, conduziu ao estudo de referências da área de artes cênicas (notadamente, FÉRAL, 2015; DANAN, 2010).

⁴² Abordar em detalhes a produção cênico-musical desses compositores iria muito além do escopo do presente trabalho. Remeto o leitor a referências bibliográficas pertinentes a essa temática na obra de cada um dos que foram mencionados neste parágrafo: Cage (FETTERMAN, 1996), Kagel (HEILE, 2006), Berio (FERRARI, 2016a, 2016b), Ligeti (STEINITZ, 2011), Stockhausen (MACONIE, 2005), Aperghis (REBSTOCK, 2012b), Goebbels (2012), Mendes (MAGRE & BERG, 2016), Kater (SERALE, 2011, p. 79-90).

⁴³ Reitero que representação, neste trabalho, refere-se especificamente e exclusivamente ao sentido que o termo adquire no contexto teatral, pertinente à construção de sentidos ficcionais para as pessoas, ações, imagens e objetos apresentados no espaço cênico.

Essa revisão seletiva de literatura tem o seu escopo e desenvolvimento delimitados pela abordagem autoanalítica que caracteriza o presente trabalho. Como afirma o compositor Luciano Berio:

Parece-me que um músico pode falar coerentemente de si próprio sobretudo falando dos outros, da atualidade e do passado. Na obra musical existe sempre uma zona de irrealidade que só pode ser apreendida através da mediação de obras assimiladas e de experiências vividas. (BERIO, 1981, p. 5-6)

Discutir as concepções e obras de outros compositores é uma maneira de contextualizar as próprias concepções e propostas criativas. Os repertórios e conceituações abordados constituem um horizonte para compreensão do projeto composicional. Em síntese, o objetivo deste capítulo é elucidar a noção de compor música-como-teatro, a partir de um percurso pessoal de referências, preferências e experiências com determinadas obras musicais.

A discussão é encetada pelo exame da relação entre composição e teatralidade em uma peça de 2013, o concerto para percussão e orquestra *Speaking Drums*, de Péter Eötvös (n. 1944). A partir dessa obra relativamente recente, lanço um olhar retrospectivo a avanços e tendências com as quais Eötvös dialoga. Esse olhar é articulado em torno de três peças que podem ser consideradas icônicas das investigações relacionadas à teatralidade na música de concerto pós-1960: *Santos Football Music* (1969) de Gilberto Mendes, *MM51* (1976) de Mauricio Kagel e *Graffiti* (1980) de Georges Aperghis.

No geral, a discussão fundamenta e esclarece afirmativas apresentadas na delimitação do meu projeto composicional (ver seção 1.1) e na caracterização inicial de suas etapas e eixos (ver seção 1.4). Em suas especificidades, permite estabelecer relações com recursos e escolhas composicionais na minha prática e, pontualmente, com as peças do portfólio, além de permitir vislumbrar o amplo campo de possibilidades criativas aberto por esses conceitos e repertórios. Apoiando-se na delimitação da relação entre composição musical e teatralidade, a argumentação avança numa espiral que reelabora esse pilar e examina seus desdobramentos em três ramificações da concepção de compor música-como-teatro: 1- a situação de performance musical como espaço cênico; 2- a seleção e organização de materiais como jogo cênico e 3- estrutura e forma como encenação.

Para as quatro principais obras discutidas, referencio registros audiovisuais de performances, partituras e informações contextuais como afirmativas do compositor e comentadores. Outras obras são mencionadas apenas em referência a registros audiovisuais de suas performances. Note-se que essa opção é coerente com a temática do presente trabalho e

que, na impossibilidade do acesso a performances ao vivo, esses registros audiovisuais são uma opção válida para discutir e remeter o leitor à multissensorialidade e multidimensionalidade dessas obras.

2.1. Composição e teatralidade: *Speaking Drums* (2013), de Péter Eötvös⁴⁴

A teatralidade em *Speaking Drums*⁴⁵, de Péter Eötvös, é destacada pelo crítico britânico Andrew Clements ao comentar o lançamento do álbum com gravações deste e dois outros concertos para solista e orquestra do compositor húngaro:

Em todos eles, o instrumento solista é verdadeiramente um protagonista dramático, um personagem extraordinário constantemente propondo ideias musicais inesperadas, às quais a orquestra responde com seu próprio repertório de efeitos extrovertidos. Isso parece mais eficaz na obra para violino DoReMi [...] e na absoluta teatralidade e qualidade quase improvisatória de Talking Drums [sic], na qual Grubinger tem de proferir fragmentos de poemas de Sándor Weöres e um texto sânscrito do poeta indiano Jayadeva, assim como tocar uma ampla variedade de instrumentos de altura definida e indefinida.⁴⁶ (CLEMENTS, 2016; tradução nossa)

A mesma constatação é apontada no texto de apresentação disponibilizado pela gravadora: “a orquestra (cerca de quarenta músicos) prolonga a performance – teatral tanto quanto musical – do percussionista”⁴⁷. Essa característica estética motiva a seguinte questão: como Péter Eötvös aborda o potencial de teatralidade da performance musical na composição de *Speaking Drums*? As respostas aqui apresentadas são construídas com base em informações contextuais sobre a composição da peça e no estudo de sua partitura, em diálogo com referências para conceituar, contextualizar e discutir a questão.

Inicialmente, é necessário esclarecer o que se entende por composição musical, o que se entende por teatralidade e qual o tipo de relação a ser traçada entre ambos.

A composição musical é aqui entendida como atividade artística de criação, caracterizada, como define Chaves (2010, p. 83), por escolhas e tomadas de posição gerais e

⁴⁴ O conteúdo correspondente a esta seção do texto foi publicado anteriormente em artigo no periódico *Dramaturgias* (OLIVEIRA, 2016).

⁴⁵ Partitura: Eötvös (2013). Vídeo: Eötvös (2016), <<https://youtu.be/u8fqnipmUPA>>, acesso em janeiro de 2018.

⁴⁶ “In all of them, the solo instrument is very much a dramatic protagonist, a larger-than-life character constantly proposing unexpected musical ideas, to which the orchestra responds with its own repertoire of extrovert effects. This seems most effective in the violin work DoReMi [...] and in the sheer theatricality and almost improvisatory quality of Talking Drums, in which Grubinger has to deliver fragments of poems by Sándor Weöres and a Sanskrit text by the Indian poet Jayadeva, as well as playing a wide range of tuned and untuned instruments.”

⁴⁷ “[...] the orchestra (around forty musicians) prolongs the performance – theatrical as much as musical – of the percussionist.”
 Texto disponível em <<https://www.outhere-music.com/en/albums/doremi-cello-concerto-grosso-speaking-drums-alpha-208>>, acesso em janeiro de 2018.

pontuais quanto ao tipo de resultado estético e quanto à construção de um percurso sonoro específico. O exame de uma abordagem composicional abarca meios de expressão, variáveis estéticas colocadas em ação e repertórios e práticas com as quais estabelece diálogo, a fim de caracterizar um projeto composicional individual e situá-lo em uma rede de referências culturais. No caso de *Speaking Drums*, o trabalho do compositor Péter Eötvös tem como principal resultado concreto uma partitura, que utiliza notação musical tradicional acrescida de outras instruções. Trata-se de um registro gráfico das intenções do compositor quanto ao percurso sonoro da obra e, simultaneamente, de um roteiro para construção de sua performance.

O termo teatralidade, como esclarece Sílvia Fernandes (2011, p. 11), ganha consistência teórica a partir da reflexão sobre a diversidade e alcance das experimentações na criação cênica do século XX, as quais extrapolam os limites do teatro dramático e promovem a flexibilização das fronteiras entre os domínios artísticos⁴⁸. Para além do sentido lato do termo, que pode expressar o fato mais geral de uma peça como *Speaking Drums* possuir um conteúdo gestual e narrativo, a reflexão sobre a teatralidade, contribui para situar historicamente e esteticamente a construção de relações entre esses aspectos e a composição musical.

No contexto das discussões teóricas sobre teatralidade, leva-se em conta a transformação fundamental da criação cênica no século XX, o fato de a representação deixar de ser tratada como ilusão, para ser tratada como simulacro, que se assume como tal e convida um olhar crítico. Em outras palavras,

o espectador passou a ser convidado pelos actores ou por um outro mentor do jogo – contra-regra, encenador, autor, etc. – a interessar-se não tanto pelo acontecimento do espectáculo mas sobretudo pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação – pelo aparecimento daquilo a que chamamos *teatralidade*... (SARRAZAC, 2009, p. 17; grifo do autor)

O aparecimento da teatralidade está associado, portanto, ao aparecimento de fissuras entre a representação teatral e a imitação do real. Por um lado, essas fissuras são o espaço a partir do qual criadores cênicos do século XX, tais como Brecht e seu Berliner Ensemble, constroem seu teatro crítico (SARRAZAC, 2009, p. 19). Por outro lado, as fissuras remontam

⁴⁸ Na teoria teatral, o termo dramático adquire o sentido especializado de narrativa cênica estruturada em três atos (apresentação, confrontação e resolução) com caracterização psicológica de personagens. Em oposição, Lehman (2007) propõe o termo “teatro pós-dramático” para abarcar as diversas vertentes que, a partir do século XX, buscam alternativas de criação cênica para além desse paradigma. Embora o termo seja bastante abrangente e pouco consensual, auxilia na compreensão do tipo específico de extrapolação de limites estéticos do qual os teóricos partem.

a uma polêmica estética bem mais antiga, referente às conotações pejorativas atribuídas à artificialidade do teatro.

Enfocando essa polêmica, Puchner (2013) analisa uma variedade de posições e fenômenos nos quais se evidenciam atitudes diversamente contrastantes ou interligadas, as quais classifica como anti-teatralidade ou (pró-)teatralidade. Para o crítico norte-americano, essa polêmica revela-se como ponto de interesse no discurso estético pelo menos desde que Aristóteles, em sua *Poética*, implicitamente rebate as críticas de Platão à mimese teatral, visando um equilíbrio que permita defender o espetáculo e a visualidade inerentes ao teatro. A indissociabilidade de poesia, canto e movimento na tragédia grega deixa transparecer que a polêmica não se refere exclusivamente a um juízo de valor do teatro em comparação com as demais linguagens artísticas, mas sim ao papel de elementos miméticos, gestuais e espetaculares na criação artística.

No final do século XIX, a composição musical colocava-se no centro desse debate, quando, “ao invés de imaginar alguma forma de teatralidade abstrata, teórica, Wagner insistiu que essa noção de teatralidade deve ser realizada sobre um palco real na forma do *Gesamtkunstwerk*” (PUCHNER, 2013, p. 22). A obra de arte total, imaginada e realizada pelo compositor alemão em seus dramas musicais, tem o efeito de “forçar as artes a tomar uma postura definida em direção ao teatro teatralizado” (PUCHNER, 2013, p. 22). Essas concepções e realizações, que viriam a ser abraçadas como precursoras por determinados tipos de *vanguarda* teatral do século XX⁴⁹, tornaram-se alvo de ataques polêmicos, a partir de Nietzsche que, valorando o teatro como arte inferior, critica Wagner por deixá-lo dominar até a música.

Para o próprio Nietzsche e, posteriormente, para os teóricos modernistas, o problema da teatralidade parece residir na figura do ator e seus gestos ou, de uma forma mais ampla, “em um tipo de mimese não mediado [decorrente da personificação do ator] que impede a obra de arte de atingir estruturas internas complexas, reflexividade distanciada e constituição formal” (PUCHNER, 2013, p. 18). Note-se que a crítica de Adorno (1974) à abordagem composicional de Stravinsky ecoa a crítica de Nietzsche a Wagner, na medida em que o filósofo modernista acusa o compositor russo de deixar o balé influenciar sua música,

⁴⁹ Precursoras porque essas vanguardas propunham, “a focalização progressiva dos artistas na essência da sua arte, naquilo que é especificamente *teatral*; a autonomização completa – para além mesmo do compromisso e da indivisão proposta pela síntese wagneriana das artes ou *Gesamtkunstwerk* – do teatro e do teatral relativamente às outras artes e técnicas que contribuem para a representação” (SARRAZAC, 2009, p. 18; grifos do autor).

regredindo para o nível da infantilização gestual. O posicionamento de Adorno pode ser assim sintetizado: “Somente quando houver negado com sucesso tal mimese primata, a arte poderá integrar a mimese de uma forma propriamente modernista” (PUCHNER, 2013, p. 17). Suas restrições são semelhantes às críticas dos criadores cênicos do início do século XX aos atores formados nas tradições teatrais do século XIX.

Na verdade, retomando uma longa tradição, Adorno afirma que o sucesso do teatro moderno depende de sua capacidade de resistir à mimese ligada à personalização do ator. Deve-se a essa resistência a admiração deste filósofo pelas criações de Brecht e Beckett, por serem artistas que se rebelaram contra a dependência do teatro à individualização. Especialmente o dramaturgo irlandês, melhor sucedido ao transformar as personagens em personas vazias, inviabilizando por completo a possibilidade de imitação de “pessoas reais” no palco (FERNANDES, 2011, pp. 13-14).

Dessa maneira, verifica-se que, contextualizado em relação aos próprios desenvolvimentos artísticos teatrais ao longo de todo o século XX, “o anti-teatralismo, mais que uma oposição, foi uma força produtiva de criação de experiências radicais de outro tipo de teatralidade” (FERNANDES, 2011, p. 13). A distinção entre o teatral e o real é a condição básica da constituição da teatralidade teatral.

Paralelamente, a vanguarda musical que toma forma após a Segunda Guerra Mundial e se alinha em muitos aspectos ao pensamento de Adorno, parecia pressupor que o “teatro sob qualquer forma não era puro e não podia responder à abordagem objetiva e transparente ao pensamento e composição musical”⁵⁰ (SALZMAN & DÉSI, 2008, capítulo 9 “Music Theater as Musiktheater”, seção “New Music as morality play”; tradução nossa). Posteriormente, as visitas de John Cage a Darmstadt e o estabelecimento de Mauricio Kagel no cenário europeu, evidenciaram possibilidades e promoveram a integração de uma teatralidade renovada à criação musical contemporânea.

De fato, desde o século XX e até o presente, têm ocorrido diversas aproximações entre composição musical e teatralidade, originadas por interesses na musicalidade da atuação e encenação teatral (Meyerhold, Artaud, dadaísmo, futurismo, *Bauhaus*, *Fluxus* etc.) e na teatralidade da performance musical (Arnold Schönberg, John Cage, Mauricio Kagel, Georges Aperghis, Dieter Schnebel, Hans-Joachim Hespos, Manos Tsangaris, Charlotte Seither, Heiner Goebbels, Gilberto Mendes, Carlos Kater etc.). Formas e práticas artísticas originadas desses interesses mútuos foram correlacionadas em uma moldura teórica proposta por um grupo de

⁵⁰ “... theater in any guise was not pure and could not respond to the objective and transparent approach to musical thinking and composition that was now needed”

pesquisadores das universidades de Exeter (Grã-Bretanha) e Hildesheim (Alemanha), denominada de Teatro Composto (*Composed Theatre*):

No centro dessa moldura, o foco está no processo de criação que traz a noção musical de composição para os aspectos teatrais de atuação e encenação. Aqui encontramos principalmente compositores [...], os quais trabalham intencionalmente com um conceito de composição mais rigorosamente musical e aplicam técnicas e conceitos composicionais, frequentemente desenvolvidos a partir de modelos da Música Clássica Ocidental, a materiais e ações teatrais.⁵¹ (ROESNER, 2012; tradução nossa)

A reflexão teórica aí sintetizada enquadra as aproximações entre teatralidade e composição musical, ao delimitar seu foco nos processos criativos. Nesse contexto, as tomadas de posição estética e a marcha escolhas criativas que caracterizam o trabalho composicional aplicam-se às materialidades teatrais.

Assim, a investigação da abordagem de Péter Eötvös em *Speaking Drums* tem como foco discutir a aplicação de critérios e procedimentos composicionais musicais ao planejamento da atuação (jogo) dos músicos e da encenação (*staging, mise en scène*) da performance, incluindo-se aí seu aspecto de representação narrativa. A discussão abrange dois aspectos. O primeiro é a caracterização de sua proposta frente a investigações da renovação de possibilidades estéticas da teatralidade na criação cênica e musical. O segundo é a compreensão de como o compositor, por meio da formulação da partitura, age intencionalmente para potencializar o processo de manifestação da teatralidade no decurso da performance musical.

2.1.1. Meios de expressão e materiais: percussão múltipla e poesia sonora

A seleção do meio expressivo do concerto para solista e orquestra já remete a um longo histórico de críticas e comentários baseados em referências teatrais. Os críticos e comentadores do século XVIII até os dias atuais, ao avaliar a divisão entre solista e orquestra em termos de cooperação ou competição, frequentemente lançam mão da metáfora dramática, relacionando o tipo de diálogo estabelecido entre fontes sonoras no concerto com aquele estabelecido entre personagens na ópera⁵². Os comentários de Clements (2016), mencionados na abertura deste trabalho, alinham-se, pelo menos parcialmente, a essa tradição crítica.

⁵¹ "At the centre of this frame, the focus is on creation processes that bring the musical notion of composing to the theatrical aspects of performing and staging. Here we find mostly composers [...], who work intentionally with a more rigorously musical concept of composition, which applies compositional techniques and concepts, often developed from models in the Western Classical Music to theatrical materials and actions".

⁵² A metáfora é particularmente fecunda na apreciação dos concertos de Mozart (cf. KEEFE, 2001).

Entretanto, a teatralidade de *Speaking Drums* não se limita a uma metáfora composicional e expressiva. É antes um resultado estético concretizado em espacialidade, visualidade e gestualidade.

Tal concretude se instaura a partir da seleção do meio expressivo da percussão solista. Essa escolha composicional remete ao desenvolvimento da escrita para percussão múltipla na música de concerto ocidental do século XX, marcado pela atribuição de autonomia às sonoridades percussivas. *Ionisation* (1929-1931)⁵³, para treze percussionistas, de Edgard Varèse (1883-1965), e *27' 10.554"* (1956)⁵⁴, de John Cage (1912-1992), geralmente considerada a primeira peça do repertório para percussão solo, são dois importantes marcos nesse desenvolvimento.

De acordo com Schick (2013), o surgimento dessas e outras obras concebidas exclusivamente para instrumentos de percussão na música de concerto do século XX tem como importante antecedente ou paralelo artístico a poesia sonora de artistas ligados direta ou indiretamente ao movimento dadaísta, durante as décadas de 1910, 1920 e 1930. O paralelo refere-se a: exploração da possibilidade de dar organização musical a quaisquer sons; exploração da musicalidade de aspectos rítmicos, fonéticos e articulatórios da voz falada; concretude e corporalidade da performance. *Ursonate* (1922-1932)⁵⁵, de Kurt Schwitters (1887-1948) evidencia como a poesia sonora pode se aproximar da composição musical.

Ainda de acordo com Schick (2013), há uma tendência à utilização de múltiplos instrumentos, em resposta à necessidade de riqueza timbrística identificada por compositores e percussionistas em seus processos criativos, aspecto que diferencia esse repertório dos repertórios para outros instrumentistas solistas. O uso de múltiplos instrumentos repercute na espacialidade, visualidade e gestualidade das performances, ao criar uma espécie de cenário e exigir do percussionista deslocamentos e uma variedade de movimentos e gestos quase coreográficos que não são ocasionais ou acidentais, mas constitutivos da arte percussiva na música de concerto dos séculos XX e XXI. Assim, a música para percussão múltipla traz consigo uma teatralidade latente⁵⁶.

O trabalho com um solista específico, Martin Grubinger, é também relevante para a perspectiva adotada nesta discussão. O percussionista tem tido ampla atuação como solista e

⁵³ Vídeo: Varèse (2012), <<https://youtu.be/wClwaBuFOJA>>, acesso em janeiro de 2018.

⁵⁴ Vídeo: Cage (2012), <<https://youtu.be/b70W-ebDITg>>, acesso em janeiro de 2018.

⁵⁵ Vídeo: Schwitters (2012), <<https://youtu.be/Ly5jzTU-qlQ>>, acesso em janeiro de 2018.

⁵⁶ Para uma discussão detalhada da relação entre percussão múltipla e teatro instrumental, ver Serale (2011).

camerista, sendo reconhecido pela sua extroversão, virtuosismo e versatilidade⁵⁷. Grubinger e Eötvös já haviam colaborado na gravação do concerto para percussão e orquestra de Friedrich Cerha (n. 1926), em 2012⁵⁸.

Como já constatavam Dominique e Jean-Yves Bosseur (1990, p. 144), a propósito do trabalho de Luciano Berio com virtuosos, a personalização da escrita é um dos recursos explorados pelas abordagens composicionais teatralizantes na música de concerto, a partir da década de 1960:

Este desejo de se dirigir mais directamente ao músico é frequentemente acompanhado da sensação de que a rigidez mecânica das técnicas de composição e de notação corre o risco de enterrar a expressão e o potencial criador do músico enquanto, noutros tipos de prática, como certas formas de jazz, a identidade do músico consegue transparecer de forma mais fecunda, ao comunicar o dinamismo próprio de cada instrumento.

O dinamismo da execução instrumental e da relação concreta do músico com o espaço e com os demais músicos constitui o substrato prático da teatralidade forjada nesse contexto. Essas considerações aplicam-se a *Speaking Drums*, na medida em que a versatilidade, a gestualidade, o virtuosismo, a sobreposição de vocalizações à execução instrumental e as aberturas para improvisação preconizados pela partitura de Eötvös, oportunizam o potencial expressivo de Grubinger. Constitui-se uma camada de teatralidade caracterizada pela expansão da experiência sensorial, apelando à visualidade da experiência de recepção da performance musical.

Como a descrição de Andrew Clements apresentada no início deste texto já destacava, outra característica marcante de *Speaking Drums* é o uso de poesia sonora como material composicional. A partir dessa escolha criativa, Eötvös estabelece interlocuções com repertórios em que a exploração da sonoridade e musicalidade da voz assumem relevância para a construção musical e/ou teatral de performances. Na produção composicional recente, *Karawane* (2014)⁵⁹ de Esa-Pekka Salonen (n. 1958), é um paralelo digno de nota. Nessa obra para coro misto e orquestra, o compositor finlandês se baseia no poema homônimo de Hugo Ball (1886-1927), escrito em 1916, mesmo ano do manifesto dadaísta. O uso de poemas sonoros de movimentos vanguardistas da primeira metade do século XX, comum a Eötvös e

⁵⁷ Informações sobre o percussionista austríaco podem ser obtidas no sítio oficial do artista, disponível em <<http://www.martingrubinger.at/>>, acesso em janeiro de 2018.

⁵⁸ Gravação realizada com a Filarmônica de Viena pela gravadora Kairos, informações disponíveis em <<https://www.kairos-music.com/cds/0013242kai>>, acesso em janeiro de 2018.

⁵⁹ Vídeo: Salonen (2014), <<https://youtu.be/h107mQTzHHY>> (parte 1) e <<https://youtu.be/zRJTbgzCfT4>> (parte 2), acesso em janeiro de 2018.

Salonen, é, a um só tempo, uma retomada da história cultural europeia e de um tipo particular de tentativa de enriquecer a arte europeia pela evocação de experiências ancestrais ou extraeuropeias. Por esse viés, as referências pertinentes a uma contextualização estética de *Speaking Drums* são múltiplas. É pertinente a este trabalho traçar brevemente as linhas que interligam exploração rítmica e fonética de vocalizações a, por um lado, criação cênica e, por outro lado, criação musical desde o século XX.

No âmbito da criação cênica, a referência às vanguardas do início do século XX nos remete ao primeiro manifesto do teatro da crueldade de Antonin Artaud (1896-1948), em 1932. O encenador preconizava poemas sonoros como veículos para a criação teatral, a partir da ideia de fazer dessas palavras “encantações” e utilizar “vibrações e qualidades de voz” (ARTAUD, 2006, 101-116). As concepções de Artaud ganham desdobramentos com encenadores como Jerzy Grotowski (1933-1999), para quem o trabalho vocal do ator deve explorar recursos expressivos como emissão de sons não usuais, manipulação artificial de registros vocais e exploração intencional de erros de dicção (GROTOWSKI, 1992). As proposições de Artaud e Grotowski chegam ao final do século XX e início do século XXI como atitudes consensuais de uma determinada linhagem criativa, no sentido de

[...] teatralizar a voz do ator, evitando as produções de efeitos de naturalidade, de psicologia ou expressividade, e acentuando ou ritmando o texto a ser dito de acordo com uma retórica autônoma dotada de suas próprias leis que tratam o texto como material fônico, mostrando claramente a localização da fala no corpo e sua enunciação como um *gesto* que estira o corpo inteiro. (PAVIS, 1999, p. 432)

Assim, a vocalização de poemas sonoros proposta por Eötvös na partitura de *Speaking Drums*, dialoga com vertentes de criação cênica em que o texto não é abordado pelo seu valor semântico, mas como materialidade sonora na construção de propostas cênicas que priorizam a corporalidade e a evocação de experiências ancestrais e rituais.

No âmbito da criação musical, desde a década de 1960, há desdobramentos análogos. Na *Sequenza III* (1965)⁶⁰, Luciano Berio (1925-2003) explora a relação entre voz e performance. Se, uma década mais cedo, as rupturas promovidas por Pierre Boulez (1925-2016) em *Le marteau sans maître* (1955) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) em *O canto dos adolescentes* (1955/1956) já tinham a dissolução do nexos semântico dos textos como um dos aspectos de sua exploração radical do sonoro⁶¹, Berio transporta os resultados

⁶⁰ Vídeo: Berio (2002), <<https://youtu.be/E0TTd2roL6s>>, acesso em janeiro de 2018.

⁶¹ Para uma discussão mais detalhada e contextualizada das rupturas promovidas por Boulez e Stockhausen, ver Chaves (2014, p. 209-212).

dessa exploração à investigação de um novo virtuosismo vocal que tem na fragmentação do texto uma de suas ferramentas. Enquanto em Boulez e Stockhausen a organização dos materiais sonoros se pautava pela engrenagem oculta das operações seriais, Berio toma o simbolismo do gesto vocal como fio condutor da composição, que se abre a uma rede de associações referentes, inclusive, à sua teatralidade⁶². Outros compositores têm trabalhado na interseção de musicalidade e teatralidade com ênfase em recursos expressivos vocais ampliados, notadamente Georges Aperghis em *Recitations*⁶³ (1978).

Conectar exploração da musicalidade vocal à escrita para percussão múltipla tem sido também objeto de investigações composicionais desde a década de 1970. Em *Psappha*⁶⁴ (1975), obra solo para percussão múltipla, Iannis Xenakis (1922-2001) utiliza estruturas rítmicas derivadas de métricas da poesia de Safo (séc. VII a.C). Embora não haja vocalizações, o material musical é organizado a partir de padrões sonoros ligados à oralidade. A abordagem composicional de Vinko Globokar (n. 1934) em *Toucher*⁶⁵ (1978) também é estruturada a partir de uma analogia entre oralidade e organização de materiais sonoros. E ainda inclui na performance a vocalização do material fonético que serve de base para organização do material percussivo. Sequências de fonemas extraídos de uma cena do texto teatral *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht (1898-1956), são transformadas em sequências de timbres e modos de ataque e extinção sonora que o percussionista deve tocar como se estivesse falando. Nas duas obras, a relação entre oralidade e percussão fomenta tanto a organização dos materiais composicionais, quanto a agregação de potencial de teatralidade.

As relações entre vocalização e percussão propostas na partitura de *Speaking Drums* dialogam com esses repertórios, na medida em que também possuem implicações para organização do material sonoro, para a concretude gestual da performance e para suas possíveis leituras representacionais. Eötvös constrói sua proposta composicional em diálogo com abordagens consagradas na criação cênica e musical desde o século XX.

⁶² Em publicação recente sobre a *Sequenza III*, Penha e Ferraz (2017) discutem a relevância da tradição *clown* e da personalidade de Cathy Berberian, intérprete para/com quem a peça foi originalmente concebida, na construção dessa teatralidade.

⁶³ Partitura: Aperghis (1982). Vídeo: Aperghis (2013), <<https://youtu.be/OyQbb9tWf4Y>> (1-7) e <<https://youtu.be/axZ-CMtmNOw>> (8-14), acesso em janeiro de 2018.

⁶⁴ Vídeo: Xenakis (2016), <<https://youtu.be/ic7A7oT2HgA>>, acesso em janeiro de 2018.

⁶⁵ Vídeo: Globokar (2015), <<https://youtu.be/xjoJdD8oey4>>, acesso em janeiro de 2018.

2.1.2. Materiais e forma: o roteiro da performance e a narrativa dos tambores falantes

Na partitura de *Speaking Drums*, Eötvös desenvolve uma escritura cênica integrada à escritura musical, descrevendo o espaço e empregando uma série de indicações verbais para roteirizar a performance. Ao mapear o espaço (Figura 22), descreve a área reservada ao solista, com indicações para a distribuição dos cerca de 40 instrumentos necessários para execução da peça. Ao longo da partitura, as referências espaciais estabelecidas no diagrama são utilizadas para indicar deslocamentos do solista e músicos da orquestra.

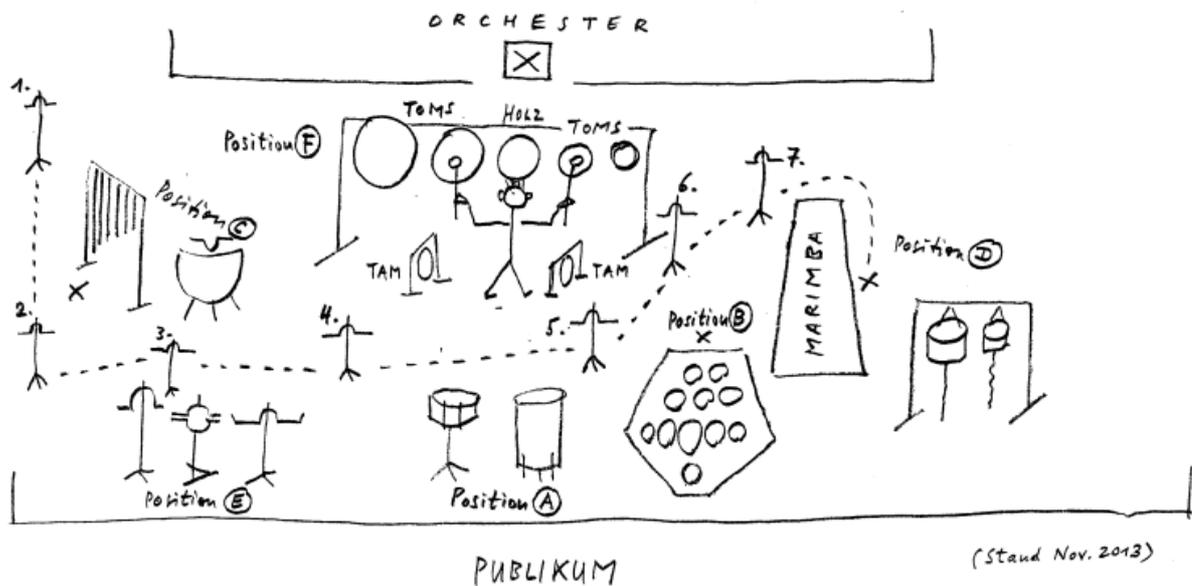


Figura 22: diagrama de organização do espaço de performance apresentado na partitura de *Speaking Drums* (EÖTVÖS, 2013).

As indicações prevêm que o solista percorra as seis posições (A-F) indicadas na figura ao longo dos três movimentos. Há, ainda, indicações de deslocamentos entre instrumentos de uma mesma posição (II, [29, 65]), para a entrada do palco (II, [86]) e pela trilha de sete pratos suspensos (III, [1-11]) que conduz à posição D⁶⁶. Indicações de deslocamentos para músicos da orquestra ocorrem no terceiro movimento, envolvendo especificamente o trompetista e os percussionistas, que são direcionados para a área frontal do palco em momentos distintos⁶⁷. A aproximação do trompetista possui implicações acústicas e

⁶⁶ Nessas e em todas as demais referências a obras ao longo do texto: algarismos romanos indicam movimentos; algarismos arábicos entre colchetes indicam números de compassos.

⁶⁷ Primeiro, o trompetista deve ir até o solista (III, [150]) para uma sessão de execução instrumental dialogada (III, [151-177]). Em momento posterior, os dois percussionistas devem se posicionar aos lados do solista (III, [180]), oferecendo instrumentos para uma seção de improvisação (III, [181-182]).

interpretativas, favorecendo a interação com o solista, independentemente da regência. A aproximação dos dois percussionistas, entretanto, que poderiam ser simplesmente substituídos por mais alguns suportes para os instrumentos utilizados, é de caráter exclusivamente cênico. De modo geral, os deslocamentos conferem dinamismo à performance, direcionam o olhar do ouvinte-espectador e acentuam o protagonismo do solista.

Visualmente, o diagrama de Eötvös estrutura um cenário cuja organização espacial possui um claro eixo central, estabelecido pelos tom-toms e tam-tams suspensos na posição F. A quantidade e maneira de distribuição dos instrumentos oculta parcialmente o regente e a orquestra, reforçando o protagonismo conferido ao solista na escrita musical e indicações cênicas. A presença de instrumentos pouco usuais na sala de concerto, notadamente tambores de corda ou rugidos de leão (*lion's roars*), tambores de madeira de origem asiática (*mokushos*), pratos coreanos e *kyeezee* (sino birmanês), agrega referências interculturais à visualidade construída.

As indicações cênicas, por sua vez, não se restringem aos deslocamentos. Na partitura, encontram-se mais cinco tipos de indicações verbais com implicações cênico-musicais.

O primeiro são rubricas gestuais, que detalham modos de manipulação dos instrumentos para além das técnicas instrumentais consagradas. Diversas dessas rubricas gestuais possuem importantes implicações acústicas como a indicação de tocar no aro de um tambor com quatro partes diferentes da baqueta (I, [107]) e tocar as campanas tubulares com a mão direita, abafando com a mão esquerda em cinco pontos diferentes do instrumento (II, [42-50]). A indicação de tocar o sino birmanês e deixar girar (I, [75], percussão orquestral 1) remete ao uso tradicional desse idiofone em seu contexto cultural de origem. Já a indicação de tocar com as mãos para o alto, ao longo de trecho de percussão em pedras (II, [52], percussão orquestral 1), além de favorecer a projeção da sonoridade, cumpre a função cênica de expor visualmente as pedras ao ouvinte-espectador. Em seu conjunto, essas rubricas gestuais estimulam a construção de uma performance que chama atenção para o gesto instrumental como ação concreta e expressiva sobre o palco.

O segundo tipo de indicações verbais abarca uma variedade de técnicas de execução na escrita para orquestra. Incluem-se aí: vibrato e uso de diferentes tipos de surdina nos instrumentos de sopro; trocas constantes de instrumento e especificação de tipos de baquetas para percussionistas; alternância entre *pizzicato*, *pizzicato* com unha e diversas técnicas de arco, bem como mudanças específicas de direção do arco para as cordas. Ainda que sejam

técnicas consagradas para esses instrumentos, com importantes e claras implicações para a construção do percurso sonoro da obra, seu uso neste contexto deve ser apreciado também sob o ponto de vista da prolongação do aspecto teatral da performance do solista pela orquestra, na medida em que provoca uma gestualidade instrumental diversificada e por vezes frenética.

O terceiro tipo são rubricas interpretativas que indicam qualidades de ação para execução instrumental ou vocalização. Algumas dessas indicações valem-se de termos em italiano, tradicionais na notação musical, como *secco* (I, [60]; II, [78]) e *martellato* (III, [76]), referindo-se a modos de execução instrumental. Outras esclarecem parâmetros sonoros relevantes para vocalizações, como “falar mais agudo” (I, [7]) e “gritando” (II, [93-94], orquestra). Outras ainda, notadamente, “imitando” (I, 5-8), “com humor” (I, [99]) e “engraçado, alto” (III, [23]) estimulam a imaginação do músico e a criação de um jogo lúdico de atuação cênico-musical.

O quarto é de indicações verbais que esclarecem situações específicas de interação entre músicos e revelam o cuidado do compositor com a concretude das movimentações e suas implicações para o desenrolar da performance no tempo. No compasso reservado para o deslocamento do trompetista (III, [150]), a parte do solista contém a instrução de repetir uma célula rítmica até a chegada do músico da orquestra. Para finalização da improvisação com os instrumentos trazidos pelos percussionistas da orquestra (III, [182]), o compositor sugere um acordo prévio de sinal a ser dado pelo solista ao regente, indicando o momento a partir do qual a orquestra poderá iniciar a próxima seção da peça.

Finalmente, o quinto tipo de indicações verbais delimita o modo de realização de trechos de improvisação: o compositor indica parâmetros de estruturação rítmica, as fontes sonoras e um modo de execução, ou uma combinação de ambos⁶⁸. De modo geral, as indicações verbais complementam a notação musical, no que se refere a especificidades da maneira de realização da peça, conforme idealizada pelo compositor em seus aspectos sonoros, visuais e gestuais.

Informações contextuais sobre as intenções do compositor abrem caminho para discutir a possibilidade de representação em *Speaking Drums*. Uma conversa entre Grubinger e Eötvös (2014), documentada pela Bayerischer Rundfunk, revela a intenção de convocação

⁶⁸ Cf.: I, [32-39], sempre sincopado, nunca junto com ataques da orquestra, batidas simples ou duplas; [43-50], como a primeira; [108-113] deixando baquetas caírem na pele; II, [84], A- apenas com as mãos, B- mão e baqueta escova, C- dois tipos de baquetas diferentes; III, [181] usar 7 instrumentos, inclusive os 4 oferecidos pelos percussionistas da orquestra, 1-2 minutos tendo como base os ritmos do poema.

de referências interculturais difusas com relação ao recurso expressivo de falar e tocar tambores simultaneamente. Eles remetem a percussionistas na música indiana tradicional e a músicos de *jazz* que acompanham sua execução com uma espécie de canto falado. Entretanto, tais referências permanecem difusas, pois não se pretende representar ou imitar essas tradições. Como afirma Ann-yi Bingöl, filha do compositor, a peça constrói uma narrativa própria:

Essa peça vai na direção oposta: ela começa com o percussionista falando de maneira disparatada, enfatizando o ritmo, o qual ele então passa ao seu instrumento. Como a alegria pura e infantil de repetir a mesma palavra com uma melodia diferente, o solista ensina seu instrumento a falar até que os tambores começam a falar por si próprios.⁶⁹ (BINGÖL, 2013; tradução nossa)

A relação entre fala e execução percussiva, conforme aí descrita é evidenciada já nos compassos iniciais da partitura (Figura 23). Ao abrir a obra com esse gesto, Eötvös convida o público a interpretar as vocalizações e células instrumentais como signos cujo significado se realiza no contexto imaginário de uma narrativa mágica sobre tambores falantes, escolha criativa decisiva para instauração da teatralidade na performance de *Speaking Drums*.

Figura 23: primeira apresentação da relação entre fala e percussão na partitura de *Speaking Drums, I*, [5-8] (EÖTVÖS, 2013).

O material utilizado para conectar referências interculturais difusas, percurso sonoro e narrativa é, portanto, a poesia sonora. O subtítulo de *Speaking Drums*, “quatro poemas para percussão solo e orquestra”, já chama atenção para a relevância desse material para o compositor. Os quatro poemas aí mencionados são assim distribuídos na estrutura da peça: *Táncdal* (música de dança), é usado no primeiro movimento, também intitulado *Dance Song*; para o segundo movimento, *Nonsense Songs*, o compositor utiliza trechos de dois poemas,

⁶⁹ “This piece goes the opposite way: It begins with the percussionist speaking nonsensically, the emphasis on the rhythm, which he then passes on to his instrument. Like the pure, childish joy of repeating the same word in a different tune, the soloist teaches his instrument to speak until the drums start to talk themselves”.

Arany kés forog (a faca dourada penetra o coração) e *Barbár dal* (música bárbara); no terceiro movimento, *Passacaglia*, o texto utilizado é *Polyrhythmia* (polirritmia). Os três primeiros poemas são do poeta húngaro Sándor Weöres (1913-1989) e o quarto uma transcrição de Weöres para a fonética húngara de um poema do indiano Jayadeva (século XII). Os textos de Weöres, com exceção de seus títulos, foram originalmente concebidos como poemas sonoros, no sentido de serem formados por palavras criadas (não pertencentes a um idioma conhecido), organizadas pelas suas características sonoras e rítmicas. O poema de Jayadeva, embora originalmente escrito em sânscrito e com traduções disponíveis para idiomas europeus, também foi abordado como poesia sonora: o compositor faz questão de enfatizar nas observações pré-textuais da partitura que “a tradução de Weöres para o idioma húngaro [...] não é utilizada aqui”⁷⁰ (EÖTVÖS, 2013).

O compositor explora as relações entre vocalização e percussão no desenrolar da peça. Como afirma Bingöl (2013; tradução nossa): “Cada sentença tem uma forma mais complexa que a anterior. Ritmos formam palavras, palavras formam sentenças e sentenças criam uma narrativa”⁷¹. No primeiro movimento, cinco palavras e suas respectivas células instrumentais são expostas pontualmente nos compassos iniciais, depois retomadas nos compassos finais da parte do solista. Ao longo do movimento, as células instrumentais são repetidas em diversas combinações e ordens pelo próprio solista e também pela orquestra⁷². O segundo movimento é dividido em duas grandes partes, cada uma delas se iniciando com a exposição vocal dos dois trechos poéticos selecionados pelo compositor. Na exposição do primeiro trecho (II, [1-20]), a relação entre vocalização e percussão é similar àquela existente no primeiro movimento, com células instrumentais correspondentes a palavras do texto. Já na exposição do segundo trecho (II, [70-84]), a parte vocal ganha maior continuidade e é estabelecida uma relação de polirritmia com a parte percussiva. Esse modo de combinar vocalização e percussão permanece no terceiro movimento, no qual a declamação rítmica de segmentos completos de

⁷⁰ “Weöres’ translation into the Hungarian language [...] is not utilised here.”

⁷¹ “Each sentence has a more complex form than the one before. Rhythms form words, words form sentences, and sentences create a narrative.”

⁷² O poema *Táncdal*, utilizado como material deste movimento, consiste em repetições e recombinações das mesmas cinco palavras. Nesse sentido, o compositor adota uma analogia com a organização do poema como critério para organização dos materiais musicais dele derivados. No trecho [57-75] é possível encontrar uma analogia quase exata entre sequência de palavras do poema (até segundo verso da última estrofe) e sequência de células rítmicas da parte solista.

versos de Jayadeva é sobreposta à execução percussiva⁷³ e, em um trecho específico, o solista deve improvisar por 1-2 minutos, “tendo como base os ritmos do poema” (III, [181]).

Do primeiro ao terceiro movimento, o compositor vai da exposição pontual de palavras e células rítmicas correspondentes, à apresentação de vocalizações mais contínuas em relação de polirritmia com o acompanhamento percussivo. Esse processo de integração gradativa das vocalizações ao fluxo instrumental, simultaneamente, confere senso de direção ao percurso formal e desdobra a narrativa dos tambores falantes.

2.1.3. Intenção de teatro

Na partitura de *Speaking Drums*, Eötvös roteiriza a atuação dos músicos e a encenação da performance por meio de uma escritura cênica integrada à escritura musical. Assim, a teatralidade é integrada a desafios característicos da composição musical, como seleção de materiais sonoros, estabelecimento de recortes no tempo, articulação estrutural e desenvolvimento formal.

Durante a performance propriamente dita, os performers assumem o primeiro plano, sendo amplamente responsáveis pela instauração e sustentação da teatralidade. O papel do compositor é de selecionar e organizar as variáveis estéticas que a obra coloca em ação de tal maneira a proporcionar condições prévias de potencialidade e especificidade deste aspecto da performance. Eötvös conecta composição e o processo de teatralidade na performance musical por meio da visualidade e gestualidade da percussão múltipla; do investimento no potencial expressivo do solista; e da poesia sonora como material composicional e elo simbólico para instauração da narrativa dos tambores falantes.

A concretização estética da teatralidade em *Speaking Drums* ressignifica os músicos como atores, desenvolvendo um tipo peculiar de atuação cênica ligada à própria execução musical, e encena a performance, convidando e conduzindo o olhar e o imaginário do espectador pelas suas visualidades, gestualidades e significações. A ideia de gesto, questão relevante e recorrente nas teorizações sobre composição musical, vem à tona nesta discussão no sentido específico da ação corporal concreta associada à execução musical e sua expressividade ao ser colocada sobre o palco.

⁷³ Cf. III, [19-20], [87-91], [111-137], [151-152], [215-227].

A contribuição fundamental desta reflexão é destacar que a abordagem composicional teatralizante não se restringe a repertórios de caráter predominantemente cênico, mas permite ao compositor apropriar-se de uma gama de variáveis estéticas relativas às possibilidades espaciais, visuais, gestuais e representacionais da situação de performance musical.

De fato, na complexa teia de possibilidades exploradas por compositores desde a década de 1960, encontram-se uma série de interações música/gesto, cuja diversidade dificulta a formulação de uma definição simples ou mesmo a adoção de uma terminologia única⁷⁴. Trubert (2015) propõe uma efetiva delimitação geral do fenômeno: aberta quanto aos elementos estéticos e pontual quanto ao contexto histórico.

A partir da segunda metade do século XX, o teatro musical (*Musiktheater*, em alemão) é um gênero que designa as obras de compositores da jovem geração do pós-guerra, que utilizam como material situações, eventos, elementos extramusicais – o corpo, o gesto, a voz, a cenografia, a iluminação –, concomitantemente ou não a uma intriga ou a uma condução dramaturgica, e no qual o aspecto visual e gestual torna-se um componente essencial.⁷⁵ (TRUBERT, 2015, p. 1269; tradução nossa)

Em suma, a delimitação que o autor propõe refere-se à abordagem criativa e considera obras musicais nas quais aspectos gestuais e visuais revelam-se como inerentes ao pensamento composicional.

A abordagem de Trubert (2015) tem como objetivo não simplesmente delimitar o teatro musical como gênero, mas compreender seu lugar, sua contribuição peculiar e sua relevância para os desdobramentos das investigações composicionais da música nova europeia no período pós-1960. Essa contribuição, na visão do autor, é consolidada na medida em que: “Longe de ser o simples veículo de uma mensagem qualquer, é ao nível mais fundamental da organização da linguagem composicional, da forma e da irrupção do gesto

⁷⁴ Além dos termos mencionados neste texto, encontram-se ainda, na literatura, termos como músicas de ação (BOSSEUR & BOSSEUR, 1990), ópera contemporânea e novo teatro musical (SALZMAN & DÉSI, 2008), música-teatro (SERALE, 2009), drama épico (TRUBERT, 2015) e teatro musical experimental (BITHEL, 2016), cada qual justificado por um recorte ou desejo de especificidade e pertinente de alguma maneira à compreensão do campo. A expressão “teatro musical” traduz aqui as expressões correspondentes em inglês (*music theater*), francês (*théâtre musical*) e alemão (*Musiktheater*), que possuem um histórico documentado de aplicação ao repertório aqui abordado (TRUBERT, 2015, p. 1270). Entretanto, em sentido mais geral (até onde tenho conhecimento, em todos esses idiomas), essas expressões são tomadas como referência abrangente a diversas vertentes cênico-musicais, incluindo ópera, comédia musical, teatro de revista. Seu uso, neste documento, refere-se exclusivamente ao sentido especializado definido no corpo do texto.

⁷⁵ “A partir de la seconde moitié du XXe siècle, le théâtre musical (*Musiktheater*, en allemand) est un genre désignant les oeuvres des compositeurs de la jeune génération d'après-guerre, qui utilisent comme matériau des situations, des événements, des éléments extramusicaux – le corps, le geste, la voix, la scénographie, la lumière –, concomitamment ou non à une intrigue ou à une conduite dramaturgique, et dont l'aspect visuel et gestuel devient une composante essentielle.”

que esse gênero procede da maneira mais radical a uma renovação de perspectivas”⁷⁶ (TRUBERT, 2015, p. 1294; tradução nossa).

Nesse sentido, teatro musical é um rótulo aplicado aos resultados estéticos decorrentes de investigações composicionais nas quais o compositor, como sintetiza John Cage (*apud* REBSTOCK, 2012a, seção “Theatricalisation of music”; tradução nossa), se projeta “na direção do teatro”⁷⁷. Não se referem à adoção de convenções, técnicas e repertórios já estabelecidos no campo teatral, mas sim à exploração de determinadas qualidades de experiência originadas na performance musical que remetem a experiências teatrais. A escrita musical não é submetida a uma concepção cênica prévia. São os seus impulsos expressivos e critérios técnicos que transbordam da organização sonora para a concretude gestual e visual da performance. A ida ao teatro é uma busca pela integração do campo das performances e das possibilidades de imaginação e concretização de intenções expressivas.

Esse “desejo de teatro”, como define Luciano Berio⁷⁸, é antes de mais nada um posicionamento subjetivo do compositor diante de seu trabalho, uma maneira de imaginar a concretização de seu pensamento criativo. Assim, os aspectos teatrais da performance podem assumir, para o compositor, papel central mesmo em obras escritas para a sala de concerto. É o que se verifica na nota de programa escrita por Berio para *Circles* (1960). Deixando a decifração das lógicas de construção do material musical aos analistas⁷⁹, o compositor volta-se para a relação da tarefa do compositor com a tarefa dos performers e com a experiência de recepção.

Música nunca é pura: é atitude: é teatro. Ela é indivisível de seus gestos. A tarefa é confiar o sentido da ação musical às habilidades específicas dos protagonistas, dar-lhes a possibilidade de definirem por eles mesmos as condições por meio das quais eventualidade é transformada em realidade, ante os olhos do ouvinte, na escuta do espectador.

[...]

Circles não é uma série de fragmentos vocais com acompanhamento instrumental, mas sim uma elaboração dos três poemas [de e.e. cummings] em uma forma unificada onde ação vocal e instrumental condicionam estritamente uma a outra. Os aspectos teatrais da performance são inerentes à estrutura da própria obra que é, acima de tudo, uma estrutura de ações: para ser ouvida como teatro e para ser vista como música.⁸⁰ (BERIO, 1960; tradução nossa)

⁷⁶ “Loin d'être le simple véhicule d'un quelconque message, c'est au niveau le plus fondamental de l'organisation du langage compositionnel, de la forme et de l'irruption du geste que ce genre procède de la manière la plus radicale à un renouvellement des perspectives.”

⁷⁷ “Towards theatre”.

⁷⁸ A expressão aparece em documento reconstruído por De Benedictis (2016, nota de rodapé 2, à página 177).

⁷⁹ Ver, como exemplo recente, a interessante abordagem de Ferraz (2011).

⁸⁰ “Music is never pure: it is attitude: it is theatre. It is indivisible from its gestures.

The task is to entrust the sense of the musical action to the specific abilities of the protagonists, to give them the

Os jogos de palavras entre ver/ouvir, olhar/escuta, espectador/ouvinte e teatro/música refletem o pensamento de Berio sobre fronteiras como zonas de continuidade, geradoras de potencialidades para suas investigações composicionais (DE BENEDICTIS, 2016, p. 178). Entender a estrutura da obra como uma estrutura de ações é o modo do compositor se relacionar com os performers, responsáveis por concretizá-las sobre o palco, e com o público, cuja recepção Berio espera que reflita sua própria atitude diante da indivisibilidade música/gesto. Embora seja impossível garantir que assim suceda, não resta dúvida da importância atribuída pelo compositor italiano a essa atitude, esse modo de pensar a performance musical, em seu processo criativo. Atitude que se associa, em seu posicionamento ideológico, à postura de crítica da espetacularização e seu consumo, de questionamento da ordem estabelecida no meio musical e na sociedade como um todo (DE BENEDICTIS, 2016, p. 180).

Alternativamente, e retomando uma discussão mais geral sobre as interações música/gesto na música de concerto do pós-guerra, a intenção de teatro pode partir do ouvinte/espectador, ainda que à revelia do compositor. Como observou Dieter Schnebel (n. 1930) (*apud* REBSTOCK, 2012a, seção “Total organization of parameters: Composed Theatre and the spirit of serial music”), os esforços quase atléticos de regentes e instrumentistas na realização de dificuldades técnicas exorbitantes das obras seriais dos anos 1950, concebidas estritamente em termos de estruturas sonoro-musicais, já proporcionavam janelas para um olhar teatralizante, antes mesmo que os compositores da música nova pós-guerra viessem a admitir a possibilidade de esse aspecto contribuir para seu projeto ideológico-estético. Trata-se de uma situação na qual o ouvinte/espectador projeta sua intenção de teatro sobre uma performance que não fora planejada ou construída sobre essa base.

Esse subproduto performativo da música serial de compositores como Stockhausen e Boulez, que procediam a uma reformulação radical dos critérios de invenção e organização sonora, foi admitido e plasmado por Kagel, Schnebel e outros em uma arte composicional

possibility of defining for themselves the conditions through which eventuality is transformed into reality, before the eyes of the listener, in the hearing of the viewer.

[...]

Circles is not a series of vocal fragments with instrumental accompaniment, but rather an elaboration of the three poems in a unified form where vocal and instrumental action strictly condition each other. The theatrical aspects of the performance are inherent in the structure of the work itself which is, above all, a structure of actions: to be listened to as theatre and to be viewed as music.”

intencionalmente abrangente. Sua abordagem expande o alcance da técnica serial para além dos parâmetros do som:

Uma das descobertas essenciais da música serial para compositores foi que os processos e estratégias de composição estão separados do material usado. Composição era entendida como um grupo de métodos específicos de organização que já não estão sujeitos a material específico. E este passo tornou a composição com materiais não-musicais possível.⁸¹ (REBSTOCK, 2012a, seção “Total organisation of parameters: Composed Theatre and the spirit of serial music”; tradução nossa)

Além da expansão da abordagem serial, os critérios composicionais que caracterizam a constituição do teatro musical e do teatro instrumental⁸² – a partir das visitas de John Cage a Darmstadt e do estabelecimento de Mauricio Kagel no cenário europeu – incluem, principalmente, a perspectiva do objeto sonoro construída na música concreta, o impacto das posições estéticas de Cage (indeterminação, multisensorialidade) e o interesse pela fonologia (TRUBERT, 2015, p. 1282).

A partir do final dos anos 1960, esse repertório também estaria aberto a uma nova inflexão de admissibilidades pertinente a toda a música de concerto e cujo marco é a *Sinfonia* (1968) de Berio, que abraça o hibridismo, permitindo a convivência de elementos díspares em uma mesma obra, empilhando intertextualidades e fazendo “retornar ao sonoro os elementos atenuados, até anulados, em obras anteriores: as consonâncias, a compreensibilidade do texto [...] e o tempo levado adiante por ondas de dinâmicas e ataques verdadeiramente rítmicas” (CHAVES, 2014, p. 212). O hibridismo na abordagem dos materiais caracteriza, de uma ou outra maneira, as três obras discutidas no restante do presente capítulo.

Em síntese, a ideia de intenção de teatro fundamenta a convergência dos dois grupos de referências com os quais dialogo na construção da minha noção de compor música-como-teatro. Do ponto de vista de um olhar retrospectivo às tradições da composição musical desde o século XX, as intenções de teatro se traduzem em interesses pela concretude gestual e visual da performance musical (ROESNER, 2012), admitindo diversos materiais, métodos e resultados composicionais. Do ponto de vista do enquadramento teórico da noção de teatralidade, entendida como síntese de uma perspectiva atual de autonomia dos elementos da linguagem teatral (FÉRAL, 2015), a intenção de teatro é fundante para a situação do

⁸¹ “One of the essential discoveries of serial music for composers was that the processes and strategies of composition are separate from the material used. Composition was understood as a set of specific methods of organisation that are no longer bound to specific material. And this step made composition with non-musical materials possible.”

⁸² Termo aplicado prioritariamente às obras de Mauricio Kagel (ver item 2.3.1).

sujeito em relação ao seu imaginário, fomentando a dimensão teatral em intenções expressivas (compositor) e experiências estéticas (ouvinte/espectador) com a música de concerto.

2.2. Situação de performance musical como espaço cênico: *Santos Football Music* (1969), de Gilberto Mendes

Na minha experiência de recepção de *Santos Football Music* (1969)⁸³, vislumbro a teatralização da situação de performance orquestral, a partir da releitura que Gilberto Mendes realiza de ações, relações e sonoridades implicadas em uma partida de futebol. A ressignificação da sala de concerto como espaço cênico e a inserção do público no roteiro de ações para concretização da performance são os principais interesses composicionais que pautam meu diálogo com essa peça específica.

Do ponto de vista do enquadramento teórico, o espaço é uma das condições fundamentais da experiência teatral. Efetivamente, por si só, “a disposição ‘teatral’ do lugar cênico traz em si certa teatralidade” (FÉRAL, 2015, p. 84). A constituição cênica do espaço refere-se à disposição das pessoas e objetos e ao uso de recursos complementares como iluminação e cenografia. O sentido das ações apresentadas no decorrer do acontecimento teatral está emoldurado pelas relações estabelecidas e desenvolvidas entre os elementos dispostos no espaço cênico.

No campo da composição musical, as intervenções na disposição espacial promovem implicações sonoras e visuais que, em conjunto, potencializam a dimensão de teatralidade em performances musicais, inclusive na música orquestral. Em *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1975)⁸⁴, de Pierre Boulez, a divisão da orquestra em oito grupos instrumentais distribuídos pelo palco remete diretamente à situação ritualística proposta pelo título da obra. A espacialização sonora é concretizada como percurso responsorial, com inserção dos grupos instrumentais até o *tutti* e saída também gradativa, em um arco que constitui a forma da peça. Cria-se, assim, um sentido narrativo de adesão paulatina e protagonismo alternado no ritual que o título da peça evoca e oferece ao ouvinte como enquadramento de sua experiência de escuta.

⁸³ Partitura: Mendes (1979). Vídeo: Mendes (2007), <<https://youtu.be/1kkb6dBRBns>>, acesso em janeiro de 2018.

⁸⁴ Partitura: Boulez (1975). Áudio: Boulez (2013), <<https://youtu.be/-k7EXNZqIUg>>, acesso em janeiro de 2018.

Já em *Songs of wars I have seen* (2007)⁸⁵, concerto encenado (*staged concert*) de Heiner Goebbels, a distribuição dos performers é restrita ao palco, que é dividido em dois territórios. Em primeiro plano, encontram-se apenas mulheres, vestindo roupas coloridas, executando instrumentos de cordas, madeiras e percussão, além de vocalizações. Atrás, sobre um tablado, apenas homens, vestindo roupas pretas e executando sons eletrônicos, instrumentos de percussão e metais. Aliada às leituras de textos de Gertrud Stein (1847-1946), essa disposição dos elementos no espaço permite a construção teatral de sentido, numa representação da separação das esferas de ação e de diferenças entre as experiências masculina e feminina em períodos de guerras.

LUX (2014)⁸⁶, de Manos Tsangaris (n. 1956), é uma obra escrita para orquestra sinfônica e iluminação⁸⁷. O objetivo expressivo do compositor é utilizar a luz como música, roteirizando sua inserção na performance de maneira integrada à escritura orquestral. Na primeira parte, os músicos manipulam lanternas, criando imagens e movimentos luminosos, paralelamente às texturas sonoras. Na segunda parte, a iluminação do palco, com variações das áreas iluminadas, ângulos de incidência luminosa e colorações, criam diversas imagens sobrepostas aos eventos sonoros. Na conclusão da peça, os instrumentistas param de tocar, levantam-se e o regente prossegue regendo uma última transição de cor e intensidade luminosa com desfecho em um corte abrupto – blecaute final da iluminação e gesto conclusivo da composição. O trabalho de iluminação é integrado, primeiro, ao gestual de cada instrumentista, e, no todo, ao resultado estético testemunhado pelo ouvinte/espectador, apresentando o espaço da performance orquestral como uma tela audiovisual multidimensional.

Ao comentar as implicações cênicas da disposição espacial nessas outras obras orquestrais, o que pretendo é fornecer um contexto, esclarecendo o sentido em que percebo a expansão da área de performance para incluir palco e plateia como escolha fundante para a construção de uma teatralidade em *Santos Football Music*. Parto da leitura mais imediata – e coerente com o que se sabe da intenção expressiva e recepção inicial – de que a peça contém um episódio cênico, para uma leitura pessoal, contextualizada pelas preocupações reveladas

⁸⁵ Vídeo: Goebbels (2011), <<https://youtu.be/1UvfPT54tZ0>>, acesso em janeiro de 2018.

⁸⁶ Vídeo: Tsangaris (2014), <<https://youtu.be/t4EmvUQ4Vmw>>, acesso em março de 2018.

⁸⁷ Importantes antecedentes a essa ideia não podem ser esquecidos, notadamente o místico *Prometeu: o poema de fogo* (1910), do compositor russo Alexander Scriabin (1871-1915). Partitura: Scriabin (1911). Vídeo: Scriabin (2010), <<https://youtu.be/V3B7uQ5K0IU?t=9m41s>>, acesso em abril de 2018.

ao longo deste trabalho, que considera a teatralidade como dimensão estética de toda a peça. Essa leitura remete primordialmente às escolhas composicionais de Gilberto Mendes para envolvimento do público.

2.2.1. Teatro musical como dado característico da música de vanguarda

Um comentário de Mendes sobre *Santos Football Music* em seu livro memorial, enumera elementos e revela sua concepção sobre a relação entre música e teatro nesta peça:

Santos Football Music integra, numa só experiência, quase todos os dados mais característicos da música de vanguarda da segunda metade do século – entre os que lhe são mais caros – como o som concreto (em fitas magnéticas, as três locuções esportivas), o som orquestral atonal, sem melodias (um magma sonoro sempre em transformação, sempre diferente), a participação do público na execução da obra (um segundo regente indica por meio de cartazes o que deve ser feito por ele), o teatro musical (os músicos, no final, fazem o simulacro de um jogo de futebol) e um novo grafismo para a notação de toda essa trama contrapontual; à qual ainda se agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira do que se ouve num estádio. (MENDES, 1994, p. 126)

O teatro musical é associado a ações não vinculadas a qualquer dos dispositivos de produção sonora empregados na peça e caracterizado como simulacro. Um pensamento composicional polifônico organiza os diversos elementos, construindo o resultado estético a partir da interrelação de camadas independentes.

O posicionamento de Mendes, sintetizado numa lista de dados característicos da música de vanguarda e na explicitação de uma concepção criativa, que aplica métodos de composição e notação desenvolvidos a partir do campo musical a diversos materiais, converge com as conclusões de Trubert (2015) e Rebstock (2012a) sobre os avanços de compositores da música de concerto do século XX na direção da teatralidade. Note-se que, de acordo com as afirmativas de Mendes, esse desenvolvimento paralelo se deu de maneira independente. O compositor afirma desconhecer boa parte da obra de John Cage e Mauricio Kagel (MENDES, 1994, p. 109-110) e contextualiza seu teatro musical no diálogo com a poesia concreta e com os demais compositores do Grupo Música Nova (MENDES, 1994, pp. 72-76, 133).

Do ponto de vista da reflexão autoanalítica que pauta este trabalho, a convergência interessa mais que a afirmação de independência, a não ser no sentido de dialogar com a peculiaridade e com desdobramentos do pensamento cênico-musical de Mendes. A maneira como o compositor rememora o desenvolvimento de sua linguagem composicional, alinhando-se ao que denomina música nova a partir da década de 1960, deixa transparecer o

impulso de assumir a multisensorialidade da performance musical como elemento relevante dessa tomada de posição estética.

Por um lado, mesmo em peças como *Motet em Ré Menor – Beba Coca-Cola* (1966)⁸⁸, não classificadas como teatro musical, gestos e imagens integram o espectro dos materiais composicionais, seja pelas implicações visuais das escolhas de fontes sonoras, pela gestualidade das vocalizações resultantes da dessemantização dos textos ou pela indicação deliberada de gestos ou elementos visuais, como exibição de cartazes. Por outro lado, o compositor considera *Santos Football Music* como passo fundamental de sua afirmação composicional:

Foi um trabalho altamente experimental, equivalente ao que realizei quando compus *nascemorre*⁸⁹. As duas obras são os momentos máximos de meu radicalismo composicional, ao mesmo tempo que os pontos inicial e final, entre 1962 e 1969, do processo de desenvolvimento de uma linguagem musical, a minha linguagem musical, com pretensões de ser inteiramente nova, em termos brasileiros. A minha última invenção mais radical. (MENDES, 1994, p. 126)

A mútua relevância de elementos gestuais e visuais em diversas peças e da exploração do teatro musical para consolidação de uma abordagem pessoal perpassam o pensamento composicional de Gilberto Mendes. Esse é o sentido em que melhor se compreende a concepção do compositor do teatro musical como dado característico e integrante da (sua) música de vanguarda.

Em seu catálogo de obras, sob a categoria de obras experimentais diversas (MENDES, 1994, p. 244-246), lista ação teatral como elemento constituinte de algumas peças. Em *Cidade* (1964), a ação teatral é concebida de maneira semelhante a *Santos Football Music*, como episódio, “um *happening* final”. Em outras peças, como *Son et Lumière* (1968) e *Vai e vem* (1969) o compositor lista fontes sonoras e acrescenta: “com ação teatral”. Ainda outras, como *Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven* (1970), de maneira similar, são descritas pelo compositor como peças para determinadas fontes sonoras “e ação teatral”. Uma última categoria a ser destacada é constituída de peças definidas como “ação teatral para...”, casos de *Ópera Aberta* (1976) e *Grafito* (1985). Nessas peças, a proposição de instruções (ou provocações) para ação teatral em contexto musical é o foco do trabalho composicional: “Com referência a esta minha *Ópera Aberta*, é importante que se compreenda que não sou autor daquilo que se ouve como música, as citações de fragmentos de óperas, de exercícios

⁸⁸ Vídeo: Mendes (2005b), <<https://youtu.be/6DKRtGjIaD4>>, acesso em março de 2018.

⁸⁹ Obra de 1962-1963 para coro, duas máquinas de escrever e fita magnética.

técnicos, que devem ser escolhidos e montados pela cantora. A minha música é o teatro” (MENDES, 1994, p. 144).

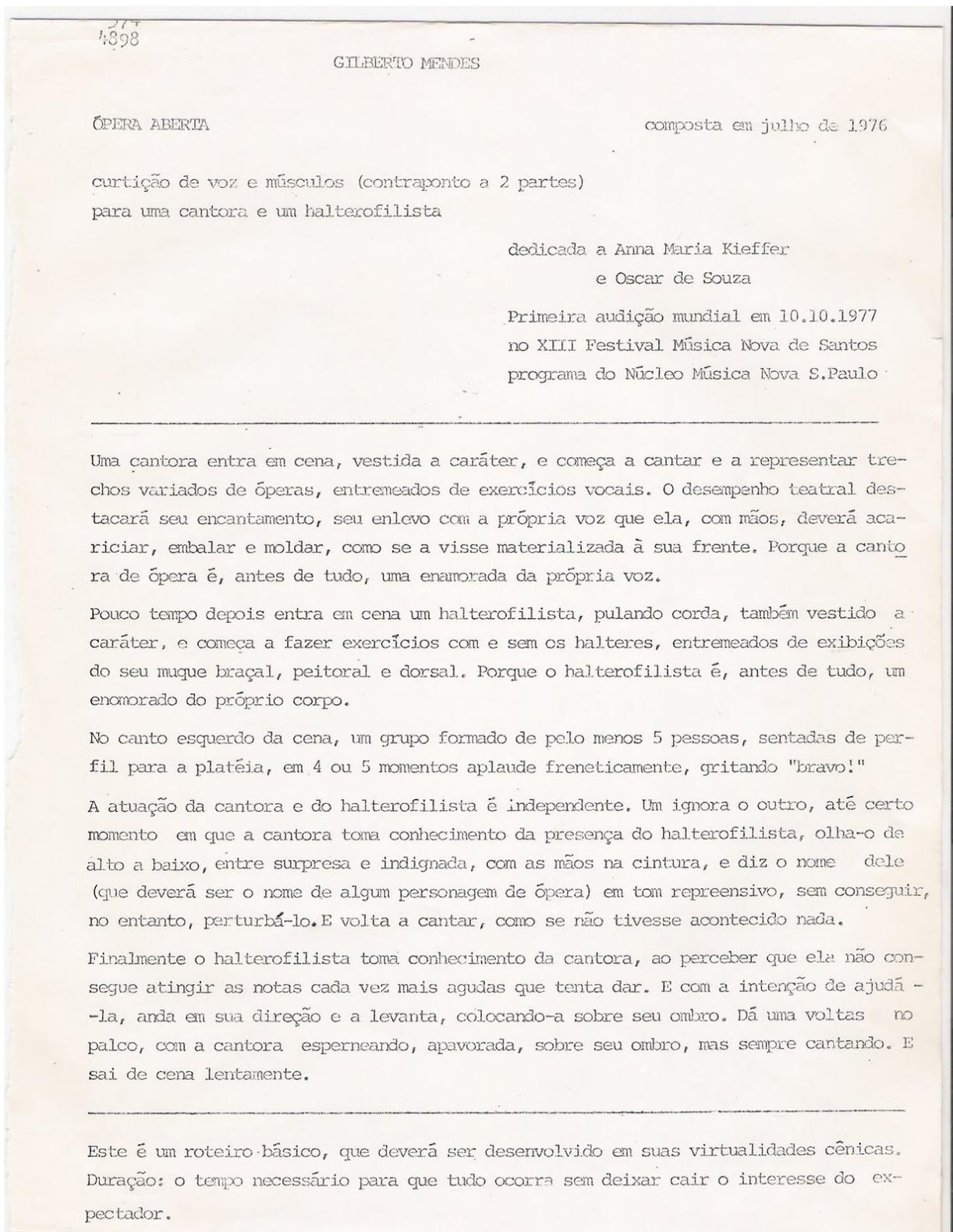


Figura 24: reprodução de *Ópera Aberta* (1976), roteiro de ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo, de Gilberto Mendes.

A notação da *Ópera Aberta* tem, portanto, um alto grau de indeterminação, como se vê na reprodução apresentada na Figura 24 (acima). Indica-se o roteiro para a construção de uma performance de ações vinculadas ou não à execução musical, unificadas por uma condução narrativa de cunho irônico. A organização dos fragmentos musicais está sujeita a critérios definidos pelo compositor de um ponto de vista mais narrativo/cênico que de estruturas sonoras. Em outras obras em que a ação teatral também está em primeiro plano no resultado estético apresentado ao público, como a já mencionada *Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven*⁹⁰, o trabalho direto de Mendes na organização dos materiais sonoros, nesse caso construção da *tape recording*, é mais ativo.

Em *Santos Football Music*, também há o recurso composicional da indeterminação que, embora com maior interferência do compositor no campo de produção sonora a ser explorado pelos intérpretes – na comparação com as instruções verbais da *Ópera Aberta* – cumpre propósito análogo na construção da peça. A notação indeterminada proporciona a delimitação de qualidades de ação gestual/sonora que preenchem durações específicas, como por exemplo improvisos com sons sustentados (trompas) sobrepostos a vários sons curtos sucessivos (trombones e flautas) por cerca de 16 segundos (Figura 25). As combinações contrapontísticas e formais desses elementos, emolduradas pela referencialidade das difusões sonoras e das vocalizações de músicos da orquestra (Figura 26), do público e, ao final, pelo episódio cênico, proporcionam a sustentação temporal e articulação estrutural da peça.

Figura 25: partes de trompas, trombones e flautas na página 10 de *Santos Football Music*, de Mendes.

Gestos, ações e elementos visuais não vinculados diretamente à execução musical, porém integrados à situação de performance, constituem o teatro musical como dado característico e integrante da música de vanguarda, na concepção de Mendes. Este dado é posto em relação com as intenções expressivas, bem como com os recursos e procedimentos

⁹⁰ Vídeo: Mendes (2005a), <<https://youtu.be/Syhw7c6tkb8>>, acesso em março de 2018.

de elaboração e organização de materiais explorados pelo compositor, resultando nas possibilidades concretizadas em diversas de suas obras.

Figura 26: detalhe da página 24 da partitura de *Santos Football Music*, de Mendes, mostrando as indicações para vocalizações a serem realizadas por músicos da orquestra, citando nomes de jogadores de futebol.

2.2.2. Envolvimento do público

A concepção abordada na seção anterior, de teatro musical como dado integrante, camada independente na trama audiovisual da peça, é também evidenciada pela alternativa, sugerida por Mendes nas instruções da partitura, para realização de uma versão de concerto de *Santos Football Music*:

Uma VERSÃO DE CONCERTO é possível, para esta música, sem a participação do público ouvinte e sem os acontecimentos teatrais. Um coro mixto executa a parte da audiência, sobre o palco. “Tapes” e charanga também sobre o palco. Nesta versão, o regente pode interromper a música em qualquer ponto da página 34, depois de sua metade; e imediatamente retomar a música da última linha da página 35 (7 compassos de pausa e “piano/violino/trombone” em seguida), prolongando a execução do trio final durante o tempo que considerar necessário. (MENDES, 1979, p. vi)

A versão de concerto é obtida pela remoção dos “acontecimentos teatrais”, da participação do público e do uso do espaço da plateia pela “charanga”. A “música” permanece viável a partir dos devidos cortes e substituições por elementos sobre o palco. Ao examinar essas instruções, verifica-se que a participação do público localiza-se de fato na intersecção entre duas camadas composicionais. No âmbito sonoro, está vinculada à exploração do som concreto: “O público participa gerando uma espécie de som concreto, ruidoso, ao vivo, pela execução das instruções dos cartazes mostrados por um segundo regente [...]” (MENDES, 1994, p. 132). Assim, sob o aspecto sonoro, a participação do público precisa ser substituída por um coro sobre o palco. No âmbito teatral, implica na expansão do espaço de performance

e na criação de uma moldura de sentido para ressignificação de toda a situação de performance como representação da partida de futebol. Sob esse aspecto espacial, precisa ser omitida para que se obtenha a versão de concerto.

Na versão de concerto, fica preservado o ímpeto composicional que dá origem à peça e define a intenção expressiva. O compositor fora estimulado pelo então jornalista Enio Squeff a compor algo relacionado à temática do futebol. Apesar do desinteresse pelo esporte em si, a escuta da transmissão radiofônica de uma partida, principalmente as sonoridades geradas no trabalho vocal de um locutor esportivo, instiga Mendes a iniciar a composição da peça: “Imaginei três irradiações simultâneas, como três instrumentos de um mesmo naipe, na orquestra, soando ora dois, ora um, três, nenhum. Um contraponto a três partes” (MENDES, 1994, p. 126). Mendes recompõe sonoridades geradas a partir do contexto da partida de futebol – tanto as do próprio estádio, quanto das transmissões radiofônicas do evento –, organizando-as a partir de recursos composicionais e integrando-as a sonoridades instrumentais da orquestra. Está aí sintetizada a proposta musical que dá sustentação à versão de concerto.

A versão integral, por sua vez, acrescenta a dimensão de teatralidade a partir de um trabalho sobre os sentidos construídos pela disposição espacial dos envolvidos na performance. Na sala de concerto, a relação palco-plateia implica na separação entre o espaço de performance e o espaço de fruição. Traz consigo uma série de convenções sobre o tipo de atitude de atenção passiva a ser adotada pelo público, vedado de interferir na performance ou mesmo perturbá-la com sons ou ações espontâneas. No estádio, a relação campo-arquibancada envolve a expectativa de interação e, como nos clichês dos comentários esportivos, a torcida faz parte do espetáculo. Produz ruídos e reage, em tempo real, ao que acontece dentro do campo.

O envolvimento do público na performance, desde o espaço físico da plateia, subverte o sentido da relação de frontalidade na performance musical em salas de concerto. A experiência de teatralidade construída em *Santos Football Music* consiste em ver de dentro, como se estivesse vendo de fora, uma dimensão teatral da performance que representa a relação palco-plateia como campo-arquibancada. Note-se que, com os modos de interação previamente roteirizados e ensaiados, trata-se mesmo de representação e não de transposição de convenções de uma a outra situação. A plateia do concerto não ganha a liberdade de ação que possui a torcida.

Duas outras escolhas composicionais estão relacionadas a essa representação. Primeiro, o posicionamento da “charanga” também na plateia, complementando a ressignificação deste espaço como arquibancada. Segundo, a inserção do público no modo de envolvimento na performance ao qual também estão submetidos os músicos, por meio da leitura de uma notação indeterminada.

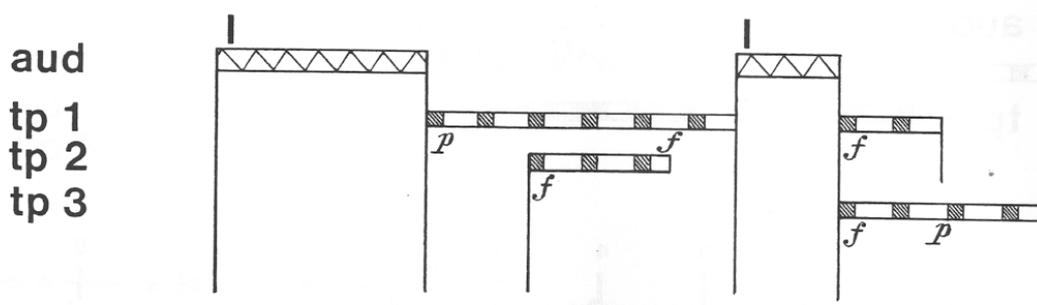


Figura 27: reprodução parcial da página 22 da partitura de *Santos Football Music*, de Mendes, mostrando a notação das intervenções sonoras do público e sua relação temporal com a difusão sonora das fitas magnéticas.

A notação usada para orientar o público é constituída de cartazes identificados com as letras A a I, contendo instruções sintéticas para ações sonoras: cantar motivos musicais com a palavra Santos, cantar vogais, falar lentamente em voz baixa, protestar em voz alta, falar “mais um” em voz alta, sustentar som sibilante, sustentar som nasal, gritar a palavra gol e fazer ruídos diversos. Ao longo da partitura, as intervenções do público são indicadas por meio das letras, com a duração de cada ação sonora sendo indicada graficamente, a partir do alinhamento vertical com as demais partes (Figura 27). De acordo com as instruções para performance presentes na partitura, “O PÚBLICO PARTICIPA SEMPRE INDEPENDENTEMENTE DO TEMPO ORQUESTRAL, EM SEU PRÓPRIO TEMPO” (MENDES, 1979, p. II). Ou seja, há uma simultaneidade de camadas sonoras, sem necessidade de sincronia métrica.

Entretanto, o envolvimento do público tem implicações ainda mais abrangentes para a concepção da peça. A descrição do compositor é a seguinte:

SANTOS FOOTBALL MUSIC
 um divertimento “alla Mozart”, dedicado aos meus filhos e ao Maestro Eleazar de Carvalho.
 [...]
 para orquestra, 3 ou 4 fitas magnéticas e participação do público ouvinte, em 2 partes:
 parte I - ensaio do público
 parte II - execução da música
 As duas partes constituem a música completa.

A necessidade de preparação prévia é assimilada à estrutura da peça. O compositor interfere na relação de recepção a ser estabelecida, subvertendo o papel passivo do público na recepção de um concerto. Assim, o debate aqui proposto sobre a questão da teatralidade se relaciona a essa questão ainda mais ampla, de incorporação do tempo de preparação ao tempo da experiência artística completa que o compositor pretende promover. O público assume uma corresponsabilidade com a execução, tendo toda a sua experiência de recepção mediada por um conhecimento parcial do que irá transcorrer e por uma atitude de atenção distinta da mera escuta passiva. O que destaca na abordagem de Mendes é justamente a operação de trazer essas relações para o âmbito das escolhas composicionais.

2.3. Seleção e organização de materiais como jogo cênico: *MM51* (1976), de Mauricio Kagel

MM51 (1976)⁹¹, peça de Kagel para pianista com uso do metrônomo como objeto sônico-cênico, apresenta esse paralelo direto com uma de minhas próprias investidas criativas, ...*Gerações*.... Em uma e outra, a despeito das distintas situações teatrais, a presença visual e sonora do metrônomo de pêndulo remete o público ao artesanato profissional do músico e estabelece um jogo de ações e potenciais significações no âmbito da relação entre expressão sonora e passagem do tempo.

O subtítulo de *MM51*, “Ein Stück Filmmusik für Klavier” define a obra como uma peça de música de filme para piano. Kagel dirigiu uma realização audiovisual da peça em 1983⁹², que inclui a projeção de uma colagem de cenas do filme mudo *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau (1888-1931). Entretanto, o subtítulo remete ao fato ainda mais fundamental de o material musical apresentado ao ouvinte ser baseado em clichês de música descritiva: “Já com os primeiros acordes da peça, o ouvinte pode reconhecer aquele repertório de anedotas acústicas prontamente dissociáveis da ilustração de imagens em movimento”⁹³ (KAGEL, 1977, “Introduction”, #1; tradução nossa). Assim, a situação musical teatral é a de um pianista tocando música relacionada a imagens em movimento, como ocorria em salas de exibição na era do cinema mudo, situação que o compositor espera que o público reconheça, com auxílio

⁹¹ Partitura: Kagel (1977). Vídeo: Kagel (2017), versão em sala de concerto, <<https://youtu.be/usdBER8zUZU>>, acesso em janeiro de 2018.

⁹² Vídeo: Kagel (1983), versão televisiva, <<https://youtu.be/Gu-fLh2sGT0>>, acesso em janeiro de 2018.

⁹³ “Already with the first chords of the piece, the listener may recognize that repertoire of acoustic anecdotes readily dissociable from the illustration of moving pictures”.

do subtítulo e devido às sonoridades, mesmo sem a projeção de imagens. Aliás, embora tenha sido utilizada para a versão audiovisual televisiva de 1983, a proposta da projeção de imagens não consta na partitura publicada em 1977.

A seguir, considerações sobre o contexto e as características do teatro instrumental de Kagel precedem o exame da relação entre composição e teatralidade em *MM51*, com ênfase na construção do jogo de atuação e construção de sentido a partir da seleção e organização de materiais sonoros, gestuais e visuais.

2.3.1. Uma maneira musical de pensar no teatro

Em entrevista concedida a Jean-Yves Bosseur (1971, p. 99), Kagel afirmava que, muitas vezes, a concepção de uma obra musical parte da imaginação de uma situação. Entende que situações entre músicos (e destes em relação aos instrumentos e ao espaço da sala de concerto) são musicais em sentido teatral, sendo possível compor essas situações antes mesmo que uma concepção sonora esteja prefixada. No caso de *MM51*, a importância atribuída pelo compositor ao subtítulo revela como a situação musical teatral do pianista de cinema mudo é fundamental para a peça: “O subtítulo da peça deve sempre ser dado no programa. Por outro lado, especificações adicionais como ‘para piano e metrônomo’ devem ser evitadas”⁹⁴ (KAGEL, 1977, “Introduction”, #1; tradução nossa). Temos aí, proferida pelo próprio compositor e exemplificada em uma de suas obras, uma das bases do teatro instrumental de Kagel: a exploração teatral de situações inerentes ao fazer musical.

Enquanto a expressão teatro musical é aplicada às diversas interações música/gesto na música de concerto pós-1960, a designação teatro instrumental remete, primordialmente, à obra de Mauricio Kagel, pela sua exploração sistemática de possibilidades de relação entre música e cena sem uso de textos. Cinco características ganham evidência e particularizam o teatro instrumental de Kagel: a teatralização da execução instrumental; o tratamento do lugar de execução como cena; o movimento como elemento fundamental do gênero; o músico como instrumento “ideal”, por ser ele que realiza os movimentos; a assimilação da execução e dos movimentos à notação, levando em conta a função do público na recepção da peça para elaboração e realização da partitura (TRUBERT, 2015, p. 1289). Nesta seção, a discussão sobre a compreensão da relação entre composição musical e teatralidade avança em torno

⁹⁴ “The subtitle of the piece should always be given in the programme. On the other hand, further specifications such as ‘for piano and metronome’ should be avoided”.

desses temas, alternando as considerações sobre o teatro instrumental de Kagel com conceituações de elementos cênicos e com a emergência de aspectos relacionados em outros repertórios, cronologicamente anteriores ou posteriores.

Desde o início do século XX, compositores deram diversos passos no sentido de expandir o alcance das estratégias composicionais para elementos teatrais (REBSTOCK, 2012a). Este movimento remonta a Arnold Schönberg (1874-1951), principalmente pelo seu trabalho e reflexões em torno de *Die glückliche Hand* op. 18, de 1913. Nesta obra, o compositor encontra expressão para o que ele mesmo denomina compor com os meios do palco, que em sua concepção seria o único modo do músico se expressar em um palco teatral. A partitura (SCHÖNBERG, 1917) inclui detalhamento das movimentações para os atores/cantores e efeitos cênicos como crescendo de luzes ou de vento, tudo isso construído de maneira integrada à construção musical da peça.

*L'Histoire du Soldat*⁹⁵ (1918) de Igor Stravinsky (1882-1971) é também um marco por sua radicalização da separação dos elementos música, texto e movimento. Pode-se dizer que a peça inaugura o teatro musical épico, que viria a ganhar grande projeção nos anos 1920, notadamente com Bertolt Brecht (1898-1956) e Kurt Weill (1900-1950).

Em Cage, a desconstrução do conceito de composição, pelo desenvolvimento de técnicas que permitissem negar a intencionalidade do compositor, e do próprio conceito de música, também são fundamentais para a construção das relações entre composição e teatralidade. As radicais posições estéticas de Cage levam a composição musical rumo ao teatro por duas vias: 1- quaisquer tipos de ação podem ser usadas como material musical e 2- a experiência do público com a música é multisensorial, incluindo a audição e todas as demais formas como ele pode ser afetado pelo que se passa, como fica evidente em peças como *4'33''* (1952)⁹⁶ e *Water Walk*⁹⁷ (1959).

A obra de Kagel se insere nesse conjunto de avanços estéticos, saltos conceituais e técnicos que proporcionaram aos compositores se expressar teatralmente: composição com elementos não musicais, separação não hierárquica entre os elementos, ampliação da experiência sensorial e aplicação de estratégias composicionais aos diversos elementos da performance (REBSTOCK, 2012a).

⁹⁵ Partitura: Stravinsky (1924).

⁹⁶ Vídeo: Cage (2010), <<https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>>, acesso em abril de 2018.

⁹⁷ Partitura: Cage (1961). Vídeo: Cage (1960), <<https://youtu.be/gXOIkT1-QWY>>, acesso em janeiro de 2018.

Um dossiê publicado no início da década de 1970 pela revista *Musique en jeu*, com organização de Jean-Yves Bosseur (1972), documenta o impacto inicial do teatro instrumental de Kagel no âmbito da música nova europeia. Para Englert (*apud* BOSSEUR, 1972, p. 89-91), um dos colaboradores do dossiê, a partir de peças como *Anagrama* (1957-1958)⁹⁸ e *Transición II* (1958-1959)⁹⁹, Kagel se estabelecia como um dos principais nomes da vanguarda, ficando clara a importância que ele atribuía a todos os tipos de fenômenos sensíveis. Seu teatro instrumental tinha raízes tanto numa reavaliação dos aspectos visuais da própria performance na música de câmara, quanto em referências diversas como o cabaré alemão, as manifestações surrealistas e dadaístas dos anos 1920 e, progressivamente, a integração de meios audiovisuais. Em termos técnicos, parte da expansão da abordagem serial aos elementos visuais e gestuais, desenvolvendo, ao longo dos anos, distintas possibilidades de seleção e organização dos materiais.

O trabalho do compositor argentino-alemão revela um caráter analítico, dissecando fenômenos e transformando a performance em uma espécie de laboratório (BOSSEUR, 1972, p. 99). Explora, por exemplo, as relações entre o instrumentista e seu instrumento em obras solo como *Atem* (1969-1970)¹⁰⁰. Em obras como essa, a teatralização do intérprete é construída a partir de arranjos espaciais cuidadosamente concebidos, partituras com dificuldades técnicas excepcionais e sonoridades inusitadas (BOSSEUR, 1972, p. 92).

Como destaca Kagel (*apud* BOSSEUR, 1971, p. 103), o músico pode ser ressignificado como ator na medida em que se (re)pensa a relação orgânica homem-instrumento e todo o contexto da performance musical, criando-se possibilidades para invenção não condicionadas apenas pelas técnicas de execução. Do ponto de vista teatral, a presença e concretude corporal do performer pode até mesmo prescindir de quaisquer outros sistemas significantes: “É suficiente que o ator permaneça para que a teatralidade seja preservada e o teatro possa acontecer [...]” (FÉRAL, 2015, p. 91).

Na performance musical, o potencial de ressignificação do músico como ator reside na irrupção da gestualidade da execução instrumental ou vocal. Mesmo em peças concebidas para a sala de concerto, a gestualidade pode agregar teatralidade à experiência estética. O recurso das teclas bloqueadas utilizado no estudo No. 3 - *Touches bloquées* (1985)¹⁰¹, de

⁹⁸ Partitura: Kagel (1965).

⁹⁹ Vídeo: Kagel (2009), <<https://youtu.be/WRYvIKNymgo>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰⁰ Vídeo: Kagel (2010a), <<https://youtu.be/w-q2RF8UUYY>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰¹ Partitura: Ligeti (1986). Vídeo: Ligeti (2011), <<https://youtu.be/FSTNT2P-bxc>>, acesso em janeiro de 2018.

György Ligeti, valoriza elementos visuais da performance musical pela via da imbricação de gestos físicos com e sem implicação sonora. As mãos competem pelo acesso às teclas e há discrepância entre movimento corporal e resultado sonoro. No trecho final do estudo, os sons raleiam sem que a atividade rítmica do intérprete diminua, trazendo os gestos sem implicação sonora para o primeiro plano.

A ressignificação do músico como ator pode ir além da gestualidade da própria performance instrumental ou vocal, quando a partitura requer ações não vinculadas à execução musical. Refiro-me, por um lado, a inserções efêmeras e submetidas ao fluxo sonoro, como a roteirização do olhar em *Le corps à corps* (1978)¹⁰², de Aperghis. E, por outro lado, a casos limites, em que a dimensão acústica é secundária ou mesmo inexistente, como em *Poem für einen Springer* (1989)¹⁰³, de Dieter Schnebel, e *Silence Must Be!* (2002)¹⁰⁴, de Thierry De Mey (n. 1956). Nos três casos, o pensamento que orienta a roteirização das ações é musical, calcado em critérios de organização rítmica e formal.

Entre um e outro extremo, a integração entre ações da execução musical e outras ações realizadas pelo músico é campo fértil para a compor a partir da seleção e organização de materiais como jogo cênico. Em *Canção simples de tambor* (1990)¹⁰⁵, de Carlos Stasi, não apenas o músico é ressignificado como ator, mas o instrumento é ressignificado como objeto cênico. A bolinha girando sobre a pele da caixa clara é simultaneamente achado musical – por proporcionar sonoridade sustentada sobre a qual são inseridos ataques e figurações – e achado cênico, numa espécie de número de malabarismo.

Além da teatralidade inerente ao músico ressignificado como ator, Kagel explora situações teatrais entre intérpretes que, reunidos em um mesmo lugar cênico, são introduzidos em jogos de relações psicológicas e sociais (BOSSEUR, 1972, p. 95). Os jogos se originam de um processo dialético, a partir do qual a impressão inicial de uma música pura resulta em situações originalmente extra-musicais (BOSSEUR, 1972, p. 96). Em *Match* (1964)¹⁰⁶, dois violoncelistas são envolvidos em uma espécie de jogo competitivo, enquanto um percussionista acaba por representar a figura de um árbitro. O compositor, revelando mais

¹⁰² Partitura: Aperghis (2006b). Vídeo: Aperghis (2004), <<https://youtu.be/M1ONFZ042fc>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰³ Vídeo: Schnebel (2016), <<https://youtu.be/hU8Z8CE8Jx4>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰⁴ Vídeo: De Mey (2017), <<https://youtu.be/Fe4DITna-FM>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰⁵ Vídeo: Stasi (2007), <<https://youtu.be/iU5q7bWEGuY>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰⁶ Partitura: Kagel (1967a). Vídeo: Kagel (2010b), <<https://youtu.be/uXZb2OKGCtM>>, acesso em janeiro de 2018.

uma vez o caráter analítico de sua abordagem, trabalhou com um vocabulário de figuras sonoras e gestos que fazem emergir situações teatrais latentes no próprio repertório gestual do violoncelo (Kagel *apud* BOSSEUR, 1971, p. 103).

A noção de jogo cênico, pertinente a esse aspecto do projeto composicional de Kagel, é um importante desdobramento da discussão e delimitação teórica da teatralidade. Esse jogo, constituído das ações que absorvem os agentes da criação da experiência teatral no interior do espaço cênico, possui regras e ordem própria, as quais podem variar de acordo com cada época, gênero ou proposta criativa (FÉRAL, 2015, p. 90-91).

Por meio dessas regras, o jogo realizado no espaço cênico toma determinadas liberdades em relação ao cotidiano, ao mesmo tempo que forma um acordo tácito entre ator e espectador: “Ator e espectador rearticulam os signos, retirando-os de seus sistemas habituais de significação e integrando-os a outro universo ficcional. Por meio desse simples jogo, conseguem fazê-los significar de outra forma e constroem as bases da teatralidade” (FÉRAL, 2015, p. 109). O jogo engloba as ações apresentadas no espaço cênico e as convenções que regem suas significações, ou seja, o sentido atribuído às ações no contexto ficcional da encenação.

A radicalização da teatralidade implica “colocar mais distância entre jogo e a sua significação, libertar definitivamente a teatralidade de toda e qualquer função de comentário relativamente à acção” (SARRAZAC, 2009, p. 31). As escolhas criativas da composição/dramaturgia de uma música-come-teatro implicam em inserir as ações vinculadas ou não à execução instrumental, e todos os elementos da performance, em um jogo cênico com suas próprias peculiaridades, profundamente pautado pelas idiossincrasias da execução musical, ao mesmo tempo que admite possibilidades de significação ficcional.

Com a instauração de um jogo cênico, o compositor vai além da teatralidade como qualidade geral de experiência estética e aproxima-se de questões próprias à criação cênica na atualidade. Surge aí uma dupla polaridade, fundamental na reflexão sobre teatralidade cênica: “seu lugar de emergência (o ator) e seu ponto de finalização (a relação que institui com o real)” (FÉRAL, 2015, p. 90). Historicamente, a invenção da teatralidade se caracteriza pela quebra do compromisso entre o jogo cênico e a ilusão teatral (SARRAZAC, 2009, p. 71). Na perspectiva das dramaturgias, a presença do ator, seus gestos e sua voz, bem como os demais elementos da encenação, são tratados de maneira autônoma, com potencial de construir seus próprios discursos cênicos (TORRES NETO, 2016, p. 162).

No teatro instrumental de Kagel, as relações entre o músico/ator, a ficção da situação musical/teatral e o jogo das ações, interações e materialidades apresentadas no espaço cênico da performance musical são múltiplas. Ele estende a abrangência das escolhas composicionais para o âmbito dessas relações, compondo, de fato, distintas possibilidades de constituição e desenvolvimento do processo de teatralidade.

Um outro aspecto bastante relevante no teatro instrumental de Kagel é a assimilação da execução e dos movimentos à notação, resultando no desenvolvimento de modos de escritura cênica. O compositor inventou diferentes tipos de escrituras para diferentes peças, de acordo com suas necessidades de realização (BOSSEUR, 1972, p. 110). Esse aspecto se destaca especialmente em obras como *Pas de cinq* (1965)¹⁰⁷ e *Repertoire aus Staatstheater* (1969-1970)¹⁰⁸. Na primeira, a notação estabelece diagramas para delimitação e preparação do espaço e roteiriza caminhadas com implicações cênicas – os andamentos e padrões rítmicos de caminhada resultam em uma caracterização gestual de cada performer – e sonoras – as caminhadas geram ruídos de acordo com os diversos materiais depositados no piso. Na última, Kagel desmembra os elementos técnicos da ópera, retirando-os de seu contexto usual e cria um novo teatro total, por meio de uma partitura de encenação (Marianne Kesting *apud* BOSSEUR, 1972, p. 113).

A integração das escrituras cênicas às partituras evidencia a ancoragem de seu pensamento criativo na composição musical. Em suma, para Kagel

torna-se normal utilizar uma maneira musical de pensar no teatro. A fala, a iluminação e o movimento se articulam como os sons, os timbres e os andamentos; o evento cênico não pode fazer sentido sem a musicalidade, porque a criação do homem de teatro é inspirada mais por verdadeiros métodos de composição musical que por todos os outros (e essa é uma das razões para eu abrir pouco a pouco meu ofício musical ao ofício teatral).¹⁰⁹ (Kagel *apud* BOSSEUR, 1972, p. 111-112; tradução nossa)

A relação que Kagel estabelece entre música e teatro é enquadrada pela perspectiva composicional. Levando à frente avanços que, desde o início do século XX, propuseram o tratamento de elementos cênicos por meio de critérios musicais, ele expande o alcance de seu trabalho composicional. Ao mesmo tempo, as premissas e possibilidades estéticas desse trabalho composicional são transformadas pela materialidade cênica. A situação musical

¹⁰⁷ Partitura: Kagel (1967b). Vídeo: Kagel (2012), <<https://youtu.be/-BqZILDp95E>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰⁸ Vídeo: Kagel (1990), <<https://youtu.be/IuM8sYuZPp8>>, acesso em janeiro de 2018.

¹⁰⁹ ... il devient normal d'utiliser une manière de penser musicale au théâtre. La parole, la lumière et le mouvement s'articulent comme des sons, des timbres et des tempi; l'événement scénique ne peut prendre tout son sens sans la musicalité, car la création de l'homme de théâtre s'inspire plus des véritables méthodes de composition musicale que de toutes autres (et c'est une des raisons pour moi d'ouvrir peu à peu mon métier musical au métier théâtral)."

teatral que está na base da criação de cada uma de suas peças coloca em movimento a formulação de critérios e ferramentas para seleção e organização de materiais (sonoros e cênicos), estratégias de notação e, muitas vezes, como no caso de *MM51*, a coleção ou construção de objetos necessários para concretização da performance.

Pensar, de maneira musical, a ressignificação do músico como ator, o jogo a ser estabelecido no espaço cênico, incluindo materiais concretos para sua realização, e a formulação de escrituras cênicas para integrar o roteiro da performance à partitura são aspectos inferidos das abordagens de Kagel que se tornam fundamentais para construção da noção de compor música-como-teatro.

2.3.2. Colagem de fórmulas musicais e gestos estereotipados

A situação musical/teatral que Kagel explora em *MM51* remete a uma prática profissional em que pianistas executavam acompanhamento musical para projeções de filmes mudos, nos primórdios da história do cinema, nas primeiras décadas do século XX. De acordo com Carrasco (2015, pp. 38-44), historicamente, o acompanhamento musical de filmes, antes que surgisse a possibilidade técnica das trilhas sonoras propriamente ditas, passa por pelo menos três fases distintas. Na primeira fase, eram feitas seleções musicais do repertório tradicional e a execução tinha pouca ou nenhuma preocupação de sincronia com os eventos apresentados na tela. Na segunda fase, editoras passam a publicar coletâneas de peças características, música descritiva classificada em categorias abrangentes como mistério, aventura, romance, terror. Os realizadores de acompanhamentos musicais nas salas de execução tendiam cada vez mais a cortar os trechos musicais para se adequar aos eventos apresentados na tela. Por fim, na terceira fase, os filmes passam a ser distribuídos com uma planilha de seu acompanhamento musical e, em alguns casos, com as primeiras partituras originalmente compostas para filmes específicos.

Esse contexto contribui para a compreensão da intenção expressiva que motiva Kagel e que ele apresenta na introdução da partitura:

Assim como em "Acompanhamento a uma cena cinematográfica" de Schoenberg, o tema desta peça para piano é a ameaça de medos e perigos não verbalizados. Mas, em contraste com a composição orquestral de Schoenberg, que está escrita na linguagem musical autônoma do expressionismo, a presente peça usa apenas fórmulas estereotipadas, tiradas do tipo de música comercial familiar a todos os espectadores. Ao rejeitar deliberadamente um estilo "contemporâneo" atual, tentei

um ponto de partida diferente para um problema que permite soluções e realizações contrastantes¹¹⁰. (KAGEL, 1977, "Introduction", #1; tradução nossa)

Ao dialogar com a referência da peça de Schoenberg, Kagel destaca uma similaridade de ímpeto composicional e diferencia os meios de realização. Em sua abordagem, o material são fórmulas estereotipadas, dissociadas de sua função descritiva e reorganizadas em um arco formal inerente ao próprio percurso sonoro da peça. Trata-se de uma colagem de segmentos sucessivos de 4 a 16 compassos, nas quais uma determinada característica rítmica, textural e expressiva é sustentada. O segmento musical reproduzido na Figura 28, por exemplo, é preenchido pelo movimento rítmico em tercinas e concluído com uma pontuação no registro grave.

The image shows two excerpts of a musical score. The first excerpt, starting at measure 88, is titled "Gleichmäßige Pulsation" (Uniform Pulse). It features a steady, rhythmic pattern of chords in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. Dynamics include *ppp* and *pp*. A "Ped" marking is at the bottom, and "stacc" is indicated at the end. The second excerpt starts at measure 91 and includes a "trillo" marking in the right hand. The left hand has a melodic line with a dynamic of *ppp* and a performance instruction: "L. H., melodisch hervortreten lassen" (Left Hand, let it emerge melodically). Dynamics include *pp* and *sp*.

Figura 28: uma seção curta de *MM51*, [88-91], de Kagel.

Em termos estruturais, a peça está organizada em três momentos distintos. No primeiro momento, mais longo ([1-91]), a sucessão de segmentos musicais descortina nuances de um caráter relativamente uniforme de suspense. Num segundo momento ([92-136]),

¹¹⁰ "Rather as in Schoenberg's "Accompaniment to a cinematographic scene", the theme of this piano piece is the threat of unspoken fears and dangers. But in contrast to Schoenberg's orchestral composition, which is written in the autonomous musical language of expressionism, the present piece uses only stereotyped formulae, drawn from the kind of commercial music familiar to every viewer. By deliberately rejecting a current "contemporary" style, I tried a different starting point for a problem that allows for contrasting solutions and realisations."

mudanças mais pronunciadas e constantes em articulação, densidade rítmica, andamento e métrica tendem a uma maior agitação, estabelecendo caráter ameaçador. Em um terceiro e último momento ([137-150]), o caráter inicial é brevemente restabelecido, permanecendo, como que suspensos no ar, os medos não-verbalizados que impregnam o caráter expressivo da peça.

Na versão em sala de concerto (KAGEL, 2017), o jogo cênico envolvendo o pianista e o mecanismo do metrônomo (mais sobre esse aspecto abaixo, 2.3.3) é sobreposto à camada de sentido do percurso formal musical. A disposição do espaço sugere uma dimensão de teatralidade desde o início da performance. A ressignificação do pianista como ator se intensifica a partir da inserção de vocalizações de riso “perverso e malicioso” (KAGEL, 1977, pp. 14-17, [120-136]) e culmina com o gesto final da peça (p. 15, [149]), um suspiro em que o pianista deve também levar uma das mãos ao peito. O princípio composicional de colagem, utilizado na construção da forma musical a partir de fórmulas estereotipadas de música descritiva de filmes de terror, é também aplicado à seleção e organização de ações não vinculadas à execução instrumental, procedendo a uma colagem de gestos estereotipados de vilania e medo.

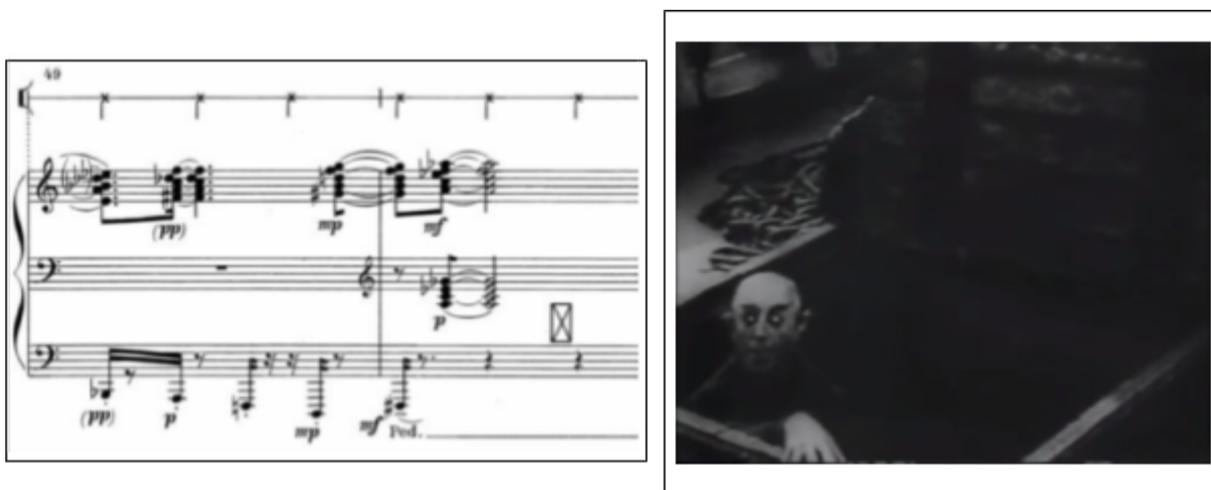


Figura 29: fragmento de *MM51* ([49-50]), de Kagel, à esquerda, e a imagem sincronizada com o acorde atacado com ambas as mãos ([50]), à direita.

Na versão televisiva (KAGEL, 1983), a sobreposição da projeção de uma colagem com cenas do filme *Nosferatu* não restitui simplesmente as fórmulas musicais estereotipadas à sua função descritiva. A projeção adiciona uma camada de sentido à performance e possibilita que o espectador construa relações entre as camadas musical, gestual e imagética. A Figura 29 apresenta um trecho da partitura ao lado da imagem que, na versão televisiva é apresentada

junto ao ataque do acorde do compasso 50. Nos momentos que precedem esse quadro, à medida que o material musical se direciona para o ponto de chegada da pequena seção musical, vemos uma figura aterrorizante se esgueirando pela portinhola até apoiar sua mão e voltar o olhar na direção de algo ou alguém fora da tela.

Neste exemplo, está em jogo o que Chion (2011) designou como ilusão audiovisual. A apresentação simultânea de imagens e sons, inclusive música, tende a gerar um valor expressivo acrescentado, especialmente em situações como a descrita, em que imagem e som convergem para um ponto de sincronia, um momento inevitavelmente saliente na cadeia audiovisual (CHION, 2011, p. 51). O espectador busca essas relações, independente de terem sido planejadas. Em *MM51*, as camadas são compostas como colagens, cada uma com sua lógica interna independente. Quando sobrepostas, ora marcham paralelamente, ora parecem convergir ritmicamente ou expressivamente.



Figura 30: a figura feminina aterrorizada, da colagem de cenas de *Nosferatu*, e o gesto final do pianista em performance de *MM51*, de Kagel.

O mesmo ocorre entre a projeção e os gestos que ressignificam o músico como ator. Nessa relação, emergem paralelos, como a similaridade entre o gesto final do susto do pianista e a postura de uma figura feminina aterrorizada que aparece anteriormente na projeção (Figura 30).

O material musical, os gestos e a projeção são selecionados a partir da situação musical/teatral do pianista de cinema mudo, e organizados por meio de um método composicional comum, a colagem. Paralelamente, o mecanismo do metrônomo cria mais uma camada cênica, com implicações sonoras e visuais, que alimentam a possibilidade de construção de sentidos ficcionais na recepção da performance.

2.3.3. O metrônomo e o jogo sônico-cênico

O metrônomo, regulado para o andamento de 51 batidas por minuto, e o mecanismo com o qual ele é manipulado geram um jogo sônico-cênico que não se submete de maneira óbvia à apreensão da situação musical/teatral que enquadra os sentidos de *MM51*: nas salas de projeção em que pianistas executavam acompanhamento musical de filmes mudos não havia metrônomos. A inserção desse elemento gera uma camada de sentido que, como as demais, segue independente, ao mesmo tempo que interage com aspectos sonoros, gestuais e visuais da performance.

Kagel dá mais de uma opção de montagem do metrônomo. A que é utilizada nas versões aqui referenciadas (KAGEL 2017; 1983) preconiza que:

O metrônomo é [...]

a) montado em um hemisfério, a alguma distância do pianista (pelo menos 2 metros); um pedal operado pelo pé esquerdo leva a hemisfera a uma posição inclinada.

O metrônomo é preso à superfície plana com um imã. Esta construção é montada atrás do pianista.¹¹¹ (KAGEL, 1977, “Introduction”, #3; tradução nossa)

Assim, o mecanismo é integrado à performance do pianista que, de acordo com as instruções ao longo da partitura, deve acionar o pedal que causa a inclinação da plataforma sobre a qual o metrônomo está montado. A natureza do mecanismo é tal que a inclinação da plataforma pode levar o metrônomo a produzir pulso irregular ou interromper o pulso. Assim, no compasso 71, por exemplo, encontra-se a indicação: “O metrônomo é virado lentamente para uma posição oblíqua. (Há uma pulsação cada vez mais desigual)”¹¹² (KAGEL, 1977, p. 8; tradução nossa). E, no compasso 84, “gradualmente restabelecer a posição normal”¹¹³ (KAGEL, 1977, p. 10; tradução nossa).

A inserção do som do pulso gerado pelo metrônomo, que Kagel faz questão de agregar à notação da peça (ver Figura 31, abaixo), possui uma relevante implicação para o resultado sonoro da escritura rítmica. Devido ao andamento lento, na ausência dos pulsos metronômicos, a sucessão de ataques passaria a ser percebida como ritmo não métrico, uma

¹¹¹ “The metronome is [...]

a) mounted on a hemisphere, at some distance from the pianist (at least 2 meters); a pedal operated by the left foot brings the hemi-sphere into an inclined position.

The metronome is fastened to the flat surface with a magnet. This construction is set up behind the pianist.”

¹¹² “Metronom äußerst langsam in schräge Lage bringen. (Es entsteht eine zunehmend ungleichmäßige Pulsation)”

¹¹³ “Allmählich in normal Lage bringen”

vez que o pulso e seu agrupamento métrico não são enfatizados na escritura rítmica para o piano. Com o uso do metrônomo, nos trechos em que seu funcionamento regular é mantido, a performance e a escuta têm como um de seus focos os efeitos de deslocamento dos ataques em relação ao pulso.

Figura 31: trecho inicial ([1-3]) de *MM51*, de Kagel.

Uma vez estabelecida essa relação fundamental de referência métrica, e valendo-se do mecanismo criado para montagem do metrônomo em cena, Kagel explora uma série de possibilidades, gerando a sequência de situações do pulso metronômico e de relações entre esse pulso e a execução ao piano apresentada no Quadro 5.

Localização na partitura	Piano (fórmula de compasso e andamento)	Metrônomo (pulso)	Relação
[1-71]	3/4 ♩ = 51	Regular (51 b.p.m.)	sincronia
[72-87]	3/4 ♩ = 51	Irregular	aleatória
[88-96]	3/4 ♩ = 51	Regular (51 b.p.m.)	sincronia
[97-103]	3/4 ♩ = 51	Irregular	aleatória
[104-119]	9/8 ♩. = 102	<i>Tacet</i>	-
[120-124]	3/4 ♩ = 51	Regular (51 b.p.m.)	sincronia
[125-139]	9/8 ♩. = 68	Regular (51 b.p.m.)	assincronia ou polirritmia
[140-150]	9/8 ♩. = 102	<i>Tacet</i>	-

Quadro 5: o pulso metronômico e sua relação com o material musical do piano em *MM51*, de Kagel.

O pulso regular soando em sincronia com a execução do piano está presente em três trechos ([1-71], [88-96] e [120-124]). Em outro trecho ([125-139]), o “metrônomo continua a correr independente do andamento da execução”¹¹⁴ (KAGEL, 1977, p. 15; tradução nossa).

¹¹⁴ “Metronom läuft weiter unabhängig vom Spieltempo”

Aqui, o efeito pode ser de assincronia, com a simultaneidade de dois pulsos, ou de polirritmia, se a precisão de início da execução do trecho e dos andamentos indicados na partitura for mantida. Nesse caso, o pulso metronômico soaria a cada quatro colcheias em uma periodicidade distinta daquela que rege os agrupamentos rítmicos na fórmula de compasso 9/8. O pulso irregular, resultando em uma relação ritmicamente aleatória entre os sons gerados pelo metrônomo e aqueles gerados pelo piano, está presente em dois trechos distintos ([72-87] e [97-103]). Por fim, há dois trechos ([104-119] e [140-150]) em que o metrônomo é colocado em pausa.

Há aí um processo formal independente, em contraponto com a estrutura em três partes descrita na seção anterior (2.3.2). Por meio do mecanismo de manipulação do metrônomo, Kagel compõe variantes de um parâmetro sonoro e suas relações com os demais materiais sonoros da peça. Organiza essas variantes e relações de maneira a gerar um senso de coerência e direção.

A presença visual e sonora do metrônomo e do mecanismo construído para sua manipulação também cria uma camada adicional de sentido para o jogo cênico. Deve ser montado atrás do pianista, de tal forma que seu olhar nunca está direcionado ao mecanismo. Na versão televisiva (KAGEL, 1983), esse aspecto é ainda mais proeminente: o pianista tem seu olhar voltado para a tela de projeção, permitindo ao ouvinte/espectador dar sentido a uma relação consciente, profissional e intencional entre suas ações e as imagens em movimento, relação claramente paralela àquela que haveria na situação real do pianista de cinema mudo. As flutuações do mecanismo do metrônomo, entretanto, não são pertinentes à situação real e estão como que ocultas da figura cênica do instrumentista.

Assim, para além das funções sonoras e formais descritas nos parágrafos anteriores, o mecanismo do metrônomo passa a interferir na representação, nos sentidos que é possível construir diante da performance. Representa aspectos que tendem a permanecer inconscientes nas atitudes e ofícios cotidianos do músico. No suspiro final ([149]), a apresentação deliberada de figuras e cenas estereotipadas de terror dá lugar ao sobressalto que acomete o pianista quando aparentemente toma consciência da previsibilidade e rigidez de seu artesanato profissional.

2.4. Estrutura e forma como encenação: *Graffitiis* (1980), de Georges Aperghis

Dentre os possíveis paralelos entre *Graffitiis* (1980)¹¹⁵ e as peças do meu portfólio destaco três. O primeiro são as vocalizações escritas para os instrumentistas. Embora o compositor grego radicado na França recorra a procedimentos radicais na dessemantização dos textos – ausentes no trabalho que apresento no portfólio – a ideia mais geral de fazer a função dos textos oscilar num *continuum* entre gesto vocal e conteúdo semântico compreensível é comum a ambas produções. O segundo, relacionado ao primeiro, é o uso de fragmentos de textos literários consagrados como material composicional. Em *Graffitiis*, Aperghis utiliza uma estrofe em alemão do *Fausto* (1832), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). O terceiro paralelo é a roteirização do olhar do instrumentista, como elemento gestual de âncora para a teatralidade e como dispositivo narrativo. Os três aspectos estão relacionados ao trabalho composicional de concatenar ações e estabelecer um quadro de referência para os sentidos dessas mesmas ações, entre performance e representação.

Para Aperghis (*apud* TRUBERT, 2015, p. 1281), o trabalho a que se propõe é de inventar maneiras de relacionar música e teatro distintas daquelas herdadas da ópera ou do concerto. Em obras como *7 crimes de l'Amour* (1979)¹¹⁶ e *Retrouvailles* (2013)¹¹⁷, ele parte de situações que parecem reais – triângulo amoroso e dois conhecidos numa mesa de bar, respectivamente –, mas que perdem sua realidade devido às manipulações composicionais da voz e dos gestos.

Já em *Graffitiis*, Aperghis elabora o material cênico a partir da própria execução instrumental, explorando a irrupção do gesto e a teatralidade latente da percussão múltipla e das vocalizações. Em outra obra percussiva, *Les guetteurs de sons* (1981)¹¹⁸, fica evidenciada uma abordagem composicional semelhante. Aqui, o gesto de execução musical, dissociado de sua implicação sonora, assume o primeiro plano em diversos momentos da performance: decomposição do gesto percussivo, sua realização com ou sem implicação sonora e sustentação de posturas corporais em longas pausas. Em prefácio disponibilizado junto à

¹¹⁵ Partitura: Aperghis (1980). Vídeo: Aperghis (2013e), <<https://youtu.be/UUYIt7v6S00>>, acesso em maio de 2018.

¹¹⁶ Partitura: Aperghis (2006a). Vídeo: Aperghis (2013a), <https://youtu.be/aZ48kO_LiRs>, acesso em janeiro de 2018.

¹¹⁷ Partitura: Aperghis (2013c). Vídeo: Aperghis (2013d), <https://youtu.be/0-3LFmAf_DM>, acesso em janeiro de 2018.

¹¹⁸ Partitura: Aperghis (2006c). Vídeo: Aperghis (2011a), <<https://youtu.be/7lylVuBMQuk>>, acesso em janeiro de 2018.

partitura, Gaston Sylvestre (*apud* APERGHIS, 2006c), um dos três artistas a quem essa peça foi dedicada, complementa sua leitura cênica. Para ele, é possível atribuir uma persona a cada percussionista, sugerindo que sua gestualidade deva refletir tanto essa caracterização, quanto o desenvolvimento da narrativa, do nascimento à morte.

No contexto geral do teatro musical de Aperghis, tanto uma situação teatral é apresentada e desenvolvida como performance musical, quanto gestualidade e visualidade da performance musical são desenvolvidas a ponto de adquirir sentido teatral. Lidar com o deslizamento entre performance (apresentação de ações inerentes ou não à execução vocal e instrumental) e representação (construção ou sugestão de uma narrativa ficcional no espaço cênico) é uma questão relevante para compreensão do trabalho do compositor grego radicado na França, como verificamos também em Eötvös, Mendes e Kagel. Nesse ponto, cabe retomar a discussão sobre a relação entre composição e dramaturgia sumarizada no capítulo inicial (ver seção 1.4.2).

2.4.1. Invenção de relações entre música e cena

Em entrevista publicada em 2010, Aperghis comentava sua preocupação com os sentidos construídos na performance de seu teatro musical:

Para mim, se alguma coisa é entendida, se é dito que a situação tem tipologias teatrais muito determinadas – com personagens como o marido, a esposa, etc. – assim não se ouve mais, porque a situação é reconhecida, o que acontece é sabido. Se não se sabe, se está escrito como uma partitura musical, naquele momento as pessoas ouvem bastante.¹¹⁹ (Aperghis *apud* DONIN & TRUBERT, 2010, p. 70; tradução nossa)

A preocupação de Aperghis é a interferência dos sentidos teatrais na experiência de escuta. Defende que a apreensão de soluções teatrais muito evidentes dá à recepção um caráter estático. O ouvinte/espectador contenta-se em solucionar o enigma, ao decifrar o que cada figura representa. Não me parece, entretanto, que Aperghis pretenda rejeitar completamente a possibilidade de representação ficcional no espaço cênico da performance de suas composições. Seu posicionamento deve ser interpretado como uma pista sobre sua abordagem ao lidar com a representação, como os exemplos mencionados anteriormente sugerem.

¹¹⁹ “Pour moi, si on comprend quelque chose, si on se dit que la situation comprend des typologies théâtrales très déterminées – avec des personnages comme le mari, la femme, etc. – eh bien on n’écoute plus, parce qu’on reconnaît la situation, qu’on sait ce qu’il se passe. Si on ne sait pas, si c’est écrit comme dans une partition musicale, à ce moment-là les gens écoutent beaucoup.”

A questão é a relação estabelecida entre material musical e material cênico no resultado estético apresentado. E é tomando por base esse critério que Trubert (2015) propõe mapear o terreno do teatro musical pós-1960, distinguindo formas convergentes, fragmentárias e divergentes. Em formas convergentes, há uma simetria estrutural entre as forças musicais e cênicas, que resulta em continuidade dramática e preserva as características essenciais da ópera, ainda que as sonoridades empregadas tenham afinidade com a música sendo criada no período pós-guerra. Nas formas fragmentárias, a condução dramática é implodida pelo contexto crítico, efeitos de distanciamento e teleologia narrativa de cunho épico. Nas formas divergentes, há uma polifonia informacional e os gestos ganham um caráter incidental, interveniente, que tem menos a ver com a construção da intriga do que com a materialização de uma poética composicional (TRUBERT, 2015, p. 1272).

A noção de forma divergente é consistente com as propostas mais radicais do teatro musical pós-1960, em que o nexa narrativo é quase totalmente abolido. A consequência dessa concepção para o trabalho de organização composicional em larga escala foi assim sintetizado por Trubert (2015, p. 1279; tradução nossa): “Enquanto a dramaturgia perde seu caráter unificante, os elementos da cena, que diferem por natureza, são transcendidos por um modo de estruturação e uma forma espetacular, onde o gesto é um parâmetro fundamental”¹²⁰. A afirmativa do pesquisador coloca em pauta um conceito do campo teatral com o qual estamos dialogando, a dramaturgia. Entretanto, Trubert utiliza o termo no sentido mais restrito da escrita de textos dramáticos.

A compreensão da problemática da perda do caráter unificante do texto dramático como dado *a priori* para o trabalho composicional em teatro musical pode ser esclarecida retomando a discussão sobre a noção de teatralidade, desta vez à luz de sua tensão com a performatividade. Tanto o ator – por sua concretude corporal no interior do espaço cênico – quanto o jogo – pela maior ou menor arbitrariedade de suas convenções – mediam o aspecto de performance, como apresentação de ações, com o aspecto de representação, como significação ficcional dessas mesmas ações. Há uma dinâmica de permanente disjunção-unificação entre as estruturas simbólicas do teatro e os fluxos energéticos que se atualizam na performance (FÉRAL, 2015, p. 112).

¹²⁰ “Tandis que la dramaturgie perd son caractère unifiant, les éléments de la scène, qui diffèrent par nature, sont transcendés par un mode de structuration et une forme spectaculaire, où le geste est un paramètre fondamental.”

Nas transformações da criação cênica no século XX, a performatividade ganha um maior peso: “diversos autores e encenadores buscaram criar essa dissociação unívoca entre um discurso (verbal ou visual) e um sentido dado” (FÉRAL, 2015, p. 118-119). O teatro assume, em diversos graus e variações, o caráter de descrição dos acontecimentos em detrimento da narrativa ficcional e de criação de espetáculos centrados na imagem e na ação em detrimento do texto. Nesse aspecto da reflexão teórica, a teatralidade remete a um teatro em que “o sentido deixa completamente de ser *global*; é sempre *local e fragmentário*” (SARRAZAC, 2009, p. 28).

A partir desta ruptura fundamental, a que nos referimos repetidas vezes neste trabalho, os processos criativos para a cena apostam no curto-circuito dos elementos e das convenções dramáticas, propondo novas possibilidades de construção cênica e novos tipos de narrativas. “A composição desloca-se, pois, do foco do drama para o plano da ação, não a dramática, mas a performativa” (TORRES NETO, 2016, p. 159). O teatro passa a ser visto como “um evento singular, multifacetado, multidisciplinar e interartístico” (MOTA, 2017, p. 35).

Os avanços da ação performativa e da criação de espetáculos sem texto ou com textos não-dramáticos não impedem uma persistência de aspectos do drama e do dramático. Se a criação cênica volta-se para a performance e passa a rejeitar a estrutura paradigmática do texto dramático estruturado nos moldes do século XIX, não deixa de conter elementos, mesmo que soltos ou contraditórios, de ação, fábula ou personagens.

Enfim, para dizer numa palavra: elementos de *mimésis*. Elementos. Não mais uma representação ordenada como um todo acabado e coerente (equivalente, no plano da representação, ao belo produto aristotélico), mas suas repercussões, também elas estilhaçadas, contraditórias, intermitentes. (DANAN, 2010, p. 119)

A questão é a persistência da *mimésis*, ou seja, da representação em propostas cênicas calcadas na performance, como as do teatro musical pós-1960. O diagnóstico de Danan me leva a avaliar a preocupação de Aperghis sob uma nova ótica, diante da constatação de que, uma vez colocada em jogo uma teatralidade, a apresentação (performance musical) passa a ter, quase inevitavelmente, uma dimensão de representação, “ainda que fragmentária e intermitente, ainda que relativa ao espírito do espectador que não pode impedir-se de projetá-la, de criá-la” (DANAN, 2010, p. 119). A meu ver, para evitar a indesejável identificação de tipologias teatrais muito determinadas, o compositor não rejeita, mas aproxima-se da dramaturgia:

Estabelecer um dispositivo, um quadro, para que o jogo e o sentido aí se produzam, sob o risco (desejável) de transbordar do quadro. Seria, pois, a dramaturgia esse

quadro (e não mais, como ocorreu por muito tempo, imposição, ou proposição de uma leitura)? Sim. Mas ela é também aquilo que ocorre no interior do quadro, o desenrolar do tempo que aí se inscreve, o jogo entre corpos, as palavras trocadas... a peça que se joga, tal como ela foi escrita e tal como é reinventada... (DANAN, 2010, p. 121)

Aproxima-se, portanto, dessa concepção abrangente de dramaturgia, que abarca os diversos procedimentos, contribuições e técnicas pertinentes à criação e organização de um evento cênico. A dramaturgia vai além da representação como foco autoritário de coerência dos elementos teatrais, mas não recusa a possibilidade de significações. Não se restringe à construção da fábula, que passa a ser um de seus elementos possíveis, um dos fragmentos ou camadas com as quais pode trabalhar na composição de texturas multissensoriais. Ao estabelecer um quadro de produção de sentido, que pode ser transbordado, a dramaturgia lida com níveis de inteligibilidade ficcional das ações, que podem ir do clichê teatral à completa indeterminação dos sentidos narrativas.

O mover-se na direção do teatro (Cage), a intenção de teatro (Berio), o teatro musical como dado característico da música de vanguarda (Mendes), a maneira musical de pensar no teatro (Kagel) e a invenção de relações entre música e cena (Aperghis) aproximam a composição musical dessa noção atual de dramaturgia em dois sentidos, sucessivamente.

O primeiro sentido é o da aplicação de critérios e procedimentos composicionais musicais a todas as materialidades cênicas, como nos postulados de Kagel (*apud* BOSSEUR, 1972) e na moldura teórica dos pesquisadores proponentes da noção de Teatro Composto (REBSTOCK, 2012a; ROESNER, 2012). As ações são organizadas e dispostas a partir de um pensamento voltado para os recortes no tempo, para a escolha de sons e silêncios pelo critério da expressividade e para a construção de um senso de coerência e direção¹²¹. As escolhas composicionais visam à costura gradativa do percurso sonoro, indissociável, especialmente nesse tipo de abordagem criativa, da roteirização da performance a ser colocada sobre o palco na situação concreta de realização da peça.

O segundo sentido é o da admissão do potencial mimético (representacional) das materialidades sonoras e gestuais/visuais com as quais se compõe e do estabelecimento de dispositivos para que jogos de construção e deslizamento de sentidos se realizem na performance.

¹²¹ Aspectos cruciais do pensamento criativo musical, destacados por mim dentre os desafios composicionais apontados por Chaves (2010, p. 85-89).

Assim, no que se refere à relação entre material musical e material cênico, a minha noção de compor música-como-teatro aproxima-se do que Trubert (2015, p. 1272) classifica como forma fragmentária, em que elementos de narrativa ficcional são identificáveis, porém não há uma condução dramática linear. No trabalho composicional, a manutenção desse tipo de relação e seu desenvolvimento ao longo de cada peça específica implica na busca do equilíbrio entre duas demandas. De um lado, a invenção e organização das ações com ou sem resultantes sonoras. De outro lado, a marcha de possíveis sentidos de representação cênica implicados nessas mesmas ações.

Em *Graffiti*, Aperghis enfrenta essas demandas a partir de um mesmo conjunto de procedimentos composicionais, com operações de fragmentação, construção gradativa e interpolação de materiais, resultando em distintos níveis de inteligibilidade ficcional. O interesse na escuta é mantido, ao mesmo tempo em que se estabelece a multissensorialidade do resultado estético e os processos formais musicais criam as condições para uma concretude teatral específica.

2.4.2. Da vocalização à linguagem, da linguagem ao teatro musical

Na mesma entrevista mencionada anteriormente, Aperghis discorre sobre duas maneiras de ir da linguagem ao teatro musical.

A primeira é remover o significado, removendo pedaços de palavras, ou não colocando as palavras onde elas deveriam estar para dar significado, mas, ao contrário, colocá-las para fazer música. A partir daí, a partir do momento em que não entendemos, ouvimos, porque tentamos entender, e é isso que torna esse fenômeno muito musical. O público se pergunta: o que é isso? É uma linguagem? É outra coisa? E, a propósito, é o mesmo para o teatro musical.¹²² (Aperghis *apud* DONIN & TRUBERT, 2010; tradução nossa)

A primeira maneira consiste, portanto, em um trabalho de fragmentação do texto ao nível sintático (reordenação de palavras) e fonético (reordenação de fonemas), reorganizando as sonoridades vocais por meio de procedimentos composicionais. A intenção expressiva é provocar a escuta atenta a partir de uma experiência de estranhamento com o deslocamento do propósito de gestos vocais originados da linguagem. As ações são reconhecidas como quase palavras, embora não resultem em mensagens reconhecíveis.

¹²² “La première c’est d’enlever du sens, en enlevant des bouts de mots, ou en ne mettant pas les mots où ils doivent être pour donner sens mais au contraire, de les placer pour faire de la musique. À partir de là, à partir du moment où on ne comprend pas, on écoute, parce qu’on essaye de comprendre, et c’est ça qui rend ce phénomène très musical. Le public s’interroge : c’est quoi ? C’est une langue ? C’est autre chose ? Et d’ailleurs c’est pareil pour le théâtre musical.”

Alternativamente, ao invés de remover o significado, o compositor se propõe a acrescentá-lo, até o limite. “A outra maneira é acrescentar muito, como uma linguagem sobredeterminada, mas com tantos meandros e contradições que finalmente não sabemos em absoluto sobre o que falamos, como uma espécie de redemoinho”¹²³ (Aperghis *apud* DONIN & TRUBERT, 2010; tradução nossa). Nesse caso, a intervenção é diretamente ao nível semântico. Enquanto as unidades sintáticas são mantidas intactas, sua proliferação macarrônica dissolve o sentido geral da ação vocal rumo a uma musicalidade/teatralidade peculiar. Essa abordagem é uma das possibilidades exploradas em *Luna Park* (2011)¹²⁴.

Aperghis também constrói vocalizações com uso de sílabas onomatopaicas. Esse tipo de escrita integra as vocalizações à textura percussiva. Ora a voz alterna com o instrumento de percussão, ora são combinados verticalmente, como na primeira seção de *Le corps à corps* (APERGHIS, 2006b, pp. 1-9) (ver Figura 32).

The image shows a musical score for voice and percussion. The voice part (Voix) is written on a single staff with a treble clef and a 4/8 time signature. It features three measures of music. The first two measures contain triplets of eighth notes, each with a '3' above it. The lyrics 'tom' are written below these notes. The third measure contains a sixteenth-note run labeled 'langue' with a '6' above it, followed by a triplet of eighth notes with a '3' above it. The lyrics 'tom te ta to tou tom' are written below this measure. The percussion part (Zarb) is written on a single staff with a treble clef and a 4/8 time signature. It features three measures of music. The first two measures contain triplets of eighth notes, each with a '3' above it. The third measure contains a sixteenth-note run labeled '6' below it, followed by a triplet of eighth notes with a '3' above it. The percussion part is written with 'x' marks above the notes, indicating a percussive sound.

Figura 32: a escrita para percussão e voz com sílabas onomatopaicas nos três primeiros compassos da página 4 da partitura de *Le corps à corps*, de Aperghis.

Em *Graffiti*, o material vocal é construído, inicialmente com sílabas onomatopaicas e, depois, com a primeira maneira de ir da linguagem ao teatro musical descrita acima. Um pequeno trecho do *Fausto* de Goethe é fragmentado e apresentado gradativamente, de tal maneira que, a partir de um certo ponto na performance, seu sentido semântico emerge (para os ouvintes familiares com o idioma alemão). A apresentação gradativa é concretizada por meio de procedimentos composicionais que Dos Santos *et al* (2015, p. 101) denominam de construção progressiva, construção retrógrada e construção bidirecional.

¹²³ “L’autre façon, c’est d’en ajouter énormément, comme un langage surdéterminé, mais avec tellement de méandres et de contradictions que finalement on ne sait plus du tout de quoi on parle, comme une espèce de tourbillon.”

¹²⁴ Vídeo: Aperghis (2011b), <<https://youtu.be/biTGIRROgZA>>, acesso em abril de 2018.

Figura 33: procedimento composicional de construção retrógrada nas sete primeiras linhas da partitura da *Récitation 9*, de Aperghis.

Os procedimentos de construção retrógrada e construção bidirecional podem ser observados de maneira didática nas partituras das *Récitations* n. 9 e n. 11, respectivamente (ver figuras 33 e 34).

Figura 34: procedimento composicional de construção bidirecional nas seis primeiras linhas da partitura da *Récitation 11*, de Aperghis.

Esses procedimentos, e outros em que uma unidade lógico-temporal é recortada e redistribuída pela partitura em sequências mais ou menos aleatórias, são característicos em Aperghis. “Acontece assim que uma seção pode ser ao mesmo tempo totalmente emancipada de qualquer continuidade lógica e, ao mesmo tempo, completamente integrada a um vasto

processo de elaboração que mantém a coerência do trabalho”¹²⁵ (DONIN & TRUBERT, 2010; tradução nossa). A impressão local de materiais sonoros entrecortados e fragmentados é sustentada, ao mesmo tempo que gradativamente emerge uma espécie própria de coesão e senso de direção formal.

Em *Graffiti*, por sua vez, não há um procedimento único que seja concretizado de maneira ininterrupta e corresponda à própria forma da peça, como em várias das *Récitations*. Uma série deles são aplicados e interpolados com outros materiais que podem resultar de procedimento similar ou de escolhas mais pontuais para gerar as sucessivas seções da peça. Entre as páginas 1 e 2, a construção progressiva de uma série fixa de sílabas onomatopaicas (“do i vo do va man...” etc.) é interpolada com materiais percussivos (Figura 35).

The image displays a musical score for the piece 'Graffiti'. It features a vocal line at the top with lyrics: "do i vo do va man..." and various rhythmic notations. Below the vocal line are five percussion parts: K. Blocks, Bongo, Tambas, Toms, and Gongs. The score is written in a complex, multi-measure format with numerous vertical lines indicating rhythmic patterns and accents. The percussion parts are highly rhythmic and syncopated, often overlapping with the vocal lines. The overall structure is dense and intricate, reflecting the 'interpolated' nature of the piece described in the text.

¹²⁵ “Il advient ainsi qu’une section puisse être à la fois totalement émancipée de toute continuité logique, et en même temps complètement intégrée à un vaste processus d’élaboration qui maintient la cohérence de l’œuvre.”

The image shows a musical score for the piece 'Graffiti' by Aperghis. It consists of two systems. The top system features a vocal line at the top with syllables such as 'Do I VodoYHMAN', 'I VA VAKI', and 'KI VA'. Below the vocal line are staves for guitar and bass, with rhythmic markings like 'gtr.' and 'gtr.'. The bottom system is labeled '29' and 'Ralent molto' with an arrow pointing right. It includes staves for 'Voix', 'Blocks', 'XONGU UMBAS', 'OH5', and 'FONG'. The vocal line in this system contains syllables like 'Do I VodoYHMAN', 'I VA VAKI', and 'I VA VAKI'. The instrumental parts include rhythmic patterns and markings like 'gtr.' and 'gtr.'.

Figura 35: procedimento composicional de construção progressiva de uma sequência de vocalização de sílabas onomatopaicas em trecho das páginas 1 e 2 da partitura de *Graffiti*, de Aperghis.

A forma da peça emerge de uma série de processos interligados. Quanto às vocalizações, em um primeiro momento, são apresentadas sílabas onomatopaicas. Depois, sílabas e palavras em alemão são inseridas na textura. Por fim, a declamação rítmica do texto em alemão passa ao primeiro plano da performance vocal. Paralelamente, a relação entre vocalização e percussão também é transformada no decorrer do tempo da peça. Inicialmente, as vocalizações aparecem como fonte sonora em uma textura percussiva. Gradativamente, a declamação textual ganha proeminência até o ponto em que passa a ser acompanhada apenas por gestos de execução instrumental, realizados, entretanto, sem implicação sonora (Figura 36).

2.4.3. Da abertura à narrativa

A partir da página 6 da partitura de *Graffiti*, Aperghis inicia a roteirização de uma sequência de ações não vinculadas à execução instrumental que enfatiza a ressignificação do músico como ator e que se revela como solução formal para o desdobramento e, eventualmente, desfecho da peça. A primeira dessas ações é olhar para um par de baquetas¹²⁶. Em uma série de interrupções à execução vocal/instrumental, indicadas nas páginas seguintes, a sequência de ações é gradativamente complementada, em mais uma instância do procedimento composicional de construção progressiva.

Essa constatação fundamenta a conclusão de que os processos formais de toda a peça são construídos por interpolações diversas em que sonoridades e ações são reveladas gradativamente e em alternância com os demais materiais, por sua vez submetidos também a procedimentos similares de fragmentação e construção gradativa. O performer vai da vocalização onomatopaica à linguagem e, nos termos do compositor, da linguagem ao teatro musical, ao mesmo tempo em que a relação entre voz e percussão vai da textura rítmica à declamação acompanhada de gestos. O resultado estético é de uma performance que vai da execução musical à atuação cênica.

Na seção anterior, chamava atenção para paralelos entre *Graffiti* e *Le corps à corps*, quanto à escrita vocal e quanto à relação entre vocalização e percussão. Entretanto, os paralelos entre as peças não estão restritos àqueles aspectos e são particularmente profícuos para a compreensão do aspecto estrutural. Em *Le corps à corps*, Aperghis explicitava a segmentação da partitura em dois movimentos: “I. Ouverture” e “II. Le recit” (APERGHIS, 2006b, pp. 1, 9). O início do segundo movimento, o conto, é precedido pela pronúncia das primeiras palavras inteligíveis do texto (ali, em francês) e por um breve interrupção da execução vocal-instrumental por uma ação: “vire a cabeça para a direita, como se estivesse surpreso com algo”¹²⁷ (APERGHIS, 2006b, p. 9; tradução nossa).

Em *Graffiti*, embora a segmentação não venha indicada com subtítulos, a estrutura utilizada por Aperghis é exatamente a mesma. Após a abertura, a execução vocal-instrumental é interrompida por uma ação de olhar, seguindo-se a apresentação gradativa da narrativa. Há, entretanto, uma diferença relevante. Em *Le corps à corps*, a ação de olhar é repetida para

¹²⁶ Na página de rosto, Aperghis faculta ao performer escolher instrumentos e objetos distintos daqueles indicados na partitura. No texto, faço referência predominantemente ao roteiro conforme consta na partitura.

¹²⁷ “tournez la tête à droite, comme si vous étiez surpris par quelque chose”

marcar as sucessivas retomadas da narrativa, apresentada em construção progressiva. Em *Graffiti*, a ação de olhar, ao ser repetida, não apenas marca a retomada da narrativa (e sua apresentação gradativa que mescla, nesse caso, procedimentos de construção progressiva, bidirecional e retrógrada¹²⁸), mas é também acrescida de outras ações (em seu próprio processo de construção progressiva), culminando no momento final em que o performer pega as baquetas e as luzes se apagam.

O exame do texto declamado, retirado de um episódio do *Fausto* de Goethe em que um soldado descreve a selvageria e absurdidade da experiência do campo de batalha, revela uma nova camada de sentido. Ainda que as qualidades fragmentadas e repentinas da execução vocal e instrumental possam ser relacionadas *a posteriori* com a violência e a desorientação que transparecem do conteúdo semântico do texto, a relação entre os materiais musicais, cênicos e textuais não é de modo algum ilustrativa. A passagem literária, embora seja fragmento de texto do gênero dramático, não é o ponto de partida para a concepção teatral. É agregada à peça como mais um de seus materiais sonoros e dispositivos de construção de sentido.

Cada camada da composição prossegue com suas próprias lógicas internas e potenciais de sentido, de tal maneira que se desenham distintos arcos narrativos e representacionais. Em uma camada, a própria performance encena um percurso da execução musical à atuação cênica. Em outra camada, a sequência de ações introduzidas a partir da página 6 da partitura precipita a eventual dissolução da performance ao sugerir, na figura do performer, a representação de alguém dividido entre a responsabilidade de executar um roteiro de ações e o desejo de apanhar algo que lhe falta, mas se encontra fora de seu alcance. Note-se que a execução percussiva é toda realizada com as mãos e o objeto sugerido pelo compositor é justamente um par de baquetas¹²⁹. Em outra camada, o percussionista é resignificado como narrador melodramático relatando a história do texto, ainda que essa representação seja distorcida pelas manipulações composicionais da vocalização e da corporalidade do músico/ator.

As soluções composicionais para organização dos materiais correspondem simultaneamente, por um lado à coerência e senso de direção musical e, por outro lado, à

¹²⁸ Ver Dos Santos *et al* (2015).

¹²⁹ O compositor, entretanto, facultava a substituição dos objetos. Em uma alternativa teatralmente interessante, o percussionista Alexander Wnuk (APERGHIS, 2014) utiliza uma taça de vinho. Nesse caso, o desejo adquire um sentido narrativo externo à execução musical e, talvez até, de fuga à responsabilidade da performance.

proposta de concretização cênica da peça, ou seja, sua encenação. A teatralidade decorre das próprias condições criadas para a performance, passando ao largo da questão da verossimilhança. Há aqui, novamente, um importante ponto de contato com as discussões teóricas em artes cênicas. No que se refere às experimentações cênicas pós-1970, campo no qual se enquadra por analogia o teatro musical de Aperghis e demais obras discutidas neste capítulo, a noção de teatralidade é menos um dado assumido *a priori* que um resultado da própria proposta criativa.

A teatralidade aparece como um processo ligado, antes de tudo, às condições de produção do teatro e não ao grau de semelhança ou desvio em relação ao real representado. Nesse sentido, é possível dizer que não há assuntos mais teatrais que outros, imitações mais teatrais que outras, e que a teatralidade tem a ver com o próprio processo de representação. (FÉRAL, 2015, p. 97)

Nesse sentido, levando-se em conta o campo das dramaturgias contemporâneas, em toda a sua pluralidade, o teatro é “o lugar da invenção dos possíveis”, de definição das suas próprias regras e de geração contínua de possíveis virtuais (SARRAZAC, 2009, pp. 76-77). Ao abordar a teatralidade como dimensão estética da música de concerto, o processo de representação é indissociável do transcorrer da execução musical no tempo real de performance. E é nesse sentido que, em uma peça como *Graffiti* e na minha noção de compor música-como-teatro, as escolhas composicionais relacionadas à estrutura (divisibilidade em partes) e à forma (disposição dos conteúdos e suas continuidades) musicais implicam na criação de condições para a concretização teatral da performance, de invenção de um possível.

CAPÍTULO 3

Uma prática de compor música-como-teatro

No capítulo anterior, a escrita autoanalítica tomou a forma de revisão seletiva de literatura, organizada em um percurso de referências para caracterizar e explicar a noção de compor música-como-teatro, a partir do diálogo com repertórios e conceituações. Neste capítulo, as discussões terão como ponto de partida a própria prática composicional. Como afirma Berio (1981, p. 95): “para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar”. Naturalmente, fazer algo refere-se a compor algo. Assim, minhas considerações seguintes sobre a concepção criativa de música-como-teatro são derivadas da experiência de compor as peças do portfólio. A ênfase é deslocada do diálogo com alternativas de exploração da teatralidade na música de concerto pós-1960 para peculiaridades dessas peças e seus processos criativos.

O projeto composicional de música-como-teatro parte da intenção expressiva de incorporar a dimensão estética de teatralidade da performance musical ao âmbito das escolhas composicionais. Avança a partir da tomada de posição de aproximar as noções de composição e dramaturgia: compor consiste em organizar um roteiro de ações – com e sem implicação sonora – concatenadas musicalmente e enquadradas em dispositivos de construção e deslizamento de sentidos narrativos. Nessa abordagem, as etapas composicionais de planejamento, escrita e montagem são perpassadas por três frentes de trabalho, eixos composicionais nos quais se desdobra a noção de música-como-teatro: 1- a situação de performance musical é tratada como espaço cênico, 2- a seleção e organização de materiais é imaginada como jogo cênico e 3- estrutura e forma musicais implicam em uma proposta de encenação, colocação da composição em cena.

A documentação e cronologia dessas etapas e eixos nos processos criativos de cada peça do portfólio foram apresentadas anteriormente (seções 1.3 e 1.4). Neste capítulo, a narrativa autoanalítica da prática composicional é tecida em torno de momentos em que, a partir do confronto com resultados do trabalho composicional, ocorre uma tomada de posição que leva a retomar esse trabalho e reivindicar suas peculiaridades. As explicações e desdobramentos dessas tomadas de posição, que são como nós em que se cruzam distintas preocupações/motivações, revelam a construção e concretude do modo de compor.

3.1. Compendo *O Espelho* (2015-2017)¹³⁰

O Espelho é a primeira peça do portfólio. Essa posição na sequência de peças é coerente não apenas do ponto de vista cronológico, como também do ponto de vista de uma tomada de posição quanto aos aspectos que dão unidade à prática composicional aqui apresentada e discutida. A principal peculiaridade de seu processo criativo é o fato de consistir em remontagem de material musical elaborado previamente.

A primeira anotação em diário de bordo relativa a *O Espelho* aponta como motivos para a retomada: concentrar-se em “materiais que se sustentam mais musicalmente” e “construir uma narrativa para concretizar a tensão apresentação/representação” (diário de bordo, documento 04E, 7 de janeiro de 2017). A aparente contradição – preocupação com a consistência interna dos materiais musicais em oposição à preocupação com a narrativa e sua concretização – revela o amadurecimento da concepção criativa de música-como-teatro: música para sala de concerto que tem, entretanto, a teatralidade como uma de suas dimensões estéticas. E, mais especificamente, avança na direção do aspecto representacional dessa teatralidade, como intenção expressiva e como parâmetro para adoção de critérios em escolhas composicionais relacionadas aos níveis de inteligibilidade das significações narrativas das ações.

A discussão que se segue descreve como essa concepção de abordagem da relação entre material musical e material cênico se concretiza na reescrita/remontagem da própria peça. E fundamenta a compreensão de como essa atitude estética fundamental é integrada ao projeto composicional.

3.1.1. De “um sonho torto” a “defronte do espelho”

O material musical que veio a servir de base para *O Espelho* foi composto originalmente em 2015, sob o título *coisa toda coisa*. Trata-se de uma série de 20 momentos musicais e 4 roteiros de ações para 1-6 performers. Embora a composição tenha sido concebida no contexto da criação do espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto* (2015), sua

¹³⁰ O conteúdo desta seção foi apresentado anteriormente em formato um pouco reduzido no *Seminário de Produção Cultural e Criatividade Sonora*, na Unipampa (OLIVEIRA, 2017b).

partitura já previa que a coletânea de momentos musicais poderia ser utilizada para novas montagens com resultados distintos.

A primeira montagem, integrante do espetáculo mencionado no parágrafo anterior¹³¹, foi realizada concomitantemente à escrita, de fevereiro a junho de 2015, e contou com 6 performers. Nos ensaios, os 20 momentos musicais foram sendo estudados e testados em diferentes combinações. Buscavam-se alternativas para a continuidade do percurso cênico-sonoro por meio da diferenciação e construção gradativa de distintas densidades audiovisuais e qualidades expressivas, resultando na organização dos materiais em um roteiro para sua apresentação sequencial ou simultânea.

A organização formal dos momentos musicais na partitura/roteiro da montagem de 2015 de *coisa toda coisa*, como um todo, resulta da confluência de uma série de critérios inter-relacionados e complementares. Primeiramente, o aspecto prático do trajeto de cada performer, considerando sua disponibilidade para cada solo, duo ou roteiro de ações. Em segundo lugar, a ideia geral de uma curva ascendente na densidade de eventos sonoros e visuais. Em terceiro lugar, as inserções de vocalizações com materiais fonéticos extraídos dos poemas *Perto do Fogo*, de Paulo Aires Marinho e *Coisa Toda Coisa*, de Thiago Ramos de França, culminando com a leitura do poema que dá título à peça – em sua montagem inicial – no momento musical 19. Finalmente, em quarto lugar, a tendência gradativa para a sincronização métrica dos materiais sonoros apresentados pelos diferentes performers.

Do ponto de vista cênico, a intenção de teatralidade se reflete já na disposição espacial dos instrumentos, equipamentos e performers (Figura 37). Os performers são apresentados como corpos rítmicos, mesclando a gestualidade da própria execução musical com outras ações. As visualidades corporais conexas à própria execução musical são expandidas com ações como alternância rápida entre instrumentos ou mímica. A roteirização de olhares pontua a relação do performer com o espaço, as fontes sonoras e os demais performers. Os performers também executam ações que ora atendem a exigências técnicas específicas do espetáculo (deslocamentos, posicionamento de instrumentos e objetos), ora são incorporadas a roteiros elaborados com notação indeterminada, nas quais as ações passam a ser reiteradas e recombinadas com outros elementos tendo em vista a composição e a densidade da textura

¹³¹ Os próximos parágrafos são uma síntese da discussão sobre o processo criativo de *Este Breve e Belo Sonho Torto* apresentada em Oliveira (2017).

audiovisual. A escrita rítmica como um todo é concebida a partir da ideia de estabelecer, sustentar e opor distintas qualidades de ação corporal ou vocal.



Figura 37: disposição inicial de palco em *coisa toda coisa* (montagem de 2015).
Foto: Tales Monteiro (usada com permissão).

O critério rítmico, aliás, é a principal estratégia para relacionar e integrar os aspectos sonoros e gestuais, tanto de uma perspectiva mais estritamente musical, quanto de sua extrapolção para os demais elementos da performance e do espetáculo. Há aí uma via de mão dupla. Por um lado, a iluminação se inscreve no critério rítmico, principalmente nas cenas VIII, IX e X, em que o acendimento dos refletores é organizado em termos de sua duração, tornando-se independente de sua função prática de iluminar os eventos do palco. Por outro lado, os resultados visuais da execução vocal e instrumental dos performers são levados em conta para a elaboração e tratamento de materiais sonoros, a exemplo do momento musical 3 em que as várias pausas para trocas de instrumentos criam um gestual frenético.

Quanto às etapas do trabalho composicional, o planejamento consistiu na formulação de regras e procedimentos para geração de material sonoro. A decisão, inerente a esta etapa, de organizar esse material como momentos musicais independentes atribui à etapa de montagem decisões sobre organização em larga escala. A escrita consistiu na realização de partituras dos momentos musicais. A montagem implicou na definição da forma da peça, guiada pelas tentativas de integrar a intenção expressiva de teatralidade ao fluxo sonoro-rítmico¹³². Como foram realizadas em períodos concomitantes, a montagem retroalimenta a escrita, informando escolhas pertinentes a densidade, andamento e registro

¹³² A numeração dos momentos musicais foi definida na montagem e reflete a sequência definida para sua apresentação e não a ordem de escrita.

instrumental/vocal a ser empregado em alguns dos momentos musicais, bem como a criação dos roteiros de ações.



Figura 38: Heitor Oliveira (compositor) e Aline Martins em momento da performance de *coisa toda coisa* (2015). Foto: Tales Monteiro (usado com permissão).

O Espelho é, em termos gerais, uma realização de *coisa toda coisa*, conforme os parâmetros deixados em aberto na partitura e instruções de 2015. Três motivações interligadas foram o ponto de partida para a retomada dos materiais em uma nova investida cênico-musical. A primeira era a percepção de que, propondo uma nova montagem, seria possível dar maior clareza e equilíbrio à relação musical e cênica entre performers. A segunda, a ideia de explorar uma das imagens construídas pelos posicionamentos dos performers na montagem de 2015 (Figura 38). Valendo-se das implicações das duas ideias anteriores, a terceira motivação era repensar a inteligibilidade ficcional, ou seja, o estabelecimento de um quadro para leitura dos sentidos representacionais de uma performance musical povoada de elementos gestuais e visuais.

Na montagem de *coisa toda coisa* de 2015, minha abordagem resultava em uma forma divergente de relação entre material musical e material cênico. A teatralidade era calcada na irrupção do gesto e no tratamento dos elementos de um espetáculo cênico como linhas interdependentes de uma espécie de polirritmia audiovisual. Após a concretização dessa proposta cênica, passei a reavaliar o resultado estético obtido. Diante de um espetáculo com

narrativa indeterminada, a recepção da maior parte do público tendia a duas possibilidades. De um lado, a desorientação, algumas vezes acompanhada de frustração. De outro lado, a interpretação dos eventos sob a ótica de clichês cênicos como cena de loucura¹³³.

A problemática colocada em questão é o lugar da *mimésis*, ou seja, da representação nas minhas propostas cênico-musicais. Como compositor visando um projeto composicional na interface música/gesto fui confrontado com a constatação de que, uma vez colocada em jogo uma teatralidade, a apresentação (performance musical) passa a ter, quase inevitavelmente, uma dimensão de representação, decorrente dos sentidos que o público busca construir em sua experiência de recepção.

A tomada de posição que leva à montagem que resultou em *O Espelho* consiste em assumir papel mais ativo nesse processo sem, entretanto, recorrer à simetria estrutural entre material musical e musical cênico que caracteriza a ópera ou a comédia musical. A alternativa que caracteriza meu projeto composicional se concretiza como aproximação da composição à dramaturgia, assumindo as implicações das propriedades e dinâmicas de um discurso cênico. Nessa composição/dramaturgia de uma música-come-teatro o ordenamento temporal das ações e sonoridades é concomitante à inserção de dispositivos de jogo e de sentido. Assim, não se trata de reverter para uma estrutura dramática tradicional, com personagens e fábula, mas de entender o trabalho composicional, simultânea e dialeticamente, como organização das ações e estabelecimento de um quadro flexível de significações para essas mesmas ações.

3.1.2. “Como estava defronte do espelho, levantei os olhos”: remontagem e reescrita

A escolha do título e dos fragmentos textuais inseridos como vocalização no roteiro da performance de *O Espelho* está intimamente ligada à intenção de explorar cenicamente a imagem apresentada na Figura 38, acima, e encontrar um equilíbrio musical e cênico entre performers.

A ideia para a montagem "O Espelho" decorre de um certo subproduto da performance EBBST.

Esse subproduto é identificado na assimetria das relações entre as figuras colocadas em cena no espetáculo original. A assimetria é de material musical e consequente potencial representacional. Lá, a tentativa era opor protagonista (intérprete A) e

¹³³ Afirmativas baseadas em retornos recebidos do público de forma oral e escrita após as apresentações do espetáculo em 2015 (estreia) e 2016. Reitero que todas as referências a comentários de público, performers, orientador, colegas, professores e outros refletem meus registros nos documentos da prática composicional ou minhas lembranças.

coro. O que há, na verdade, pelo menos em "coisa toda coisa", é uma tendência ao equilíbrio entre intérpretes A e B e seu predomínio sobre os demais, como se verifica principalmente no momento musical 16.

(Diário de bordo, documento 04E, 11 de janeiro de 2017)

Em minha avaliação posterior dos registros audiovisuais e dos comentários do público presente às performances de *coisa toda coisa* em 2015 e 2016, concluí que os papéis de cada performer e as interações cênico-musicais entre performers não estavam bem definidas na peça. A remontagem aborda essa problemática ao reduzir o número de performers para dois e rever os materiais musicais, os materiais cênicos e a relação a ser estabelecida entre eles.



Figura 39: Aline Martins e Heitor Oliveira em diferentes momentos da estreia de *O Espelho* (2017).
Fotos: Flaviana OX (usadas com permissão).

Assim, a condução narrativa formulada para *O Espelho* remete ao conto homônimo de Machado de Assis¹³⁴ e recria o arco dramático do relato de Jacobina sem, porém, representar personagens e cenas deste relato. A representação que ocorre é intermitente, fragmentária e

¹³⁴ Tinha o desejo de compor em diálogo com esse conto antes mesmo da composição de *coisa toda coisa* (2015), sem que esse desejo tivesse, até então, avançado para qualquer projeto composicional concreto.

ressignifica os dois performers como as figuras da alma exterior e da alma interior sugeridas no texto: reconhecidas, dissociadas e, finalmente, reintegradas. As imagens simétricas e assimétricas produzidas pelos posicionamentos e deslocamentos dos performers são o principal recurso narrativo visual (Figura 39, acima). As vocalizações atribuídas aos performers ao longo de toda a partitura oscilam entre a função teatral de narração e a função musical de fonte sonora em uma textura de gestos rítmicos. As distintas qualidades de ação concretizadas gestualmente e sonoramente pelos momentos musicais revistos dão sustentação temporal ao arco dramático e provocam efeitos de distanciamento nas diversas ocasiões em que a performance musical toma o primeiro plano da apresentação.

Essa abordagem à organização e significação das ações foi construída em uma série de escolhas composicionais nas quais foram retomados, revistos, reformulados e suplementados aspectos da montagem, do planejamento e da escrita dos materiais disponíveis no conjunto original de momentos musicais. Uma das primeiras implicações da seleção de novas referências literárias, foi a decisão de não utilizar momentos musicais que continham material fonético ou textual dos poemas de Marinho e França utilizados nas etapas de planejamento, escrita e montagem de 2015¹³⁵.

Os momentos musicais que foram aproveitados na nova montagem (2, 3, 5, 13, 14, 15 e 16) sofreram alterações sumarizadas no Quadro 6 (abaixo) e discutidas a seguir em função de suas implicações para o tratamento da área de execução musical como espaço cênico, da seleção e organização dos materiais como jogo cênico e das articulações estruturais e processos formais como encenação.

<i>O Espelho</i> (2017)	<i>coisa toda coisa</i> (2015)	Mudança(s)
[1]	-	novo material
[2-28]	momentos 2 e 3	fusão de dois solos em um duo
[31-70]	momento 5	-
[72-81]	-	novo material
[84-203]	momentos 14 e 15	alternância dos performers entre instrumento melódico e instrumento de teclado; eliminação de sons de sopro sem emissão de notas; inserção de vocalizações; divisão do material correspondente ao momento 14 em duas partes, entre as quais foi inserido o material correspondente ao

¹³⁵ Embora essa decisão não tenha sido imediata. Nas primeiras anotações de replanejamento (diário de bordo, documento 04E, 7 de janeiro de 2017), propunha continuar a utilizar os materiais fonéticos para vocalizações.

		momento 15
[206-225]	momento 16 (A e B)	-
[226-249]	momento 16 (C)	inserção de vocalizações
[251-260]	momento 13	nova ordem de apresentação no todo; reescrita de solo como duo
[261-final]	momento 16 (D a I)	inserção de vocalizações

Quadro 6: materiais musicais de *O Espelho* (2017) (indicados por números de compassos da partitura) e sua relação com *coisa toda coisa* (2015) (indicados por números dos momentos musicais e letras de ensaio da partitura).

Tanto a fusão dos momentos musicais 2 e 3, que eram originalmente solos, em um duo ([2-28]), quanto a reescrita do material musical do momento 13 também como duo ([251-260]) decorrem da implementação do dispositivo de sentido narrativo. Para ressignificar os dois intérpretes no espaço cênico como duas figuras colocadas frente a frente por um espelho, entendi que seria mais interessante ter ambos realizando ações ligadas ou não à execução musical ao longo de toda a performance.

Outra escolha composicional ligada à preocupação de delinear as relações entre material musical e material cênico é a alteração na ordem de apresentação do material originado do momento 13, conforme registro em diário de bordo.

O material melódico do momento musical 13 (que se repete ao final do 16) fica, nessa representação, associado ao encontro entre as duas almas. Nesse sentido, há duas considerações: a- sua apresentação no formato do momento musical 13, agora reescrito para dois teclados, pode ser mais próxima à resolução da narrativa; b- há espaço para que apareça pelo menos mais uma vez. (Documento 04E, diário de bordo, 31 de janeiro de 2017).

Os trechos mencionados neste registro correspondem aos compassos [251-260] e aos compassos [377-385] na versão final da partitura e contêm o material melódico com maior continuidade em toda a peça. Esses trechos se opõem ao restante do material musical apresentado, cuja escrita é dominada por um caráter mais fragmentado ou, pelo menos, descontínuo. Daí sua associação, no processo criativo, à ideia de resolução dramática.

A ideia de que esse material ainda poderia aparecer mais uma vez ao longo da peça, surgida naquele momento de retomada da escrita documentado no diário de bordo, levou à definição de uma nova tarefa composicional. “Escrever uma nova apresentação do material melódico de 13, a ser inserida no lugar dos compassos 71-80, para instrumento melódico I e percussão I [...]” (diário de bordo, documento 04E, 31 de janeiro de 2017). Essa ideia foi concretizada no trecho correspondente aos compassos [72-81] na versão final da partitura

(documento 07E). Aqui, o material melódico não possui suporte harmônico e é entrecortado por vocalizações em uma apresentação menos contínua e deliberada que as posteriores (ver trecho reproduzido na Figura 40). Por um lado, a textura do trecho se adequa ao desenvolvimento gradativo dos processos formais da peça. Por outro lado, sua relação com os trechos de expansão melodramática que surgem mais de dez minutos depois na duração da performance é provavelmente pouco perceptível, permanecendo, entretanto, como dado do processo criativo da peça.

"um tanto patusca" $\text{♩} = 60-65$
(la, de pé)

I. *percussão I* *voz* *perc. I* *voz* *perc. I* *voz* *perc. I*
f *stick-est* *a dag-ger* *shall* *p* *f* *nev-er*

II. *voz* *mel. II* *voz* *mel. II* *voz* *mel. II*
p *"Thou* *in me.* *I*

Figura 40: trecho de *O Espelho* ([72-75]), mostrando reescrita de material melódico em textura rítmico-gestual similar aos outros materiais da parte inicial da peça.

A inserção de vocalizações em novo material musical ([72-81]) e no material musical originado dos momentos 14, 15 e 16 de *coisa toda coisa* apresenta ao público as referências literárias que foram incorporadas ao processo criativo e aos materiais composicionais. Nesse contexto, as citações em idioma estrangeiro, retiradas de textos de Shakespeare, Perrault e Longfellow referenciados por Machado de Assis, adicionam ao espectro musical/teatral da peça, sem necessidade de compreensão semântica para que o objetivo expressivo seja atingido. A vocalização falada contribui, antes de mais nada, para a sustentação da ambivalência instrumentista/ator ao longo da performance, na medida em que os materiais sonoros vocais são inseridos na textura rítmico-gestual. Essas vocalizações em idioma estrangeiro aparecem sempre em sobreposição à execução instrumental, com escrita rítmica para sua pronúncia (ver, por exemplo, o trecho reproduzido na Figura 41, abaixo).

As citações em português, retiradas diretamente do conto machadiano, entretanto, devem ser compreendidas semanticamente, pois sua função no resultado estético da peça é de um dispositivo de enquadramento dos sentidos dos sucessivos posicionamentos e relações rítmico-gestuais entre os performers. Sua inserção ocorre em pausas da execução instrumental. O roteiro da performance solicita que as citações sejam realizadas de maneira deliberadamente teatral. Cada citação introduz uma série de quadros cênicos vivos (ver

Quadro 7, abaixo) que podem ser relacionados a cada uma das fases da narrativa da alma interior e da alma exterior.

The image shows a musical score for two performers, I and II, from the opera *O Espelho*. The score is divided into three measures: 10, 13, and 19. Performer I (I.) has a melodic line with a 'tec. I' marking. Performer II (II.) has a percussive line. The score includes vocalizations in a foreign language: 'An-ne, ma soeur An-ne, ne'. The score is divided into measures 10, 13, and 19.

Figura 41: trecho de *O Espelho* ([238-240]), mostrando a inserção de vocalizações em idioma estrangeiro na textura rítmico-gestual roteirizada para ambos os performers.

Citações	Indicações de caráter	Performers
	[1-28] misteriosamente	Ambos sentados, de frente um para o outro: I- instrumento melódico; II- instrumento melódico e instrumento de percussão.
[29] “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”		Ambos sentados, de frente um para o outro: I- fala; II- articulação vocal sem emissão sonora.
		[30]: troca de posicionamento
	[31-71] astuto e cáustico	I- sentado, instrumento melódico; II- de pé, instrumento melódico.
	[72-81] um tanto patusca	Ambos de pé, de frente um para o outro: I- percussão e voz; II- instrumento melódico e voz.
[82] “... deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois.”		Ambos de pé, de frente um para o outro: I-articulação vocal sem emissão sonora; II- fala.
		[83]: deslocamento.
	[84-134] sonâmbulo	[84-104]: I- de pé, instrumento melódico; II- sentado, teclado.
		[104-113]: I- sentado, teclado; II- sentado (de frente para a plateia), instrumento melódico.

		[114-134]: I- sentado (de frente para plateia), voz, instrumento melódico; II- sentado, teclado.
	[135-178] nervoso	[135]: I- mudando de posição; II- sentado, teclado. [136-162]: I- sentado, teclado; II- de pé (de frente para plateia), voz, instrumento melódico. [163-178]: I- sentado, teclado; II- sentado (de frente para plateia), instrumento melódico.
	[179-203] furtivamente	[179-181]: I- sentado, teclado; II- sentado (de frente para plateia), voz. [182-185]: I- sentado, voz; II- sentado, teclado. [186-200]: I- de pé (de frente para plateia), instrumento melódico; II- sentado, teclado. [201-203]: I- sentado (de frente para plateia), instrumento melódico; II- sentado, teclado.
[204] “O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo...”		Ambos sentados, de frente para plateia: I- fala; II- articulação vocal sem emissão sonora.
[205] “... não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.”		Ambos sentados, de frente para plateia: I- articulação vocal sem emissão sonora; II-fala.
	[206-225] mecânico	Ambos sentados, de frente para plateia, teclados.
	[226-249] desesperado	Ambos sentados, de costas, algumas vezes invadem o espaço do outro, teclados e vozes.
[250] “como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e [...] o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, [...] que achava, enfim, a alma exterior.”		Ambos sentados, de costas um para o outro, vozes.
	[251-260] gentilíssima	Ambos sentados, de costas um para o outro, teclados.
	[261-319] viva e intensa	[261-317]: Ambos sentados, de costas um para o outro, teclados.

	[318-319]: Ambos sentados, de costas um para o outro; I- voz; II-teclado e voz.
[320-358] com uma obstinação mais cansativa	Ambos sentados, de costas um para o outro, teclados, vozes.
[359-376] animado	Ambos sentados, de costas um para o outro, teclados.
[377-385] orgulhosamente	Ambos sentados, de costas um para o outro, teclados.

Quadro 7: estrutura cênico-musical de *O Espelho*, articulada na inter-relação dos pontos de inserção de citações literárias que avançam a narrativa da alma interior e da alma exterior, das indicações de caráter e dos posicionamentos dos performers.

A sustentação temporal desses quadros vivos forja uma maneira particular de organizar a duração da narrativa inerente à peça. O substrato narrativo consiste em apenas umas poucas frases extraídas do conto que, na roteirização cênico-musical, correspondem a uma série de quadros mais ou menos estáticos que resultam na duração total de 20 minutos da peça. Ao longo do trabalho de reescrita, para o material originado do momento musical 15, entretanto, a sensação era de uma excessiva estaticidade cênica: “duração do duo escaleta/piano elétrico (15) é desproporcional ao desenrolar do roteiro até então... cortar? modificar internamente para ter trocas entre os instrumentistas?” (diário de bordo, documento 04E, 7 de janeiro de 2017). A solução trabalhada foi a mescla entre os materiais dos momentos 14 e 15 (correspondente aos compassos [84-203] na versão final da partitura, documento 07E), inserindo vocalizações e promovendo mais trocas de instrumentos dos performers.

Verifica-se, nessa situação, uma aparente contradição entre a proposta de relação entre material musical e material cênico – que promove a sustentação de quadros estáticos – e uma escolha composicional de reconfigurar um material musical para que ganhe maior dinamismo. O que essa escolha revela é um ajuste fino da proposta, tendo em vista o grau de estaticidade/dinamismo considerado efetivo no transcorrer da marcha do pensamento cênico-musical. Note-se que o trecho em questão corresponde à etapa da narrativa de dissociação entre as figuras da alma interior e da alma exterior.

A inserção de indicações de caráter em toda a partitura articula a separação de quadros vivos ou sugere nuances dentro de um mesmo quadro. As indicações utilizam palavras ou expressões extraídas do texto machadiano e foi experimentada na primeira reescrita da

partitura (documento 06E), avaliada positivamente e levada adiante no trabalho que resultou na versão final (documento 07E).

Parece-me bastante interessante a ideia de utilizar adjetivos do conto para caracterizar os andamentos dos episódios musicais. Para essa revisão, essa ideia será continuada e expandida com as novas mudanças de andamento. Cada sessão do momento musical 16 original, mesmo mantendo-se o pulso, receberá uma nova instrução verbal de caráter. (Diário de bordo, documento 04E, 31 de janeiro de 2017).

Quanto ao processo criativo, essas indicações evidenciam mais uma camada de diálogo com as referências literárias escolhidas na retomada do trabalho de composição/dramaturgia. Quanto à construção da performance, visam estimular e guiar os intérpretes por diferentes qualidades de ação a serem apresentadas, sustentadas e opostas. Uma consideração posterior à estreia é a possibilidade de usar essas indicações em algum tipo de projeção visível para o público ao longo da performance, gerando uma nova camada narrativa.

As inter-relações entre a articulação estrutural promovida pelos pontos de inserção das citações, a sucessão de seções musicais delimitadas pelas indicações verbais de caráter e a sucessão de quadros vivos apresentados pelos posicionamentos e execução gestual-rítmica dos performers constituem um percurso formal, que é o principal resultado da remontagem e reescrita empreendida para *O Espelho*. Lentamente, conduz à apresentação da imagem (entendida aqui em seu conteúdo audiovisual) que tinha sido um dos principais ímpetus para a retomada do trabalho composicional: os dois performers, um de costas para o outro, executando em instrumentos de teclado. Assim, esse percurso cria as condições para a teatralidade imaginada como dimensão estética da performance da peça, ao mesmo tempo que lhe confere um senso de direção musical.

As características aqui discutidas do processo composicional de *O Espelho* ecoam relatos de compositores que se dedicam a investigações composicionais na fronteira música-teatro, notadamente Georges Aperghis. Em entrevista (DONIN & TRUBERT, 2010), Aperghis relata sua prática de compor pequenas sequências musicais avulsas, cuja ordem e combinação textural é definida em sala de ensaio, a partir de experimentos com os performers. Esse tipo de abordagem composicional evidencia o intercâmbio entre uma intenção expressiva teatralizante e critérios musicais de invenção e organização do material sonoro, gestual e visual.

Do ponto de vista do meu projeto composicional pessoal, a montagem de *O Espelho* representou a concretização de uma importante tomada de posição em investigações relacionadas à teatralidade da performance musical. A etapa de escrita, cuja principal implicação cênica é a irrupção do gesto concreto de performance, permanece subordinada a critérios rítmicos e de manipulação de diversas fontes sonoras e vocalizações. Por sua vez, a etapa de montagem (e eventuais retomadas do planejamento e da escrita por ela demandadas) volta-se para a construção de dispositivos de jogo e sentido. A relação buscada entre material musical e material cênico é fragmentária, de tal maneira que a performance musical torna-se permeável a intermitências ficcionais, nas quais imagens e ações apresentadas no espaço cênico oferecem ao público possibilidades (não mais que possibilidades) de ressignificação em uma representação.

3.2. Compendo *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (2015-2017)

Como peça mais longa do portfólio e devido à interação estabelecida com o pianista Dario Rodrigues Silva, responsável pela construção da performance, desde a fase de planejamento, *...Gerações...* fornece o dossiê mais extenso de documentos do processo criativo. Um recuo narrativo às impressões iniciais registradas nesse processo contextualiza os recortes para a discussão a ser apresentada a seguir.

Agosto de 2015 marcou minha primeira vinda ao sul para permanecer por um semestre completo. No primeiro semestre de vínculo ao doutorado, havia utilizado a estrutura formal de um projeto de extensão na minha instituição de origem (Universidade Federal do Tocantins) como plataforma para a prática composicional que resultou no espetáculo *Este Breve e Belo Sonho Torto*¹³⁶. Ao planejar a estadia em Porto Alegre, entretanto, ainda não tinha perspectiva concreta para a continuidade do projeto artístico nesse novo contexto. Uma sequência de três postagens no diário de bordo testemunha a oportunidade que se apresentou e o impulso inicial para a composição de *...Gerações...*, construídos simultaneamente à transição geográfica entre Tocantins e Rio Grande do Sul.

¹³⁶ Do qual uma das peças, *coisa toda coisa*, viria depois a ser remontada como *O Espelho*, primeira peça do portfólio (ver seção 3.1).

A primeira postagem, escrita ainda em Palmas-TO, reproduz o convite de colaboração recebido por meio de uma rede social do colega Dario Rodrigues Silva, adiciona alguns comentários referentes à preocupação de coerência com o projeto composicional em andamento e, como transcrito abaixo, registra minha primeira ideia para a peça:

A proposta que pretendo apresentar ao Dario é de uma peça para ser apresentada a público reduzido em “sala de estudo”, incluindo envolvimento da platéia em ações de “preparação” do piano etc. Do próprio intérprete, seriam também exigidas outras ações como falar, manipular elementos cênicos, conforme concepção da peça, disponibilidade de recursos e outras condições verificadas ao longo do processo de criação. Incluiria partitura para o público, dando continuidade à experiência já feita em EBBST¹³⁷. (Diário de bordo, documento 01G, 2 de agosto de 2015)

A segunda, escrita em São Paulo, numa escala do voo para Porto Alegre, contém anotações sobre o que gostaria de expor na conversa que viria a ter com o performer. Destacava, inicialmente, pontos relevantes na minha prática composicional, como a compreendia naquele momento. Em seguida, sintetizava questões que propunha como ponto de partida do processo que se iniciava.

Em trabalhos recentes:

- Exploração da relação entre intérpretes e público em termos da espacialização sonora;
- Envolvimento ativo do público na performance musical, por meio de roteiros/partituras.

Proposta:

Peça(s) para pianista para performance para públicos reduzidos em salas de ensaio (não salas de concerto).

- Como o número reduzido e a proximidade entre intérprete e público afeta escuta e toda a relação estabelecida na situação de performance?
- Que sonoridades do instrumento seriam especialmente viáveis nesse contexto?
- Que intervenções poderiam ser atribuídas ou facultadas ao público?

(Diário de bordo, documento 01G, 10 de agosto de 2015)

A terceira, escrita na Pousada Teresópolis, em Porto Alegre, é posterior à primeira conversa presencial com o pianista e já me encontra imaginando inserir a proposta em um evento de maior duração.

A proposta inicial que fiz para ele é de uma peça para pianista em sala de estudo/ensaio para ser apresentada a público reduzido.

Após ter feito essa proposta, comecei a imaginar um evento que consistisse em uma espécie de percurso a ser percorrido pelo público dentro do qual, a peça para pianista seria uma das partes. O evento seria concebido para um local como o Instituto de Artes, em que diferentes partes seriam apresentadas em diferentes salas de estudo/ensaio, conforme um roteiro pré-estabelecido. (Diário de bordo, documento 01G, 16 de agosto de 2015)

¹³⁷ Sigla para *Este Belo e Breve Sonho Torto*, espetáculo que eu havia estreado pouco mais de um mês antes.

A proposta jamais seria concretizada da forma como a postagem a descrevia por pelo menos dois motivos: a escolha do Salão Mourisco como local para realização da peça e a impossibilidade de contar, naquele momento, com um número maior de performers para o tipo de envolvimento intensivo que o projeto composicional exigia. Entretanto, é relevante para compreender a gênese de *...Gerações...*, na medida em que colocava em pauta ideias gerais e específicas que, de um modo ou de outro, acabariam persistindo na composição. O roteiro que imaginava para o evento era o seguinte:

1. “Sala de espera”: para início do percurso, com instalação sonora e leituras opcionais para o próprio público.
[Gradativamente, em subgrupos previamente definidos, o público é conduzido para a sequência do percurso].
2. “Confessionário”: peça para pianista em sala pequena de estudo, a ser apresentada para 4-5 espectadores de cada vez. Ao final de cada execução, as pessoas receberiam instruções para a parte seguinte, inclusive parte das partituras para o jogo. O pianista repetiria a execução até atender ao público total de 20-25 pessoas.
3. “Jogo”: improvisação para grupo de intérpretes em sala de ensaio mais ampla. Com várias regras e intervenção direta do público: cabe ao público distribuir e redistribuir partituras, mudar a disposição espacial etc.
[Pianista, após ter executado a peça para todos os subgrupos do público, entra na sala e bate a porta, sendo este o sinal para a interrupção do jogo. Re-organiza o espaço.]
4. “Concerto”: peça para grupo, explorando as condições específicas de sala de ensaio. Agora, o público apenas assiste.
(Diário de bordo, documento 01G, 16 de agosto de 2015)

A ambição de uma peça que se transformasse em evento com duração próxima à de um recital completo, concebida para um lugar específico e organizada como um percurso por diferentes espaços são os principais aspectos gerais dessa proposta que persistem em *...Gerações...*. Além disso, há alguns aspectos específicos. A “sala de espera” persiste como a breve permanência do público na antessala, até que o performer os convida para entrar no Salão Mourisco. As “leituras opcionais para o público” acabaram integrando-se à parte II, *...outras brotam na Primavera de novo por toda a floresta viçosa*, assim como “jogo”, com leituras e intervenções, culminando no trecho *Cacofônico* (letra O). A ideia do “confessionário” persiste, transformada no relato ficcional da parte III, *Connaître ce qui est...*

Conforme discutido anteriormente (ver seções 1.3 e 1.4), a decisão de ter o Salão Mourisco como local ideal de realização da peça foi o marco que precipitou o encaminhamento dessas ideias iniciais para a estrutura e para a relação entre materiais musicais e cênicos que se concretizam em *...Gerações...*. Entretanto, nesses primeiros registros, constatam-se inquietações e inclinações que, sendo anteriores a essa escolha tão fundamental, também perpassam todo o processo criativo. Notadamente, a colaboração

intensa com o performer e a relevância atribuída à concretude das condições de performance para o avanço das escolhas composicionais.

3.2.1. “Livrar-se do metrônomo”: objetos cênico-sonoros

Conforme se verifica nos documentos do processo criativo, ao longo do trabalho de escrita do material musical da parte I de ...*Gerações...*, até novembro de 2015, pretendia manter o pulso metronômico presente ao longo de toda esta primeira parte. Nessa concepção, sua retirada coincidiria com a transição entre as duas primeiras partes da peça. Imaginava que o performer poderia carregar o objeto para o Salão Egípcio e regressar rapidamente ao piano para a parte II. Após as primeiras leituras da partitura pelo pianista, a definição do andamento e a conseqüente percepção da duração e expressividade dos materiais em performance colocam essa proposta em cheque.

Em conversas e ensaios desta semana com Dario, tomei a decisão de antecipar a saída do metrônomo na primeira parte de GERAÇÕES. Dois motivos:

- Liberar o potencial interpretativo contido em muitas das peças que compõem essa primeira parte;
- Promover uma transição entre os extremos metronômico e expressivo (que se concretiza apenas na segunda parte da obra).

(Diário de bordo, documento 01G, 12 de março de 2016)

Chegava à conclusão que uma fração da duração da parte I seria suficiente para estabelecer e explorar a presença sonora e cênica do metrônomo. Contava com que a retirada antecipada pudesse favorecer uma interpretação mais flexível, em termos de andamento, dos segmentos musicais seguintes e contribuísse para o arco narrativo. Assim, a decisão foi implementada já na primeira versão da partitura editada em *software* de notação musical, concluída poucos dias depois (documento 06G), em 17 de março de 2016. As indicações eram vagas: o performer deveria executar todo um segmento musical (letra D) com “crescente flexibilidade rítmica, permitindo (provocando?) desencontros cada vez mais evidentes com o metrônomo” (documento 06G, p. 4). Ao final do segmento, deveria “livrar-se do metrônomo” (ver Figura 42, abaixo).

Figure 42 shows a musical score with two systems. The first system is marked with a box containing the letter 'D' and the instruction: "interpretar com crescente flexibilidade rítmica, permitida (provocando?) desencontros cada vez, mais evidentes com o metrônomo". The score includes piano (p) and forte (f) dynamics. The second system is marked with "[...]" and a box containing the instruction "LIVRAR-SE DO METRÔNOMO".

Figura 42: instruções para retirada do metrônomo na primeira versão da partitura da primeira parte de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (documento 06G, p. 4).

Minha proposta inicial era deixar o próprio performer detalhar a concretização gestual da ação. Entretanto, em ensaios com Dario no mês seguinte, acabei assumindo um papel de direção da construção desse aspecto da performance. Minhas sugestões levaram à definição de uma maneira específica de realizar a sequência de ações em que o performer acaba por se livrar do metrônomo. Com o trabalho de montagem instigando a retomada da escrita, decidi incorporar essa solução à partitura/roteiro da peça (Figura 43).

Figure 43 shows a musical score with two systems. The first system starts at measure 113 with the instruction "molto rubato (desencontrado do metrônomo)". It includes a metronome icon labeled "[Metrônomo]" and tempo markings "A tempo" and "rápido". A hand icon is shown with the text "[Metrônomo]". The second system starts at measure 118 with "A tempo" and "rápido" markings. It includes a metronome icon labeled "[Metrônomo]" and a circled 'X' over a metronome icon, indicating the removal of the metronome.

Figura 43: instruções para saída do metrônomo na versão final da partitura da primeira parte de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (documento 15G, I, [113-122]).

Assim, na versão considerada definitiva da partitura, o recurso de assincronia entre execução ao piano e o pulso metronômico é introduzido no compasso 113 da parte I, precipitando uma sequência de ações. Primeiro, em uma fermata, o performer olha para o metrônomo. Depois, retomando a execução, se divide entre a manutenção da sincronia e as sucessivas interrupções para tentar alcançar o objeto. Finalmente, no compasso 122, é bem-sucedido.

A imbricação da tarefa instrumental de tocar e da tarefa cênica de livrar-se do metrônomo permite uma maior vinculação do objeto cênico-sonoro ao campo de ação do performer e favorece uma integração do próprio fluxo cênico-musical de ações. Essa intenção de gerar continuidade entre execução instrumental e as demais ações também está por trás das indicações para que todas as ações do início da performance até o momento em que o metrônomo é desligado sejam realizadas em sincronia com o pulso. Nas primeiras versões da partitura, havia, inclusive, notações rítmicas para as falas que o performer dirige ao público (Figura 44).

novamente, sincronizar todas as ações com o pulso ditado pelo metrônomo

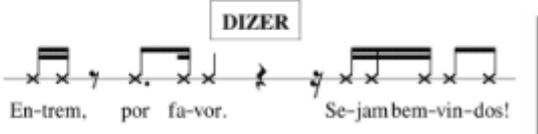
CAMINHAR		ABRIR A PORTA		DIZER
<i>do piano até a porta da antesala</i>		<i>subitamente</i>		
				<i>(se necessário, repetir até perceber que o público começa a entrar no Salão Mourisco)</i>

Figura 44: notação rítmica para falas em versões preliminares da partitura/roteiro de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (documento 06G, p. 2).

Após a pré-estreia da peça, em maio de 2017, as falas rítmicas foram consideradas inefetivas e substituídas por falas gravadas e difundidas em caixa de som portátil durante a performance. Entretanto, a indicação de sincronia com o pulso metronômico foi mantida para as demais ações – caminhar, gesticular etc.

Há ainda outra ação voltada para a integração do metrônomo ao transcorrer da performance que imaginei, inicialmente, ainda durante o planejamento: “Talvez estabelecer momentos pré-determinados para dar corda no metrônomo. A ação é, por si mesma, interessante e planejar sua inserção pode ser melhor que deixar ao acaso” (diário de bordo, documento 01G, 6 de outubro de 2015). Além do objetivo prático de impedir a interrupção inadvertida do funcionamento, dar corda proporciona outra instância de interação do performer com o objeto, inserida logo após o momento em que o público é autorizado a entrar no Salão Egípcio (I, [55]).

A sonoridade do pulso metronômico também possui importantes implicações para o sentido construído na performance dos materiais musicais aos quais se sobrepõe. Essa questão parece-me particularmente relevante na letra B (I, [57-78], ver Figura 45, abaixo). Os ataques esparsos, executados algumas vezes em contratempos e subdivisões do pulso (mão esquerda),

produzem a impressão geral de concentração e precisão. Sem a concretude audível da regularidade metronômica, os materiais musicais desse trecho, por eles mesmos, não seriam suficientes para manter, com clareza, a percepção de um pulso regular como substrato da organização rítmica. A execução soaria *ad libitum*, sugerindo sentidos de hesitação e divagação.



Figura 45: trecho da letra B (I, [58-67]) na versão final da partitura de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

Assim, a roteirização de interações do performer com o metrônomo visa sublinhar a presença sônica e cênica do objeto e abrir a possibilidade de intermitências representacionais em que o público possa construir sentidos ficcionais para a apresentação dessa relação obsessiva e, eventualmente, conflituosa. Aliás, o primeiro registro da ideia de inserção do metrônomo presente nos documentos do processo criativo remete justamente a especulações sobre suas possibilidades de construção de sentidos.

A ideia de um prólogo com metrônomo fez o Dario comentar sobre o sentido de marcação da passagem do tempo e inevitabilidade da morte sugerido pelo aparelho. Discutimos um pouco sobre as associações mais comuns, como a referência ao próprio cotidiano do intérprete em seus estudos diários etc. O significado do momento de desligar o metrônomo pode adquirir diversas conotações. Queremos/podemos enfatizar isso, por exemplo, não apenas desligando mas retirando ostensivamente ou até mesmo quebrando o metrônomo? (Diário de bordo, documento 01G, 10 de setembro de 2015)

O registro da conversa deixa transparecer que o uso do metrônomo estava associado a uma série de conteúdos expressivos que esperávamos agregar à composição e à performance. Dentre estes, o conflito entre submissão e resistência à medição mecânica da passagem do tempo. Registra também a intuição de que o momento da interrupção de funcionamento do mecanismo seria crucial para a concretização das intenções. A ênfase pretendida desde então para esse momento foi realizada por meio da roteirização de uma sequência de ações nas quais, ao tornar evidente a busca por uma margem para maior flexibilidade rítmica em sua execução instrumental, a figura do pianista acaba por interromper o funcionamento do artefato mecânico.

De fato, a retirada do metrônomo é uma importante articulação estrutural, que pontua a finalização de uma espécie de prólogo e aterriza performer e plateia no espaço e em um

modo operante estabelecidos para a peça desde então. Nesse momento, confluem a série de escolhas composicionais discutidas nesta seção e sua subsequente reversão. Logo após a interrupção do funcionamento do mecanismo, o performer passa a caminhar em seu ritmo e fluxo espontâneo de movimentação. Ouve-se também, pela primeira vez, sua voz emitida ao vivo. A execução pianística segue imediatamente com um material cuja interpretação é particularmente enriquecida pela flexibilidade rítmica (letra E, I, [130-151]).

Entretanto, ainda mais relevante acaba sendo o alívio causado pela súbita ausência do ruído mecânico, um fator exacerbado pelas características acústicas do Salão Mourisco e forçosamente reconhecido frente à concretude da performance. Como dispositivo de articulação estrutural e expressividade sonora, essa ausência acaba por mostrar-se ainda mais imediata e eloquente que as associações simbólicas imaginadas durante o planejamento e que o conjunto de ações roteirizadas na escrita e na montagem.

Se o uso do metrônomo serve à concretização da ideia de submissão à medição mecânica do tempo, é possível afirmar que essa ideia (e sua subversão) continua a ser relevante para a representação, mesmo após a retirada do mecanismo. Em certa medida, pela organização estrutural dos materiais em segmentos de cerca de um minuto de duração ao longo das partes I e II. E, também, pelo uso de dois outros objetos: a ampulheta (II, [103]) e o *timer* de cozinha (III, [6-9]). O *timer* é o dispositivo que interrompe abruptamente o relato ficcional inventado pelo performer na incursão ao Salão Egípcio e precipita o retorno ao Salão Mourisco, ação que prepara a parte IV, seção conclusiva de toda a peça.

O uso da ampulheta, por sua vez, teve seu próprio processo de alteração do planejamento inicial na etapa de montagem (ver seção 3.2.3, abaixo). Sua inserção, como ficou definida na versão final do roteiro/partitura, é concomitante a ou precede outras ações – o acendimento das luminárias dos bustos dos poetas, a leitura “Sôbolos rios que vão...” e a execução de mais um segmento pianístico (II, [104-117]) –, sem que sua duração corresponda à duração de nenhuma delas. Nesse contexto, o acionamento da ampulheta e, principalmente, o transcorrer de sua duração ficam em segundo plano. Ainda em reverberação da cacofonia da letra O, a conclusão da parte II ocorre pela diluição da densidade de ações simultâneas. Aqui, a medição da passagem do tempo, ao invés de ser ditada com precisão mecânica, escorre sem que nos demos conta.

As escolhas que levam à definição de como “livrar-se do metrônomo” revelam a preocupação mais abrangente de atribuir relevância sonora e visual aos objetos, integrando-os

simultaneamente ao fluxo da performance musical e à construção de sentidos. Os objetos de sinalização sonora, usados para guiar a participação do público, e os objetos usados para alteração de timbres do piano atendem a demandas sonoras e questões narrativas, ao contribuir para a composição de visualidades e sentidos no espaço cênico.

Um livro sobre o piano, pertinente à situação musical/teatral do sarau, é depois utilizado para obter um timbre abafado e percussivo pela intervenção nas cordas do registro grave. As régua de madeira e metal, instrumentos de medição, são utilizadas para construção de ainda outros timbres, também pela intervenção direta nas cordas. A baqueta, o *sistrum*, a sineta, o apito, uma pequena caixa de som, cada um com seu eventual uso sonoro, são agregados a um paletó, juntamente com a ampulheta, uma lanterna e os cartões de leituras e instruções, contribuindo para a construção da figura cênica do pianista e, devido à apresentação desta figura ao público no início da performance, de um potencial de expectativas e desdobramentos para o percurso formal da peça.

Em *...Gerações...*, o metrônomo e os demais objetos são assumidos como materialidades que geram uma camada de sentido e exigem o delineamento de seus trajetos no decurso do evento. Começam como parte do cenário ou figurino e, depois, cada um a seu turno, por uma duração maior ou menor, emergem para o primeiro plano, mediando instâncias de interação performer/público e adicionando elementos com ou sem implicação sonora à textura audiovisual da performance. Tais materialidades, seus trajetos e modos de integração aos materiais e processos formais musicais são dispositivos da intenção de teatralidade como dimensão do processo criativo.

3.2.2. “E minhas cousas ausentes se fizeram tão presentes”: a situação musical/teatral do sarau

Na parte II de *...Gerações...*, a leitura de excertos literários intercalada ou sobreposta à execução pianística concretiza a situação musical/teatral do sarau. A palavra “sarau” surge nos documentos do processo criativo no registro da minha primeira conversa com o Dario sobre a proposta de realizar a peça no Salão Mourisco. Na ocasião, surgiram uma série de ideias sobre a relação deste espaço com o trabalho de planejamento composicional que se iniciava, incluindo a possibilidade de inserir leituras no roteiro de ações da peça (diário de bordo, documento 01G, 26 de agosto de 2015).

Conforme mencionado anteriormente, à medida que tomava conhecimento de mais informações sobre o Salão Mourisco, decidi selecionar excertos de Camões, Dante, Homero e Shakespeare, poetas cujos bustos compõem a decoração do local¹³⁸. Ainda à época do planejamento, ao estabelecer tarefas composicionais para gerar material musical para a parte II, registrei uma intenção e um auto-questionamento: “as peças remetem poeticamente aos textos. Como???” (diário de bordo, documento 01G, 1 de outubro de 2015).

Essa intenção estava ligada a uma intenção expressiva mais geral, de diferenciação entre as partes I e II: “Toda a primeira parte tem que ser bastante dissonante e física, para estabelecer a base de contraste para as coisas essencialmente singelas que deverão ocorrer em toda a segunda parte” (diário de bordo, documento 01G, 6 de outubro de 2015). No trabalho de escrita, a própria intenção avançou por meio da construção subjetiva de analogias entre aspectos dos textos e a elaboração de materiais sonoros.

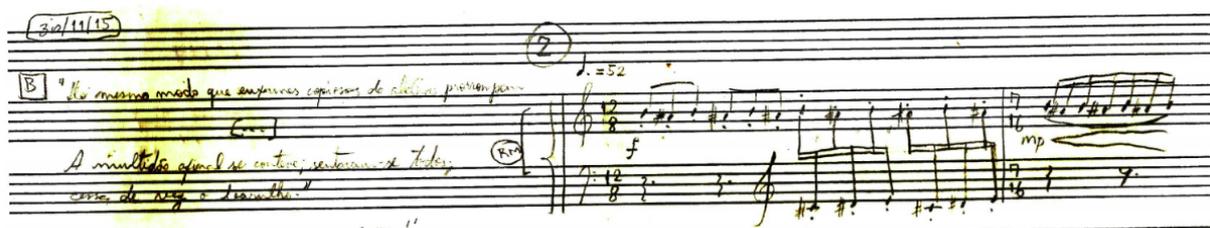


Figura 46: textura criada em analogia à metáfora dos “enxames copiosos de abelhas” de Homero, em manuscrito de 30 de novembro de 2015 (Caderno Rialto, documento 04G).

No diário de bordo, um registro entrecortado testemunha esse tipo de analogia, referente à escrita do segmento musical correspondente à letra N na versão final da partitura (documento 15G): “Os arautos são intervalos ou acordes abertos. Ribombar no chão usa a primeira oitava abafada” (documento 01G, 30 de novembro de 2015). A referência literária à qual remeto é um trecho da *Iliada* em que Homero descreve a agitação das tropas gregas convocadas para uma assembleia em praias troianas. O segmento musical inicia com o estabelecimento de uma textura marcada pela intervenção timbrística da régua de metal nas cordas do piano, imaginada como analogia à metáfora dos “enxames copiosos de abelhas” (Figura 46).

¹³⁸ Esse fato também está associado à relevância histórica do ideário positivista na construção da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, tendo em vista que os quatro integram o panteão de patronos positivistas.

A anotação em diário de bordo quanto ao material a ser associado aos arautos e ao ribombar do chão foi feita em antecipação à escrita. Os trechos musicais correspondentes aparecem no manuscrito datado do dia seguinte (Figura 47).



Figura 47: pontuações rítmicas criadas em analogia a imagens da narrativa de Homero; a imagem “ribomba o chão duro ao sentarem-se” é evocada pelos *clusters* na primeira oitava do piano; o esforço dos arautos é evocado por acordes abertos do grave ao agudo; manuscrito de 1 de dezembro de 2015 (Caderno Rialto, documento 04G).

A invenção de materiais sonoros a partir de imagens do texto não dá conta de toda a escrita musical do segmento, que também é caracterizada por variações rítmicas e intensificação textural.

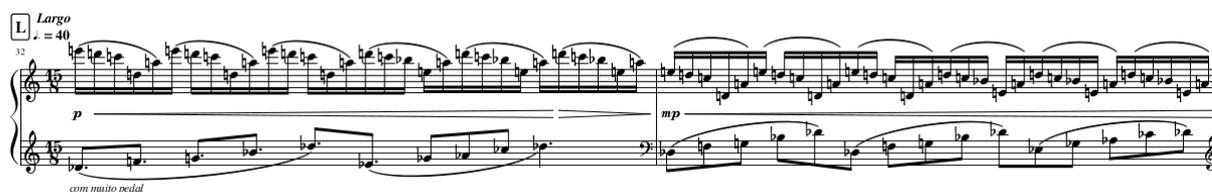


Figura 48: figuração pianística imaginada para evocar imagem poética dos rios em excerto de Camões, *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (II, [32-33]).

Como outros dispositivos, a construção subjetiva de analogias entre textos e materiais musicais cumpriu um propósito no sentido de impulsionar a escrita, mas não foi mantida rigidamente na etapa de montagem. Alguns pares de leituras e seus segmentos musicais correspondentes foram desvinculados na versão final do roteiro/partitura (documento 15G). Assim, o segmento musical da letra L acaba separado da leitura do excerto de Camões que buscava evocar: “Sôbolos rios que vão / por Babilônia, me achei, / onde sentado chorei / as lembranças de Sião / e quanto nela passei”, situado entre as letras O e P. A figuração pianística estabelecida desde os dois primeiros compassos (Figura 48) foi imaginada para evocar o fluxo da correnteza de um rio.

O segmento musical da letra P (II. [104-117]), por sua vez foi escrito a partir da construção subjetiva de analogias sonoras imaginadas em referência à narrativa de um excerto de Dante que ficou de fora da versão final da peça:

[...]
 Divisei a turba a nós endireitando
 Da mão destra; o seu passo era tão lento,
 Que não me parecia estar andando
 [...]
 Passos mil para a grei nos caminhamos
 E de tiro de pedra inda à distância,
 Por mão destra arrojada nos chamamos
 Quando aqueles espíritos estância
 Junto ao penhasco vi fazer, cerrados,
 Qual transviado da incerteza em ânsia.
 [...]
 Como as ovelhas o redil deixando
 A uma, duas, três e a cerviz tendo
 Baixa as outras vão tímidas ficando;
 Todas como a primeira, se movendo,
 Conchegam-se-lhe ao dorso, se ela pára,
 O porque, simples, quietas não sabendo:
 Assim a demandar-nos se apressara
 A venturosa grei, que no meneio
 Traz a moléstia e o pudor na cara.
 Tomada foi porém de tanto enleio,
 Por minha sombra em vendo a luz cortada
 A destra em direção da rocha ao seio,
 Que a vanguarda parou, como torvada:
 Pelos mais sem detença foi seguida,
 Mas sem lhes star a causa revelada.
 [...]
 (Dante, Purgatório, Canto III; tradução de José Pedro Xavier Pinheiro)

O segmento se divide em três pequenas seções, cada uma remetendo a um tipo de movimento descrito no relato. Primeiro, a turba que se aproxima lentamente (II, [104-107]), depois os mil passos dados pelo próprio narrador em sua direção (II, [108-111]) e, por fim, a parada gradativa da turba, comparada a um rebanho de ovelhas (II, [112-117]).

Entretanto, tais dispositivos de escrita nem dão conta de todos os aspectos dos segmentos musicais, nem se pretendiam como chave de sentido para recepção da obra. Na montagem, novas demandas quanto à continuidade e efetividade tanto prática quanto expressiva da performance ocasionam a delimitação de outros critérios para as escolhas composicionais que levaram à definição da ordem de apresentação das leituras, intervenções e segmentos musicais da parte II de *...Gerações...*

Na etapa de planejamento, considerava que seria necessário aguardar a etapa de montagem para definir a ordem dos materiais musicais e ações: “Decidir ordem de

apresentação após composição e primeiros ensaios” (diário de bordo, documento 01G, 1 de outubro de 2015). Entretanto, instigado pelo performer, busquei estabelecer esquemas para organizar o material e orientar a construção preliminar da performance: “Uma ideia que surgiu foi iniciar no esquema lê-toca-lê-toca. Depois começaria a ocorrer a junção de leitura e piano, atingindo-se uma seção de confusão, com várias leituras, piano, difusão. Após esta seção, o sarau segue com a ordem invertida: toca-lê-toca-lê...” (diário de bordo, documento 01G, 5 de outubro de 2015). Esse esquema, desdobrado quanto à inserção das leituras, foi acrescentado às anotações da folha avulsa de planejamento estrutural (documento 03G, ver Figura 49) e concretizado na partitura editada em *software* de notação musical ao final da etapa de escrita (documento 09G, 5 de julho de 2016).

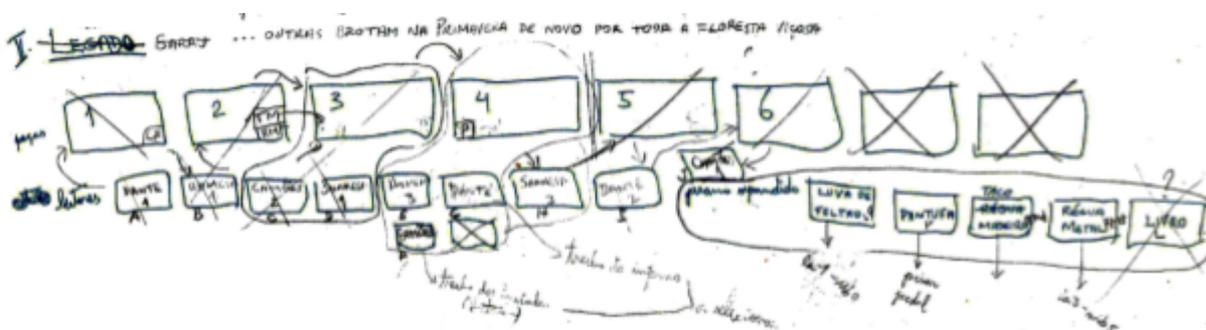


Figura 49: reprodução parcial da folha avulsa (documento 03G) de planejamento composicional de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, mostrando anotações para a sequência de ações da parte II, incluindo leituras, segmentos musicais e intervenções com objetos nas cordas do piano.

À medida que as conversas e as etapas de planejamento e escrita avançavam, são identificadas outras considerações relevantes para definição da estrutura:

Conversamos ainda sobre a dinâmica do sarau no sentido de programar e dosar as intervenções ao piano por pessoas do público. A ideia de acumular intervenções até a absoluta cacofonia do episódio 4 nos agrada. Especulamos sobre a possibilidade deste segmento ser estruturado como improvisação em que o intérprete rege os leitores e mescla módulos livremente dentro de um dado intervalo de tempo. (Diário de bordo, documento 01G, 3 de novembro de 2015).

Assim, durante um período, principalmente em novembro de 2015, levava comigo objetos para testar as intervenções nas cordas do piano. O trabalho com essas materialidades era essencial para o avanço da escrita: “Alguns testes e definições sobre a sequência e encaixe dos objetos a serem inseridos gradativamente no piano. A ideia é mesmo de acumular até a quarta parte (cacofonia)” (diário de bordo, documento 01G, 23 de novembro de 2015). Nos registros, verificam-se idas e vindas quanto à sequência e mesmo definição de objetos.

A proposta de estruturar o episódio cacofônico como um roteiro de improvisação foi mantida até o final da etapa de escrita e se reflete na primeira versão integral de

partitura/roteiro da peça editada em *software* de notação musical (documento 09G, p. 14), concluída em julho de 2016. Meses depois, na etapa de montagem, quando o pianista já havia estudado os segmentos musicais e trabalhávamos nos ensaios que levariam à pré-estreia em maio de 2017, tanto a proposta do roteiro de improvisação, quanto a própria ordem dos materiais de toda a parte II foi colocada em cheque.

O roteiro de improvisação foi reinterpretado como planejamento composicional e realizado de maneira a atender às principais diretrizes ali estabelecidas, resultando no trecho da letra O (II, [83-102]) da versão final da partitura (documento 15G). Do ponto de vista sonoro, o segmento é constituído pela simultaneidade da difusão sonora pré-gravada, duas leituras feitas em voz alta (ou mesmo aos gritos), execução ao piano de fragmentos remissivos de materiais apresentados anteriormente na peça, sinalizações com a sineta e o apito e declamação de frases soltas pelo pianista. Paralelamente, por meio de uma interação gestual entre pianista e assistentes, as intervenções nas cordas do piano, acumuladas até esse trecho, são gradativamente desmontadas.

O concatenamento sonoro e cênico do acúmulo gradativo de intervenções com objetos nas cordas do piano acabou por se tornar a principal preocupação que norteou a revisão radical da estrutura da parte II entre suas versões ao final da etapa de escrita (documento 09G) e ao final da etapa de montagem, ou seja, na versão final da partitura (documento 15G). As anotações no Caderno Foroni reproduzidas na Figura 50 (abaixo) foram feitas durante uma sessão de trabalho conjunto entre compositor e performer, realizada na primeira semana de abril de 2017.

No alto, lê-se que a parte I termina com as luzes do Salão Mourisco sendo apagadas por um “operador” ou assistente. Em seguida, sob o título “ensaio” é construído um roteiro da parte II, re-ordenando os materiais e ações. Os segmentos musicais são listados conforme sua localização pelas letras de ensaio da partitura da etapa de escrita (documento 09G). Os textos são mencionados pelo nome do autor, eventualmente com pequenos fragmentos para esclarecer a qual texto me refiro. As ações de sinalização para as leituras e intervenções a serem realizadas pelos assistentes (público) são inseridas na sequência sem maiores detalhes, pressupondo-se a manutenção do que já havia sido definido nas versões anteriores. A última inserção de texto é riscada, refletindo a escolha de encerrar a parte com o segmento musical

da letra L. A penúltima inserção de texto é seguida da interrogação “qual?”, tendo sido definido posteriormente que, nessa posição, ficaria o excerto “Sôbolos rios...”, de Camões.

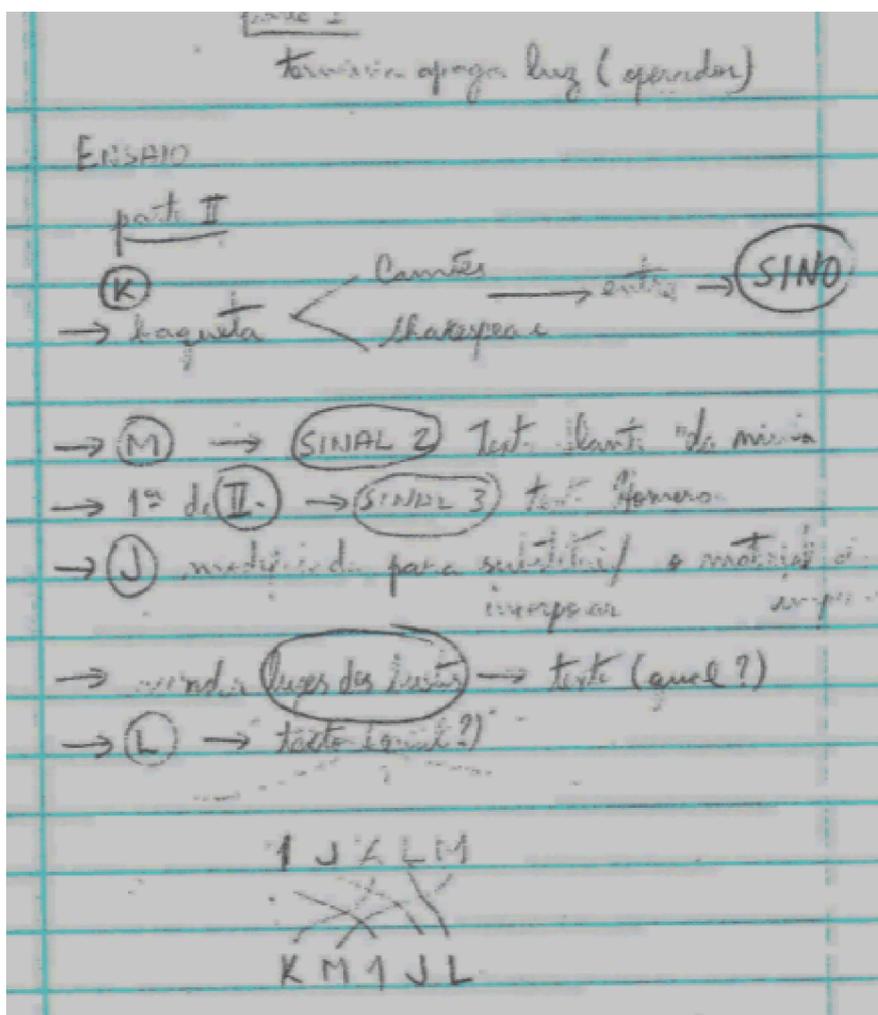


Figura 50: reprodução parcial de página do Caderno Foroni (documento 10G) com anotações do ensaio no qual ficou definida a estrutura da parte II de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

Em frente à inserção da letra J no roteiro lê-se: “modificada para substituir/incorporar o material do improvisar”. De fato, o trabalho de reescrita não modificou o segmento musical, apenas colocando-o adjacente ao segmento resultante da realização das intenções anteriormente registradas como roteiro de improvisação. A continuidade entre os dois segmentos, como se verifica na versão final da partitura (documento 15G, II, [62-102]), é costurada pela difusão sonora pré-gravada.

A síntese anotada ao final da página explicita como a revisão resultou no completo embaralhamento dos segmentos musicais. Essas escolhas resultam de um reconhecimento de demandas do fluxo cênico-sonoro da performance e da construção de sentidos. Aqui, como em *O Espelho*, a etapa de montagem caminha na direção da delimitação de quadros vivos,

cuja mudança gradativa e fricção com materiais musicais e textuais delineiam possibilidades de arcos narrativos.

Em se tratando de diferenças entre as partituras que refletem a conclusão das etapas de escrita (documento 09G) e de montagem (documento 15G), destaco outra linha de alterações bem mais pontual que as questões estruturais discutidas nos parágrafos anteriores. Refiro-me a ajustes na textura e nas indicações de sincronia entre piano e leitura dos sonetos sobre o tempo de Camões (“O tempo passa, o ano, o mês e a hora...”) e Shakespeare (“Tempo voraz, ao leão cega as garras...”). Os dois segmentos, sempre apresentados conjuntamente, correspondem à letra K na versão da etapa de escrita (documento 09G, pp. 12-13) e ao início da parte II na versão resultante da montagem (documento 15G, II, [1-31]). Uma versão intermediária para este trecho (documento 11G) contém uma notação um pouco diferente das duas anteriores. O exame dessa sequência de documentos revela gradativa redução dos níveis de dinâmica, flexibilização da forma de sincronização entre execução pianística e leitura e redução da duração das notas executadas com baqueta diretamente nas cordas (Figura 51).

(documento 11G)

(documento 15G)

Figura 51: diferenças na escrita entre a versão da partitura para pré-estreia (documento 11G) e a versão da partitura final (documento 15G) de trecho da leitura acompanhada de soneto de Shakespeare, na parte II de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*.

Essas mudanças refletem uma série de questionamentos com os quais fui confrontado em comentários sobre as performances da peça, desde a pré-estreia em maio de 2017: qualidade técnica, simples audibilidade ou mesmo pertinência estética na seleção do material

para as leituras solicitadas dos assistentes (público) ao longo da parte II. Com relação ao trecho dos sonetos, as mudanças promovidas tiveram como objetivo expressivo separar os planos sonoros da leitura e do piano, visando minimizar os problemas de audibilidade. De fato, as características acústicas do Salão Mourisco favorecem a reverberação do som do piano e, conseqüentemente, dificultam a compreensão de textos lidos com acompanhamento. E, de fato, as leituras feitas pelos assistentes (público) com pouca ou nenhuma preparação prévia são bastante distintas do resultado que seria atingido com performances vocais cenicamente estudadas e ensaiadas.

Uma observação do orientador deste trabalho¹³⁹, após participar de uma performance da peça, no dia 3 de setembro de 2017, parece-me a mais pertinente: não é possível compreender totalmente os textos, mesmo quando for possível ouvi-los, simplesmente pela complexidade de sua linguagem e pela rápida sucessão de ações na performance. Minha tomada de posição, como compositor, diante de tal constatação é que essa dificuldade de compreensão não compromete as funções atribuídas às leituras na experiência artística que a peça visa criar, caracterizada prioritariamente pela interatividade e representação ficcional. O ato de ler e a sonoridade criada pelo vocabulário e ritmo dos poemas presentifica a ideia de sarau e dá voz aos poetas cujos bustos compõem a decoração do Salão Mourisco.

Ao mesmo tempo, por se tratarem de passagens literárias célebres, as leituras podem disparar sensações particulares no público, a partir de experiências individuais prévias com os textos. Pelo menos dois relatos que eu recebi ilustram essa possibilidade. Um músico relatou a lembrança de acompanhar ao piano, anos antes, o ator Walmor Chagas declamando um dos textos de Camões integrados ao roteiro da peça (“Sôbolos rios...”) no próprio Salão Mourisco. Avalio a particularidade dessa reminiscência e a impossibilidade de reproduzi-la para todo o público como testemunho das potencialidades da inserção de materiais preexistentes. Não apenas como recurso composicional geral¹⁴⁰, mas especificamente como dispositivo cênico-musical em *...Gerações...*, no sentido de que as leituras possuem o potencial de presentificar coisas ausentes no espaço de performance e, assim, provocar deslizamentos na situação do público diante do espaço e de seu próprio imaginário.

¹³⁹ Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves.

¹⁴⁰ Recurso relevante, de maneiras distintas, na composição de canções a partir de poemas preexistentes e nas diversas práticas composicionais que trabalham com citações musicais, por exemplo.

Por sua vez, uma compositora¹⁴¹, membro da banca de qualificação que avaliou meu projeto de tese, relatou uma rejeição aos textos de Dante, cuja temática e cosmovisão lhe pareciam deslocadas. Como toda a narrativa sobre as relações que procurei construir com o Salão Mourisco no planejamento, na escrita e na montagem da peça deixa claro, no contexto da intenção expressiva, presentificar Dante (mesmo que resulte em aversão) acaba por ser mais importante que os próprios significados pontuais do texto. A observação aguda da compositora captura, de alguma maneira, uma curiosidade sobre o ideário que motiva e orienta a construção e decoração do local de realização da peça: os patronos do positivismo refletem distintas realizações e ideologias distribuídas ao longo da história, eventualmente contraditórias, porém consideradas, pelo movimento, marcos evolutivos da humanidade. As leituras da parte II de *...Gerações...* também acabam por fazer presentes, em alguma medida, essas concepções e suas eventuais contradições.

Em uma das performances da peça, realizada no terceiro recital de doutorado de Dario Rodrigues Silva, em 7 de outubro de 2017, veio à tona o questionamento sobre a qualidade cênica das leituras. Essa performance teve uma situação com a qual não havíamos nos deparado até então, tendo em vista que os professores que compunham a banca examinadora naturalmente não foram requisitados a participar como o restante do público. De sua posição, podiam assistir de fora a interação entre pianista e assistentes como uma performance a ser contemplada. Um dos membros da banca afirmou que, em determinado momento, queria também ter a oportunidade de ler um dos textos para fazê-lo de maneira mais expansiva e enfática.

Na ocasião, como compositor presente, tive oportunidade de me manifestar. Meu posicionamento foi afirmar que, diante das observações, entendia que a peça teria duas versões possíveis: uma, pensada como performance de um pianista e assistentes a ser contemplada de fora, exigiria soluções cênicas/técnicas para os textos; outra, com todo o público inserido no espaço e processo de construção da performance, que joga com o desejo do público de ter voz.

O leitor, já familiarizado com minha narrativa das etapas composicionais, tem conhecimento que a segunda possibilidade é a que de fato norteou minhas escolhas e tomadas de posição. Com base em minha participação na concretização de performances da peça com diferentes públicos, entendo que a intenção expressiva de teatralidade se concretiza em

¹⁴¹ Prof^a Dr^a Roseane Yampolschi.

...*Gerações*..., especialmente na parte II, como um processo de ver de dentro, como se estivesse vendo de fora, a situação musical/teatral do sarau, ao mesmo tempo em que se negociam as exigências para estabelecimento dessa representação.

A experiência de recepção da peça é marcada por uma espécie de tensão pela co-responsabilidade com o resultado da performance. Performer e público, convertido em assistência, são lançados em um jogo, no qual as exigências de uma figura ausente se manifestam por meio de instruções escritas que parecem imbuídas de propósito e coerência. A própria percepção da passagem do tempo é distorcida. Se em *Santos Football Music*, Mendes propunha considerar o tempo de preparação, um breve ensaio com o público antes da performance, como parte da obra, aqui, em ...*Gerações*..., os tempos de preparação e realização da performance são sobrepostos. Enquanto busca entender seu papel e se preocupa em executar corretamente suas instruções, o público escuta e observa, atentamente e ativamente.

3.2.3. O que fazer no Salão Egípcio?: o espaço e a narrativa

Os documentos do processo composicional contêm um total de 05 versões distintas para a parte III de ...*Gerações*..., todas elas em partituras geradas em *software* de notação musical (documentos 09G, 12G, 13G, 14G, 15G). Mais que qualquer outro trecho de todo o portfólio, esta seção se caracteriza como roteiro para construção de uma performance/representação sonoro-teatral. Delego ao performer, por meio de diretrizes, o desdobramento dos conteúdos para a difusão sonora e para sua fala, principais materiais sonoros. O trabalho de composição consiste em refinar um roteiro para organização e continuidade dos conteúdos da seção, levando em conta sua dinâmica interna e sua relação, principalmente em termos da passagem do tempo, com as outras partes da peça.



Figura 52: notação para construção da performance da parte III de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, na versão da partitura elaborada na etapa de escrita (documento 09G, 5 de julho de 2016).

Na primeira versão, reproduzida na Figura 52, o performer convida o público, caminha para o Salão Egípcio, aciona a difusão sonora, permanece imóvel por um tempo contemplando a decoração, fala sobre a experiência de preparação da performance e

permanece em silêncio por mais alguns instantes até que a difusão sonora chegue ao fim. Essa versão jamais chegou a ser realizada diante de um público, tendo em vista as revisões durante a etapa de montagem.

No processo de preparação da pré-estreia da peça foram produzidas duas versões quase idênticas, correspondentes aos documentos 12G e 13G (esta reproduzida na Figura 53, abaixo). A diferença entre as versões refere-se apenas à finalização: a indicação para o performer aguardar o fim da difusão sonora foi retirada. Na pré-estreia (27 de maio de 2017), a ampulheta e um pêndulo de Newton são utilizados na parte III: o performer aciona os dispositivos ao entrar no Salão Egípcio e aguarda o transcorrer de sua duração para iniciar o relato. A experiência com a definição das ações em torno do uso do metrônomo na performance, que ocorreram no mesmo período de preparação para a pré-estreia, motivava as tentativas de agregar objetos à performance.

Entretanto, após o primeiro (e, de fato, único) teste diante de um público, esse procedimento foi descartado, tendo sido considerado, por mim mesmo e pela professora orientadora¹⁴² do pianista, que esteve presente na performance, “excessivamente explicado” e “muito pequeno na comparação com o relato e o vídeo” (diário de bordo, documento 01G, 28 de maio de 2018). O pêndulo de Newton acabou por ser completamente retirado da peça e a ampulheta foi utilizada de maneira distinta, na parte II (ver seção 3.2.1, acima).

Figura 53: notação para construção da performance da parte III de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, na versão da partitura elaborada na preparação da pré-estreia (documento 13G, 24 de maio de 2017).

Essa versão também conta com a adição de outros elementos que, estes sim, foram mantidos nas versões posteriores do roteiro da seção: o *sistrum*, que o performer utiliza para gerar ruído no percurso entre os salões; o *timer* usado para delimitar o tempo do relato sobre o

¹⁴² Prof^a Dr^a Catarina Domenici.

processo de preparação da performance. A indicação para tirar o paletó reflete o fato de que, a essa altura do processo criativo, havia sido definido o uso e as características do figurino.

Ainda assim, após a pré-estreia, permanecia pendente a reescrita da parte III. A meu ver, seria necessário inserir ações que permitissem uma maior sustentação temporal da incursão ao Salão Egípcio. Em uma conversa com o Dario e sua orientadora¹⁴³, registrei a sugestão de “distribuição de água ou alguma outra coisa ao público” (diário de bordo, documento 01G, 1 de junho de 2017), integrada à versão seguinte da partitura (Figura 54).

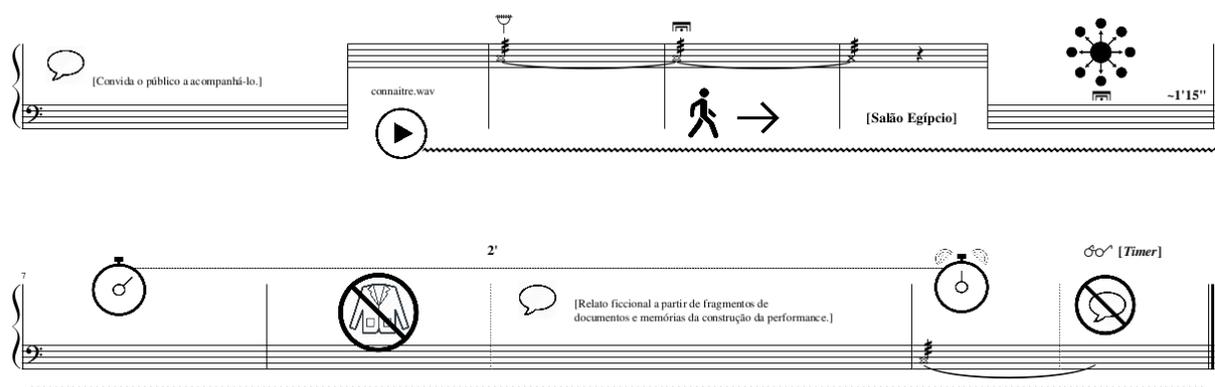


Figura 54: notação para construção da performance da parte III de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, na versão da partitura elaborada em decorrência de revisões após a pré-estreia (documento 14G, 10 de junho de 2017).

Após a performance da peça no terceiro recital de doutorado do Dario, em 7 de outubro de 2017, uma das questões da banca abordou a ausência da ação de distribuição de bebidas ou alimentos, indicada nessa versão do roteiro. De fato, essa alternativa jamais chegou a ser realizada diante de um público. Desde a estreia, no mês anterior, a apreensão quanto ao risco de danos à edificação/decoração histórica dos salões e a falta de convicção quanto à sua pertinência esvaziaram a proposta.

Essa versão contém ainda a revisão quanto às indicações para as falas, adotando uma forma mais flexível para as instruções. A fala principal é definida como “relato ficcional a partir de fragmentos de documentos e memórias da construção da performance”. Aqui, há um paralelo intencional com os esforços reflexivos que tanto eu quanto o Dario já vínhamos empreendendo em relação aos nossos respectivos processos criativos¹⁴⁴.

¹⁴³ Prof^a Dr^a Catarina Domenici.

¹⁴⁴ O aproveitamento de subprodutos dessas reflexões como material para a peça remete às conclusões de Leroux (2010) sobre as implicações de sua participação nas pesquisas de Donin e ao curioso fenômeno da ficção genética, apontado por Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013, p. 386), em sua síntese dos estudos genéticos em teatro: a partir da proliferação dos registros audiovisuais e do entusiasmo pelo processo criativo, a “relação do público com o universo teatral se transforma: os diretores abrem seus ensaios, que se tornam objetos de

A solução construída, que pode ser observada no registro audiovisual da estreia (ver Portfólio B.2), foi registrada na versão final da partitura (documento 15 G, ver Figura 55): simplesmente, realizar mais lentamente o percurso entre os salões, antes das demais ações da parte III. Como as luzes de ambos os salões estão apagadas, o uso das lanternas é necessário para iluminar o caminho. No registro audiovisual da performance, verifica-se que, para atingir a sustentação temporal sugerida no roteiro, o performer também usa a lanterna para iluminar e contemplar detalhes da decoração. O público é instigado a fazer o mesmo.

Figura 55: notação para construção da performance da parte III de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, na versão final da partitura (documento 15G, 19 de março de 2018).

No fim das contas, a quinta e última versão, retoma de certa maneira o que estava proposto na primeira versão: contemplar a decoração. Aliás, a primeira menção à contemplação de características do local como possível ação a ser integrada ao roteiro remonta às anotações das primeiras ideias e impulsos composicionais: “contemplar os padrões visuais no teto etc.” (diário de bordo, documento 01G, 1 de outubro de 2015).

Figura 56: compassos iniciais da parte IV de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, na versão da partitura preparada após a pré-estreia (documento 14G, 10 de junho de 2017).

A conclusão sobre a questão do que fazer no Salão Egípcio é que a própria questão estava ligeiramente equivocada. Ao fim do processo criativo, como no princípio, interessava encontrar a maneira apropriada de enfatizar o percurso de um salão a outro, ação expressiva

filmes, de cadernos fotográficos ou de obras ilustradas com documentos de arquivos; eles criam ou encenam novamente *ficções genéticas*” (grifo no original).

em si mesma e coerente com diversas outras escolhas composicionais no âmbito do tratamento da situação de performance como espaço cênico.

Na performance do dia 3 de setembro de 2017, nos deparamos com mais uma situação que não tinha sido prevista até então. Parte do público não retornou do Salão Egípcio para o Salão Mourisco, na transição entre as partes III e IV. O prejuízo para o senso de coerência, direção e finalização da performance nessa ocasião destacou a relevância do percurso para a composição e resultou em ajustes na notação do roteiro de ações que inicia a parte IV, visando garantir o retorno do público ao Salão Mourisco (ver figuras 56 e 57). A abertura da porta/janela do Salão Egípcio é eliminada e o início da projeção é antecipado, aumentando a ênfase na importância da projeção e do retorno ao Salão Mourisco para acompanhar apropriadamente a conclusão da performance.

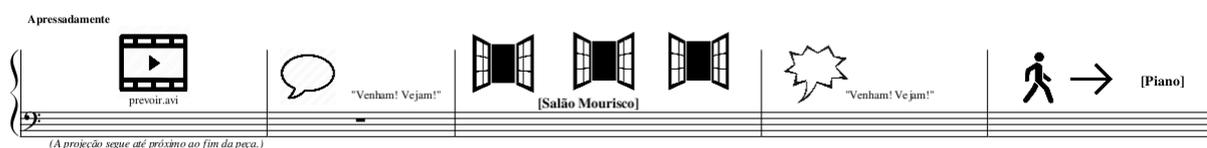


Figura 57: compassos iniciais da parte IV de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, na versão final da partitura (documento 15G, 19 de março de 2018).

A incursão ao Salão Egípcio integra-se a uma camada de sentido referente à apresentação das espacialidades e visualidades do local escolhido para a performance: permanência na antessala, entrada e acomodação no Salão Mourisco, o apagar das luzes do Salão Mourisco, acendimento de luminária sobre o piano, acendimento de lanternas, acendimento de luminárias voltadas para os bustos dos poetas, incursão e breve permanência no Salão Egípcio, retorno ao Salão Mourisco e, após abertura das portas/janelas, projeção de vídeo na área externa aos salões. Os percursos, a iluminação, as difusões sonoras e a projeção proporcionam diferentes ângulos de visão e escuta da performance. Esse roteiro é, em grande medida, concomitante a (ou responsável por) articulações estruturais na peça.

A particularidade da parte III na comparação com o restante da peça é a ausência da execução ao piano. Em termos da representação fragmentária imaginada no processo criativo, o deslocamento para espaço adjacente à sala de concerto, a retirada do figurino e a duração pré-determinada enquadram a significação da cena como intervalo de recital. O público é convidado aos bastidores para testemunhar outro passo no trajeto da figura cênica do pianista. Esse trajeto constitui mais uma camada de sentido no interior da peça: a figura cênica do pianista é apresentada inicialmente como autômato; depois, como mediador de um jogo e

canal de intenções expressivas; finalmente, graças ao relato da parte III, como sujeito de seu próprio processo criativo.

A percepção da parte III como encenação deliberada de um intervalo de recital de piano potencialmente desliza o sentido de tudo o que fora apresentado anteriormente. Essa cena constitui um comentário sobre o sentido do intervalo na vivência do músico e abre uma janela ficcional para a construção da peça e para a possibilidade de compreendê-la, em sua totalidade estética, como ficção. A partir do relato da figura cênica do pianista, as partes I e II podem ser re-enquadradas retrospectivamente como encenação de um sarau – co-performado de dentro como se fosse contemplado de fora – em que são inventadas relações entre leituras de passagens literárias clássicas e a criação musical. Em outras palavras, a experiência de recepção está sujeita ao deslizamento de sentido entre participar de um sarau e performar/assistir (de dentro) a representação de um sarau.

3.2.4. Para além dos calendários, as lembranças

Ao ouvir a execução da parte IV nos ensaios e performances públicas de *...Gerações...*, comentei várias vezes com o Dario que provavelmente nunca escreveria um segmento musical como esse, a não ser nesse contexto. Do ponto de vista atual, acredito que seria mais preciso afirmar que não escreveria essa seção se permanecesse preso aos dispositivos e procedimentos de escrita construídos durante o tempo que trabalhei nas partes I e II. Ou, ainda, que os sentidos construídos no processo criativo norteiam a abordagem peculiar que foi adotada. A narrativa das etapas de planejamento e escrita da parte IV, apresentada a seguir, vai além da tautologia de dificuldade e superação no processo criativo. Revela um aspecto relevante do projeto composicional: a adequação dos dispositivos de escrita às relações construídas entre material musical e material cênico no processo criativo.

A sugestão do Dario de utilizar uma projeção de imagens no paredão que se vê ao abrir as janelas/portas dos salões e a minha escolha de adotar essa ideia para a parte IV da peça datam de nossa primeira visita ao Salão Mourisco (diário de bordo, documento 01G, 10 de setembro de 2015). Menos de um mês depois, anotava um lembrete para mim mesmo quanto ao excerto literário integrado à seção: “NÃO USAR [na parte II] o trecho da *Tempestade* de Shakespeare sobre as imagens que se dissipam. Guardar para ser recitado pelo intérprete ao final da quarta parte” (diário de bordo, documento 01G, 01 de outubro de 2015).

Juntas, essas duas escolhas delimitam a situação de performance e o desfecho estrutural da parte (consequentemente de toda a peça). Como se referem a recursos visuais e à escolha de um texto, podem ser considerados como a definição do material cênico da parte IV, mantido intacto desde essas primeiras anotações. A escrita do material musical correspondente, entretanto, só foi enfrentada meses depois:

Começo hoje a me debruçar sobre a problemática da parte final.

Por enquanto, a única certeza é que ela deverá ser mais sustentada e expansiva que tudo que veio antes.

A primeira parte trabalha com pressão, irritação. A segunda parte, apesar do elo evocativo com os textos, mantém certa ansiedade, despejando sem muita preparação as intenções expressivas derivadas das leituras poéticas.

A peça final deverá de alguma maneira transcender ambos os estados.

Como?

Iniciar a tentativa a partir das seguintes sugestões:

- escrita sem fórmulas e barras de compasso;
- selecionar figurações e idéias melódicas desenvolvidas anteriormente;
- sons sustentados.

(Diário de bordo, documento 01G, 16 de março de 2016)

Do ponto de vista dos dispositivos para escrita dos materiais musicais, a principal diferença na parte IV é a ausência dos modelos rítmicos, baseados em analogias com os calendários positivista e gregoriano, adotados na escrita das partes I e II. Associava essa escolha a uma intenção expressiva mais geral, para dar à seção um caráter conclusivo: “aproveitar fragmentos e elementos marcantes, significativos e aplicar isso a uma textura mais diversificada e uma forma mais expansiva. Não é tanto apresentar coisas, mas recordar e fruir o que já foi apresentado sem ansiedade” (diário de bordo, documento 01G, 17 de março de 2016). Nas partes I e II, determinada figuração ou procedimento textural era mantido ao longo de cada segmento, cuja duração era restrita e previamente definida pelo planejamento. Em oposição, a parte IV foi imaginada como contendo maior variedade textural e maior duração, tanto em termos de tempo total do segmento, quanto em termos do espaço permitido para um determinado material ser repetido e expandido por meio de variações em altura, registro e dinâmica.



Figura 58: pré-escrita de materiais musicais aproveitados na escrita da parte IV de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (Caderno Rialto, documento 04G, 17 de março de 2016).

Entre 17 de março e 5 de abril de 2016, fiz uma série de anotações manuscritas de materiais musicais para a peça (Caderno Rialto, documento 04G). Como anotei à época: “comecei a escrever sem compromisso com a sequência, pois este trecho será bem diferente dos demais, que tinham planos previamente estabelecidos muito definidos que permitiam simplesmente escrever na sequência” (diário de bordo, documento 01G, 17 de março de 2016). Parte dos materiais registrados nesse período, como os que estão reproduzidos na Figura 58 (acima), foram incorporados ao formato final da peça. Outra parte, como o que está reproduzido na Figura 59, foi descartada.



Figura 59: pré-escrita de materiais musicais que acabaram descartados na escrita da parte IV de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores* (Caderno Rialto, documento 04G, 4-5 de abril de 2016).

Após esse período de pré-escrita, estabeleço um plano estrutural:

IV. ... pour prévoir ce qui sera.

- episódio 1: “majestoso”, sustentação, ressonâncias
- episódio 2: “despertar”, aumento gradativo de atividade rítmica e densidade de eventos
- episódio 3: “bravura” (ápice), arpejos em todo o teclado
- episódio 4: “cantabile”, costurar fragmentos melódicos

(Diário de bordo, documento 01G, 6 de abril de 2016)

Com o plano definido, decidi iniciar a escrita sequencial da parte IV, conforme se verificam nos manuscritos, a partir de 12 de abril. É interessante notar que os rascunhos da

pré-escrita continham materiais que vieram a figurar nos quatro episódios do planejamento. Ainda assim, a escrita levou várias semanas. O Quadro 8 apresenta a relação das datas com entradas no manuscrito do Caderno Rialto (documento 04G) e a localização do material musical correspondente na versão final da partitura (documento 15G).

Entradas no manuscrito (documento 04G)	Material (localização no documento 15G)
12 de abril de 2016	IV, [6-8]
20 de abril de 2016	IV, [8-11]
4 de maio de 2016	IV [12-13]
1 de junho de 2016	IV [14-16]
6 de junho de 2016	IV [17-20]
7 de junho de 2016	IV [21-47]
8 de junho 2016	IV [48-68]
9 de junho de 2016	IV [69-70]

Quadro 8: cronologia da escrita da parte IV de *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*, a partir do exame dos manuscritos (Caderno Rialto, documento 04G) e da versão final da partitura (documento 15G).

O trabalho começa lentamente e segue espaçado entre abril e junho. A partir do dia 6 de junho, o ritmo da escrita aumenta: as entradas passam a ser diárias e a quantidade de material produzido por dia é significativamente maior que nas entradas anteriores. À época, anotei minha impressão sobre a esse processo:

Depois de meses de tentativas preciosistas, resolvi que o final deveria soar mesmo quase como uma improvisação remetendo a elementos de toda a peça mesclados entre si e com outros elementos. Assim, o que escrevi foi uma possibilidade de realização dessa ideia, não necessariamente a única e “definitiva”. (Diário de bordo, documento 01G, 8 de junho de 2016)

Marcado pelo sentimento de superação que sentia à época, o registro, entretanto, não acrescenta quase nada de novo ao que havia sido proposto ou planejado anteriormente. Acaba sendo relevante por documentar que o período com poucas anotações no manuscrito do Caderno Rialto (documento 04G) não foi de abandono do trabalho, mas de tentativas que não trouxeram resultados considerados relevantes para registro escrito. Do ponto de vista do processo de autoformação, verifica-se que a solução da dificuldade de concretizar a escrita da parte IV estava em um terreno mais subjetivo e movediço que aquele do planejamento ou da delimitação de intenções expressivas. Foi necessário reconstruir o modo de compor, a atitude

e os hábitos diante da prática criativa. Nesse sentido, a palavra “improvisação” é a mais relevante na citação acima, por encarnar uma abordagem que estava ausente na escrita das partes anteriores.

Do ponto de vista do projeto composicional, essa reflexão chama atenção para outro aspecto relevante na caracterização da minha prática de compor música-como-teatro: as relações entre material musical e material cênico no processo criativo. No caso da parte IV de *...Gerações...*, verifica-se a busca por um dispositivo de escrita considerado pertinente à pré-concepção cênico-musical da seção como epílogo de reminiscências e desvanecimento. Nesse sentido, incidentalmente, o intervalo entre a formulação de materiais num período de pré-escrita (final de março - início de abril) e a finalização da escrita (concentrada em 4 dias no início de junho) permitiu que esses materiais fossem sendo sedimentados na memória e integrados ao repertório de elementos das partes I e II com os quais eu já estava familiarizado.

O processo de escrita que se concretizou para a parte IV pode ser assim sintetizado: pré-escrita com formulação de materiais variados, planejamento estrutural de episódios, período de experimentações e improvisações com os materiais, avanço sequencial da escrita a partir dos materiais elaborados na pré-escrita e de fragmentos de materiais das partes anteriores da peça. O processo favorece uma escrita rapsódica, encaminhando a formulação de materiais musicais a partir do mesmo substrato expressivo que norteava a formulação dos materiais cênicos. Afinal, as sequência de ações – regresso para o Salão Mourisco após incursão ao Salão Egípcio, projeção do vídeo construído com fragmentos do dia-a-dia do performer e citação shakespeariana sobre efemeridade – derivam também de um imaginário de reminiscências e revisitação do passado, próximo ou distante.

3.3. Compondo *I saw them together – I heard them together* (2017)

“Via-os ao mesmo tempo – ouvia-os ao mesmo tempo”. A citação de Conrad escolhida como título da peça remete a uma sensação de simultaneidade de visão e escuta. No relato do narrador-personagem Marlow, o impacto emocional é acentuado por essa experiência subjetiva de ver e ouvir simultaneamente a morte do Sr. Kurtz e o sofrimento de sua noiva/viúva, dois eventos distantes testemunhados por ele. No enredo do romance, a morte do Sr. Kurtz ocorrera na África e o encontro com sua noiva se passa na Europa, meses depois. Mais até que o roteiro de ações propriamente dito, captura minha imaginação esse

recurso narrativo, em que um ponto de vista singular transpõe afastamentos espaciais e temporais.

“Como estabelecer a narrativa sem texto?” (diário de bordo, documento 02I, 7 de novembro de 2017). Anotei esse questionamento após ouvir os comentários sobre o andamento da composição de *ISTT-IHTT* no meu exame de qualificação. Àquela altura, o processo criativo da peça estava em vias de conclusão. A rigor, a escolha composicional de não expor textos falados ou escritos, associada à ênfase de atuação dos performers na execução instrumental e à duração relativamente curta da peça, tornavam improvável que a narrativa da fonte literária fosse apresentada de forma inequívoca para o público. Nem era essa a intenção. A constatação foi admitida, mas não impediu que referências à narrativa fossem assumidas como dispositivo para impulsionar o trabalho composicional e a roteirização de ações ligadas ou não à execução instrumental.

Antes, porém, houve um percurso para definição da formação instrumental a ser utilizada na peça. Em correspondência com um colega compositor¹⁴⁵, organizador do concerto em que *ISTT-IHTT* foi estreada, escrevi: “A peça que gostaria de propor para o programa é para flautista, com título *I saw them together - I heard them together*. A intérprete será a nossa colega doutoranda de Práticas Interpretativas Gina Arantxa Arbeláez Hernández” (correspondência, documento 02I, 31 de julho de 2017). Antes, já tinha convidado e recebido a confirmação de participação da flautista e imaginava complementar aspectos sonoros e cênicos da peça com a participação de assistentes:

Peça para flautista
I saw them together - I heard them together
Flautista e cinco assistentes
Delimitar três áreas no palco:

- roda de amigos
- leito de morte
- sala de estar

(Diário de bordo, documento 03I, 26 de julho de 2017)

Definir um leiaute com espaço dividido em três áreas (Figura 60), que seriam utilizadas conforme um roteiro de deslocamentos, foi uma das primeiras decisões na etapa de planejamento composicional.

¹⁴⁵ Julio Herrlein, doutorando em Composição no PPGMUS/UFRGS (2015-2018), sob orientação do Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha.

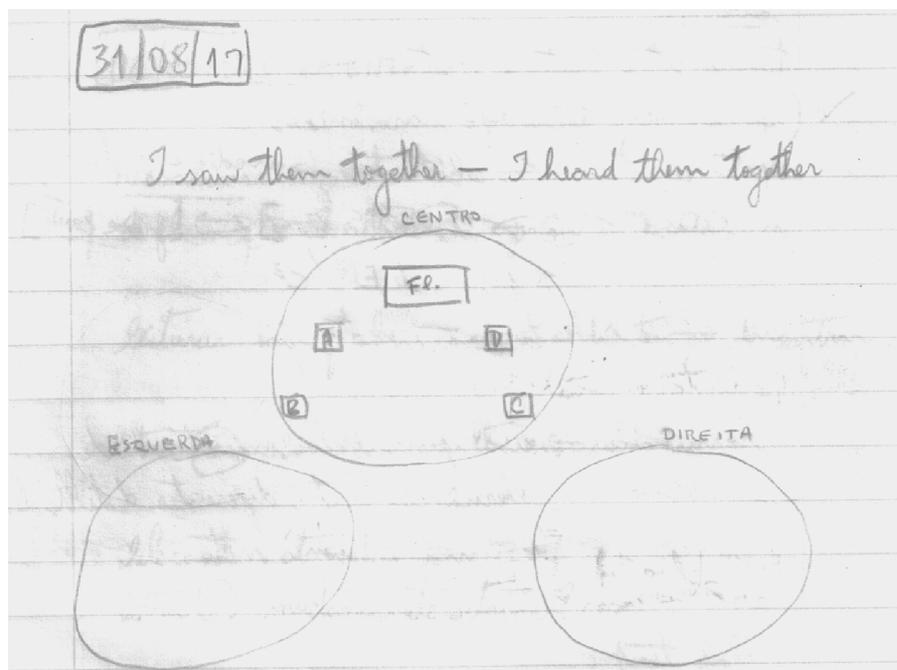


Figura 60: primeira versão de leiaute de *I saw them together – I heard them together*, que no planejamento inicial seria escrita para flautista e assistentes (Caderno Foroni, documento 04I, 31 de agosto de 2017).

Nessa proposta, a flautista representaria a figura cênica de narradora, idealmente executando materiais musicais em três tipos diferentes de flautas (flauta em sol, flauta em dó e flautim) e os assistentes seguiriam instruções para produzir ruídos e realizar outras ações. A função dos assistentes oscilaria entre a representação das demais figuras cênicas e uma espécie de coro¹⁴⁶. Entretanto, essa proposta cênico-musical não chegou a avançar para a etapa de escrita.

Meses depois, em outro email enviado ao colega compositor e curador do concerto, retificava a informação anterior, informando que a peça seria interpretada por um trio de sopros (correspondência, documento 02I, 21 de outubro de 2017). A definição ocorrera semanas antes, após uma reunião com a flautista registrada no Caderno Foroni (documento 04I, 6 de outubro de 2017). Na ocasião, foi elaborado um novo leiaute (Figura 61, abaixo), imaginando, em relação à narrativa, a saxofonista na função de narradora, a flautista como noiva/viúva e o clarinetista como Sr. Kurtz. Essa proposta de distribuição das funções foi baseada na preocupação com questões de equilíbrio sonoro, projetando o saxofone, instrumento de maior potência, como fonte sonora ideal para carregar a função musicalmente e cenicamente mais proeminente.

¹⁴⁶ Coro no sentido teatral do termo, grupo homogêneo que acompanha, preenche ou comenta as ações como uma entidade coletiva no interior da representação.

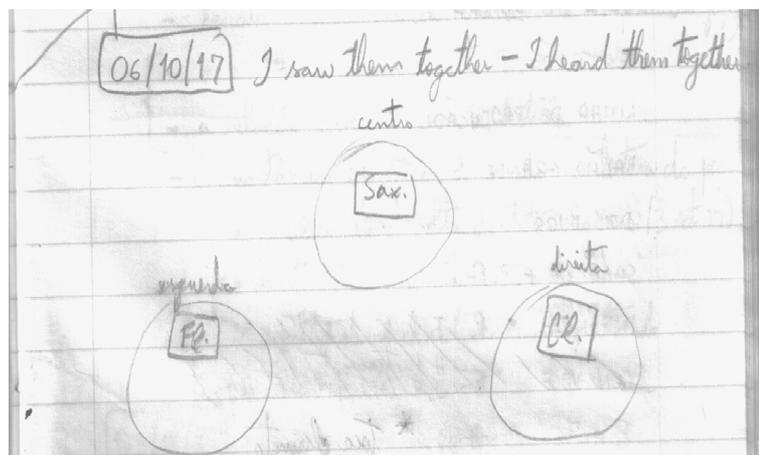


Figura 61: segunda versão de leiaute de *I saw them together – I heard them together*, já prevendo a formação de trio de sopros, porém com saxofonista como narradora (Caderno Foroni, documento 04I, 06 de outubro de 2017).

Essa ideia é aplicada à criação do arquivo de trabalho para a etapa de escrita em *software* de notação musical (documento 05I, 7 de outubro de 2017). Entretanto, seria novamente alterada antes que iniciasse a escrita propriamente dita:

A ideia da peça “I saw them together - I heard them together” estava fixada a partir de uma sequência de episódios.

Inicialmente, seria flauta solo, tendo o primeiro roteiro (Caderno Foroni, 31/08/17).

Depois surgiu a possibilidade do trio e criei um novo roteiro (Caderno Foroni, 06/10/17).

Agora, o terceiro roteiro com a definição. A flauta volta ao papel de narrador... (Diário de bordo, documento 03I, 9 de outubro de 2017)

O retorno à flautista no papel de narradora contemplava questões práticas como o fato de já ter explorado com a performer Gina Arantxa possibilidades sonoras associadas ao planejamento de materiais musicais para essa figura cênica e ao fato de contar com ela como contato inicial e principal colaboradora para criação da peça.

Após as decisões registradas no diário de bordo em 9 de outubro de 2017, a escrita avança de maneira mais objetiva na formulação da partitura/roteiro a ser entregue ao trio para iniciar o processo de construção da performance. A definição da formação instrumental e da relação a ser estabelecida entre os instrumentistas e a representação de figuras cênicas foi tortuosa. O relato cronológico das alternativas de realização cênico-musical consideradas no processo criativo evidenciam uma flexibilidade do projeto de música-teatro para construção de relações entre composição, narrativas e teatralidade da performance musical.

A geração de material cênico, mesmo quando submetida a uma referência literária, como em *ISTT-IHTT*, não se pauta pela verossimilhança ou mesmo correspondência dos materiais cênicos ao conteúdo textual, mas pela criação de condições específicas para organização do espaço e de visualidades, para concatenação das ações e para enquadramento

de seus sentidos. A referência literária não é assumida como modelo único da construção da performance, mas sim como instigadora de possibilidades. Aqui, a proposta cênico-musical se equilibra entre uma encenação do roteiro teatral que lhe serve de ímpeto (documento 01I) e uma peça camerística para trio de sopros. A imaginação da possibilidade de deslizar entre as duas coisas impulsiona a escrita.

3.3.1. Da estrutura de ações ao fluxo da ação

Única peça do portfólio sem vocalização de textos ao longo da performance, *ISTT-IHTT*, curiosamente, é a que segue mais estritamente uma referência literária quanto ao planejamento de sua estrutura. Entretanto, a sequência de episódios prevista no planejamento voltava-se prioritariamente para a separação dos momentos, figuras cênicas e materiais musicais. Nas etapas de escrita e montagem, sou confrontado com a problemática de gerar continuidade entre os episódios e estabelecer relações entre os performers a partir de ações com ou sem implicações sonoras. Registrando minha lembrança de comentários de uma examinadora¹⁴⁷ na minha qualificação, anotei: “Como criar ‘arcos de energia’ entre os performers...” (diário de bordo, 7 de novembro de 2017). Escolhas distribuídas por diferentes momentos e situações ao longo do processo criativo da peça estão conectadas à busca de soluções para essa questão.

A inserção de uma introdução ([1-10]) proporciona enquadramento musical e cênico para a sequência de episódios dramáticos que lhe seguem. Os performers começam de costas para a plateia. Na primeira versão da escrita do trecho (documento 06I, 9 de outubro de 2017), executariam apenas sons gerados pela passagem de ar nos tubos dos instrumentos. Imediatamente, um questionamento: “Inserir no ‘prelúdio’ (ar) intervenções com outras sonoridades?” (diário de bordo, documento 03I, 9 de outubro de 2017). E, na versão seguinte (documento 07I, 10 de outubro de 2017), verifica-se o acréscimo pontual de notas ordinárias e cliques nas chaves dos instrumentos. As modificações perturbam a textura estabelecida na seção e iniciam um movimento que culmina com a flautista virando-se de frente para a plateia ([9-11]). Musicalmente, as sonoridades aéreas da introdução estabelecem um patamar suave de dinâmica que dá relevo aos solos (letras A-D) e apresenta timbres que perpassam toda a

¹⁴⁷ Prof^a Dr^a Roseane Yampolschi.

peça. Cenicamente, a postura inicial apresenta os performers como figuras cênicas e acumula um potencial de imagens a serem desveladas gradativamente.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), and Alto Saxophone (A. Sax). The score is divided into two systems. The first system covers measures 57 to 60, and the second system covers measures 61 to 63. In measure 57, the Flute part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction "cantar e tocar". The Clarinet part has a dynamic marking of *mp*. In measure 58, the Flute part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction "ord.". In measure 59, the Flute part has a dynamic marking of *ff* and includes the instruction "ord.". In measure 60, the Flute part has a dynamic marking of *mp* and includes the instruction "ord.". In measure 61, the Flute part has a dynamic marking of *p*. In measure 62, the Clarinet part has a dynamic marking of *p*. In measure 63, the Alto Saxophone part has a dynamic marking of *f* and includes the instruction "ar".

Figura 62: trecho de *I saw them together – I heard them together* ([57-61]).

A ideia de roteirizar o olhar da flautista também contribui para o enquadramento do sentido da sequência de ações que se sucedem na peça: “A flautista, como narradora, deverá ficar no centro à frente e não ao fundo. Ademais, não se voltará para trás, mas sim acompanhará com o olhar os diferentes momentos dos demais intérpretes” (diário de bordo, documento 03I, 9 de outubro de 2017). A indicação para posicionamento à frente, e não ao fundo, consiste em uma retificação da versão anterior do leiaute (ver Figura 61, acima). A indicação para acompanhar outros momentos com o olhar, especificamente os solos do clarinetista (letra B) e da saxofonista (letra D), substitui o voltar-se para trás, ficando de costas para a plateia, ação prevista para a figura cênica da narradora no esboço inicial da partitura (documento 05I). Note-se que o voltar-se para trás é mantido para os demais performers, contribuindo para a diferenciação entre a narradora e as demais figuras cênicas. Aliado à iluminação cênica da peça, o olhar da flautista/narradora guia o olhar do público e contribui para a construção da teatralidade, para separação dos espaços habitados por cada performer.

Os materiais musicais foram elaborados para caracterizar expressivamente as qualidades de ação de cada figura cênica. No planejamento, esses materiais são concebidos

como estritamente exclusivos de cada instrumentista. No avanço da escrita, demandas cênicas e musicais motivam uma flexibilização desse critério.

Escrevendo o duo entre flauta e clarineta (letra E).

Na ideia inicial, cada instrumento teria seu material separado, mantendo-se restrito a ele ao longo de toda a peça.

Escrevendo esse duo, decidi que a flauta, como narradora, deveria, em determinado momento, apropriar-se do material da clarineta.

Por extensão, no epílogo, todos vão para o centro e devem apropriar-se do material da flauta, assumindo a função dramática de narradores...

(Diário de bordo, 17 de outubro de 2017)

O duo entre clarinetista (Sr. Kurtz) e flautista (narradora), letra E, é construído por meio da sobreposição dos materiais musicais apresentados anteriormente e separadamente por cada um deles. Os materiais que executam em uníssono, no terceiro tempo do compasso 57 e nos compassos 60-61, são oriundos da parte do clarinetista. Musicalmente, esses gestos são parte de um pontuação estrutural que engloba todo o trecho reproduzido na Figura 62 (acima). Cenicamente, a intenção seria representar uma breve citação direta, em que a narradora reproduz uma expressão do personagem de seu relato.

The musical score for Figure 63 consists of three staves: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax), and Clarinet in B-flat (Cl. Bb). The Flute staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a measure with a rest, and then a section labeled 'cantar e tocar' with a triplet of eighth notes. The Alto Saxophone staff has a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. The Clarinet staff is mostly silent, with some notes and dynamic markings like *p* and *mf*. The score includes various performance instructions such as 'oral. con vibrato', 'whistle tone', '(acende a vela)', and '(vira-se)'. The Flute part also features a sixteenth-note triplet and a dynamic marking of *f*.

Figura 63: trecho de *I saw them together – I heard them together* ([72-77]).

Um roteiro similar se aplica à letra F (ver trecho reproduzido na Figura 63): o duo entre saxofonista (noiva/viúva) e flautista (narradora) é construído por meio da sobreposição dos materiais de cada figura cênico-musical e as únicas ocorrências de uníssono – nos

compassos 72, 75 e 82 – correspondem a materiais musicais oriundos da parte do saxofone. As implicações musicais e cênicas também são similares.

As figuras 62 e 63 mostram a apresentação do motivo do narrador em cada duo, momento ligado a outra escolha composicional que visava responder à questão da continuidade e interligação das ações. Em cada caso, a apresentação do motivo é seguida de uma intervenção do terceiro intérprete, aquele que não está envolvido no duo em curso. Nos compassos 60 e 61, a saxofonista, mesmo de costas para a plateia, intervém com sonoridades reminiscentes da introdução. Nos compassos 75 a 77, o clarinetista intervém com uma ação não ligada à execução instrumental, acendendo a vela. Reverberações similares ocorrem nas apresentações anteriores do motivo do narrador nos solos da flauta (letras A e C), especificamente com sons de cliques das chaves da clarineta e saxofone ([12, 21 e 40]).

(documento 121)

(documento 131)

Figura 64: trecho da transição entre as letras E e F de *I saw them together – I heard them together* em duas versões da partitura: documento 121 ([66-68]) e documento 131 ([65-67]).

Em ensaio que estive presente no dia 6 de novembro de 2017, o Trio Capitólio já tinha a peça lida e o propósito era esclarecer o roteiro de ações e avançar na construção da

performance. Minha avaliação do encontro, com implicações para retomada da escrita e para a montagem, foi anotada no dia seguinte:

- Pontos a serem repensados:
- transição entre os dois duos (não deixar apenas sons de ar)
 - final (ocorrer algum tipo de recapitulação do início do trio)
 - preparar as partes por estante
- (Diário de bordo, 7 de novembro de 2017)

Na anotação são delimitadas três tarefas que resultam em modificações entre a versão da partitura utilizada no ensaio (documento 12I) e a versão preparada para a estreia (documento 13I). O trecho de transição entre os dois duos (três compassos antes da letra F), previa a flauta apresentando a sonoridade de *whistle tone*, enquanto clarineta e saxofone seguiam com sons de ar e cliques (ver Figura 64). No ensaio, avalei que essa textura era excessivamente suave para o momento da peça, gerando uma quebra indesejável no fluxo sonoro entre as duas seções. Assim, a primeira tarefa de reescrita implicou na alteração da parte do clarinetista, dando continuidade ao material dos compassos anteriores, enquanto as sonoridades aéreas foram mantidas para flautista e saxofonista, que realizam simultaneamente os deslocamentos com mudança do foco da ação para a área III do leiaute.

A segunda tarefa foi a proposta de revisão do episódio final (letra H). A anotação requer algum tipo de recapitulação do início do próprio episódio. As modificações decorrentes ampliam a seção de 15 compassos para 17 compassos, embora um dos compassos da versão anterior à revisão (documento 12I) tenha sido omitido da versão posterior à revisão (documento 13I). Mais que o acréscimo de material, a revisão implicou na reorganização formal do episódio, intensificando o caráter concertante e a aplicação de soluções harmônicas e contrapontísticas que fornecem um novo contexto para reapresentação dos materiais e constroem, de maneira que julguei mais convincente, a conclusão da peça. No trecho final, reproduzido na Figura 65, a recapitulação do gesto que inicia o episódio em trio é seguida de um veemente gesto conclusivo, incluindo: a apresentação do motivo do narrador em três registros distintos da flauta, uma fermata em tríade aumentada e cadência plagal com mistura modal.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), and Alto Saxophone (A. Sax). The score covers measures 101 to 103. Measure 101 starts with a forte (f) dynamic. Measure 102 features a piano (p) dynamic and a 'poco rallentando' instruction. Measure 103 ends with a pianissimo (pp) dynamic. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Figura 65: compassos finais ([101-103]) de *I saw them together – I heard them together* na versão definitiva da partitura.

A terceira tarefa, de cunho essencialmente prático, propunha elaborar as partes cavadas de acordo com as estantes distribuídas pelo espaço, em oposição ao procedimento mais usual de separá-las de acordo com as partes instrumentais. Uma vez realizada, essa nova forma de extração das partes contribuiu muito para a fluência da performance. Após cada mudança de posição, ou deslocamento, os performers já encontram diante de si a notação correspondente ao trecho que deve executar.

O planejamento composicional de *ISTT-IHTT* propunha uma estrutura de ações que favorecia a clareza de apresentação e articulação de seus elementos e momentos. A escrita e a montagem foi permeada de escolhas composicionais que visavam promover o fluxo da ação, ou seja, de soluções de continuidade entre suas seções e de interação entre as figuras cênicas. Essas escolhas englobam tratamento de materiais musicais e materiais cênicos que mutuamente avançam a forma e a narrativa.

3.3.2. Sobre acender e apagar uma vela

A Figura 63, acima, reproduz o trecho da partitura de *ISTT-IHTT* que indica ao clarinetista realizar a ação de acender a vela. No projeto de música-come-teatro, ações vinculadas e não-vinculadas à execução instrumental são concatenadas para continuidade da performance e construção de sentidos. Do ponto de vista da aplicação de critérios musicais à organização das ações, o acendimento da vela é apresentado logo após o motivo do narrador, em sincronia com a execução instrumental dos demais performers, resultando no momento de maior densidade audiovisual na peça até aquele momento. Do ponto de vista da construção de sentidos cênicos, o acendimento da vela se destaca por ser a ação não-vinculada à execução

instrumental mais ostensiva. Funciona como dispositivo narrativo para encenar a morte do Sr. Kurtz, com desdobramentos para escolhas composicionais prévias e subsequentes.

O primeiro esboço da partitura (documento 05I) propunha que, após acender a vela, o clarinetista se deitaria no chão, permanecendo assim no breve episódio correspondente à letra G. Essa proposta é revertida quando a escrita alcança este ponto, sendo substituída pela ação de sair da área de performance, conforme se verifica no documento 10I, de 25 de outubro de 2017. De fato, a ação de deitar-se no chão teria uma dimensão excessiva, desproporcional ao equilíbrio entre material musical e material cênico construído até então na peça. Principalmente, levando em conta que o planejamento não abria mão do clarinetista para a execução instrumental em trio no episódio final (letra H).

Figura 66: desfecho da narrativa de *I saw them together – I heard them together* (letra G) na versão da partitura revisada após a estreia (documento 14I).

Demandas conflitantes da execução musical e da realização cênica moldam o avanço das escolhas composicionais. A construção das condições específicas de teatralidade divergem de uma abordagem linear de representação em que um ator realiza fisicamente as ações indicadas no texto dramático para seu personagem. Inicialmente, o figurino e os materiais musicais sobrepõem a representação do Sr. Kurtz à performance instrumental do

clarinetista. A partir do acendimento da vela, entretanto, a função representacional é outorgada ao objeto cênico e o clarinetista retira-se, permanecendo com a função de instrumentista.

A letra G, reproduzida na Figura 66 (acima), constitui o desfecho narrativo de *ISTT-IHTT*, remetendo ao ponto do relato em que Marlow, o narrador-personagem de Conrad, apaga a vela e sai da cabina, após presenciar a morte do Sr. Kurtz. A ideia de realizar a ação de apagar a vela ao mesmo tempo em que se emite um som instrumental remonta ao planejamento da peça (documento 04I, 31 de agosto de 2017). Essa escolha composicional vale-se de uma oportunidade singular de confluência entre ação vinculada e ação não-vinculada à execução instrumental. O gesto de apagar a vela exige o mesmo esforço corporal que o gesto de emitir uma nota, o sopro. Ademais, a embocadura da flauta, diferentemente de outros instrumentos de sopro, permite a divisão da coluna de ar para gerar os dois efeitos simultaneamente. O momento proporciona uma intermitência ficcional emblemática do projeto composicional de música-come-teatro: ali, a flautista não é unicamente instrumentista de peça camerística, mas também não é unicamente atriz na representação de ação dramática.

A versão da partitura revisada após a estreia traz a indicação de retirada dos acessórios dos figurinos de clarinetista e saxofonista, a ser realizada fora da área de performance enquanto a flautista apaga a vela (ver, novamente, Figura 66). O acréscimo dessa indicação visa enfatizar a conclusão narrativa, concentrada no gesto de apagar a vela, e caracterizar a letra H como epílogo, ou mesmo poslúdio. Constitui-se, assim, uma defasagem entre desfecho narrativo e desfecho musical, entendida como traço característico da proposta cênico-musical levada a cabo na peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As descrições e explicações da noção de compor música-como-teatro foram desenvolvidas a partir do acolhimento da retroalimentação entre a reflexão organizada da delimitação investigativa e a atividade artística da composição musical. Essa reflexividade, admitida como aspecto inerente à própria metodologia, enquadra o trabalho no âmbito da escrita autoanalítica. Portanto, deve ser lido como uma narrativa de si na qual o compositor-pesquisador articula a compreensão de seu próprio campo de atuação criativa e expõe conclusões que considera relevantes ao diálogo com seus pares da área de Composição.

O projeto composicional de música-como-teatro concretiza-se, no período dos três primeiros anos de vínculo ao doutorado, em três peças, apresentadas no portfólio. O trabalho composicional tem como resultado as partituras, roteiros de ações vinculadas ou não à execução instrumental, que refletem o movimento entre o gesto e o escrito antes, durante e depois das performances (apresentadas também no portfólio, por meio de registros audiovisuais). Esse movimento deixou traços em uma série de documentos: diário de bordo de composição, rascunhos manuscritos ou em arquivos digitais, correspondências e outras anotações. O esforço autoanalítico foi construído a partir do exame de tais documentos, complementado pela memória, referenciado pela revisão de literatura e avaliado por reflexões *a posteriori* sobre o percurso vivenciado.

Um primeiro exame, global e cronológico, dos documentos dos processos criativos serviu de base para apontar e enumerar ações distribuídas em etapas e organizadas em eixos do trabalho composicional. As etapas composicionais de planejamento e escrita são complementadas pela etapa denominada de montagem, na qual o compositor acompanha e colabora com a construção da performance, revisando e complementando a partitura/roteiro a partir da avaliação de demandas práticas de execução instrumental e encenação. As três etapas são perpassadas por três eixos, frentes de trabalho que norteiam as escolhas composicionais relacionando preocupações musicais e cênicas: local de performance tratado como espaço cênico, seleção e organização de materiais concebidas como jogo cênico, estrutura articulada e forma desenvolvida em paralelo às condições concretas de colocação da performance em cena.

A partir dessa moldura interpretativa e conceitual do processo criativo, a investigação autoanalítica avança na compreensão dos modos de articulação entre a intenção expressiva de

teatralidade e as escolhas e tomadas de posição na prática da composição musical. Assim, constroem-se paralelamente e complementarmente a noção e a prática de compor música-como-teatro.

A compreensão da noção de compor música-como-teatro emerge de dois diálogos distintos. O primeiro é o diálogo com a música de concerto pós-1960: o interesse na teatralidade da performance musical motiva a exploração de gestualidades, visualidades e vocalizações, geradoras de intermitências ficcionais. Compositores como Berio, Mendes, Kagel, Aperghis e Eötvös, dentre outros, integram intenções de teatro às suas abordagens criativas e reflexões autoanalíticas, no sentido de agregar uma dimensão de roteirização gestual a partituras que passam a ser, além de instruções para produção sonora, roteiros para construção da performance. Essas investigações composicionais têm sido abordadas na bibliografia musicológica sob as categorias teatro musical, teatro instrumental e Teatro Composto.

As distintas categorias procuram dar conta do fato de que essas investigações não se enquadram nas relações entre música e cena herdadas das tradições da composição musical: o concerto/recital e a ópera. De um lado, no concerto/recital, o músico é assumido integralmente como performer, figura cênica neutra, cuja função é a realização de ações com implicações sonoras pertinentes à estrutura musical. Da mesma forma, a sala de concerto é assumida como local neutro, visado pelas suas virtudes acústicas e disposição palco-plateia. De outro lado, na ópera, o uso de cenários e figurinos, associados ao libreto e aos textos cantados, por convenção, recobrem o espaço do palco, as figuras cênicas e suas ações pela representação ficcional, a tal ponto que questões de verossimilhança são praticamente irrelevantes. Assim, sob a ótica do diálogo com a música de concerto pós-1960, a noção de compor música-como-teatro pode ser compreendida como impulso que, partindo das práticas e convenções da escrita para o contexto do concerto/recital, move-se na direção da roteirização de performances cênico-musicais.

O segundo diálogo é travado com reflexões de teóricos das artes cênicas: a teatralidade é uma qualidade de experiência que emerge em propostas artísticas ou mesmo acontecimentos cotidianos, a partir de uma intenção de teatro, uma situação do sujeito – criador ou espectador – em relação ao seu imaginário. As transformações na criação cênica pós-1970 motivam reflexões sobre a categoria teatralidade, na medida em que surgem investigações estéticas que desafiam as condições de produção e recepção teatral. O avanço da performatividade,

apresentação de ações – em oposição à representação ficcional por meio de ações – cria experiências cênicas híbridas, muitas vezes caracterizadas também pela mescla de linguagens artísticas. Nesse contexto, a noção de dramaturgia, anteriormente entendida como escrita de texto dramático é expandida, passando a referir-se a todo o espectro de técnicas e procedimentos implicados na composição do espetáculo ou ato cênico.

Os resultados dessas investigações convergem com os resultados de investigações composicionais ligadas à teatralidade da performance musical, por se tratarem ambos de experiências cênicas híbridas. Os movimentos que levam à convergência, entretanto, ocorrem em direções opostas. Partindo das tradições de representação do teatro dramático, os criadores cênicos movem-se na direção da performatividade, promovendo a autonomia do teatral em relação à ilusão do real. Partindo das convenções e tradições de performance da música de concerto, compositores movem-se na direção da teatralidade a fim de propor relações entre música e cena distintas daquelas herdadas das tradições da performance musical.

Os dois diálogos que fundamentam a compreensão da noção de compor música-como-teatro convergem também quanto à relevância da intencionalidade para emergência da teatralidade. A relação entre composição musical e teatralidade fundamenta-se em uma intenção expressiva que se concretiza por meio de escolhas composicionais nas quais implicações musicais e cênicas dessas escolhas são relacionadas. Na medida em que os projetos criativo e investigativo se caracterizam por uma busca de integração do campo das performances, as noções de composição e dramaturgia são praticamente indistinguíveis, nesse contexto. O diálogo com o repertório da música de concerto e com as contribuições teóricas no campo das artes cênicas avança em torno dos três eixos da noção e proposta criativa de composição/dramaturgia da música-como-teatro.

As convenções de performance da música de concerto condicionam previamente uma série de aspectos pertinentes à apresentação de uma peça, tais como a disposição palco-plateia, a disposição dos músicos no palco e uma presumida neutralidade do cenário e das vestimentas. Sob a ótica cênica, a identificação ou criação de uma clivagem no espaço é condição fundamental para estabelecimento da teatralidade. O espectador se coloca de fora do espaço cênico, identificado por ele como um espaço extra-cotidiano, onde ocorre uma representação. A noção de compor música-como-teatro inclui trazer a definição do lugar e da disposição espacial para o âmbito das escolhas composicionais, promovendo alternativas

sonoras e visuais que, em conjunto, potencializam a dimensão de teatralidade e a especificidade estética em performances musicais.

Na composição para música de concerto, as escolhas do compositor quanto à seleção e organização de materiais são registradas na escrita da partitura, que pode ser entendida como um roteiro sequencial de ações com implicações sonoras pertinentes à concepção da peça. Nas distintas tradições e propostas cênicas, criam-se jogos de sentido cênico por meio dos quais as ações realizadas no espaço cênico adquirem sentidos ficcionais, estabelecendo relações entre as figuras cênicas e avançando distintos níveis de inteligibilidade da narrativa. A conexão entre cada ação e seu sentido ficcional não é necessariamente de verossimilhança, admitindo uma ampla margem de alternativas, por meio das quais coexistem a execução de ações e o avanço da narrativa. Na noção de compor música-como-teatro, os critérios composicionais de seleção e organização de materiais extrapolam a construção do percurso sonoro para incluir a construção simultânea de um jogo cênico peculiar à própria peça. De um lado, textos e ações não-vinculadas à execução instrumental ou vocal podem ser assimiladas ao roteiro de performance. De outro lado, eventualmente atribuem-se às próprias ações vinculadas à execução instrumental – tomadas em sua gestualidade e inseridas no espaço e no jogo cênicos – sentidos ficcionais paralelos a suas implicações sonoras.

Na composição para música de concerto, a organização do todo se traduz na estrutura (articulação dos eventos sonoros em distintas partes) e na forma (processos de continuidade e coerência dos materiais). Na criação cênica, a encenação, ou seja, o todo da proposta cênica, cristaliza-se como uma maneira específica de propor a concretização da experiência de teatralidade. Na noção de compor música-como-teatro, as escolhas composicionais relacionadas às articulações estruturais e aos processos formais criam as condições para colocação da performance em cena. Por um lado, essas escolhas procuram evitar que a identificação de tipologias cênicas recorrentes e superficiais seja um entrave para a experiência de escuta. Por outro lado, elas conduzem e dosam o surgimento do aspecto narrativo/representacional como dimensão da experiência artística que a peça pretende criar.

Assim, a noção de compor-música-teatro enquadra a relação entre música e teatralidade desde a perspectiva do processo criativo do compositor. Como tal, constitui uma moldura para compreensão do estágio atual das minhas investigações composicionais nesse campo, paralelamente à classificação de gêneros na fronteira música-teatro, uma vez que, do ponto de vista do processo criativo, o resultado estético de uma peça é um produto emergente

de escolhas e contingências. A noção também engloba uma série de tomadas de posição que delimitam suas abordagens frente às inúmeras possibilidades suscitadas por campos como gestualidade, multissensorialidade, representação e narratividade no contexto da performance musical.

Essas tomadas de posição fundamentam e são novamente explicitadas na discussão da minha prática composicional. No processo criativo de cada uma das três peças do portfólio, a concepção de uma situação cênico-musical é o ponto de partida para a escolha, elaboração e organização de materiais musicais e materiais gestuais/visuais. Assim, cada situação cênico-musical é assumida, prioritariamente, como fonte de coerência subjetiva no processo criativo. E, igualmente, como arcabouço central da construção de sentidos no jogo cênico-musical que a peça visa constituir.

Dentre as analogias, textos e ações que concretizam as implicações de cada situação cênico-musical para as escolhas composicionais, algumas permanecem ocultas no resultado estético, sendo melhor caracterizadas como dispositivos para impulsionar a escrita. Outras resultam em elementos sonoros, gestuais ou visuais da performance, sem que sua relação com a concepção narrativa fique plenamente aparente. E ainda outras explicitam para o público intermitências ficcionais cuja intenção é delimitar o aspecto representacional da teatralidade colocada em jogo.

A busca de coerência entre a situação cênico-musical e as escolhas composicionais implica na construção de dispositivos de escrita específicos, os quais carregam consigo, além da potencialidade técnica de avanço da invenção e organização de materiais, um tipo de pertinência artística subjetiva crucial para compreensão dessa prática de compor música-como-teatro. A mesma busca de coerência implica ainda na formulação de critérios para escolhas composicionais pertinentes a outras camadas de sentido, como seleção e uso de objetos cênico-sonoros, textos, elementos visuais. Cada uma das camadas de sentido mantém uma lógica interna derivada de suas próprias possibilidades, demandas práticas de realização e relação com a situação cênico-musical em marcha. Eventualmente, as camadas de sentido se cruzam, proporcionando a sobreposição de elementos pertinentes, simultaneamente, ao avanço da forma musical e da representação teatral.

Do ponto de vista mais especificamente teatral, a prática de compor música-como-teatro resulta em uma proposta cênica relativamente estática, que pode ser caracterizada como a apresentação de sucessões de quadros vivos. Cada quadro vivo sustenta

temporalmente uma determinada qualidade de ação gestual/sonora, construída a partir das manipulações composicionais de materiais sonoros e cênicos. Os sentidos narrativos são construídos pelas conexões e rupturas entre os diferentes quadros. As ações que marcam as transições muitas vezes avançam a narrativa e coincidem com articulações estruturais dos materiais musicais.

Nas peças do portfólio, as situações cênico-musicais foram formuladas em diálogo com referências literárias. A abordagem composicional desenvolve relações desses materiais textuais com, de um lado, os materiais musicais e, de outro lado, os materiais gestuais e visuais. A seleção dos textos são escolhas subjetivas motivadas pela intenção de elaborar um contexto narrativo, estabelecendo relações com outras materialidades presentes em cada peça. Em *O Espelho*, a ideia do reflexo enquadra a relação estabelecida entre as figuras cênicas dos dois performers. Em *...Gerações...*, os poemas dão voz aos poetas cujos bustos compõem a decoração do local escolhido para concretização da performance. Em *ISTT-IHTT*, uma sequência de momentos da narrativa literária é abstraída e, no planejamento composicional, convertida em sequência de episódios da estrutura musical.

Assim, o uso dos textos adquire mais de uma função no projeto composicional. Do ponto de vista essencialmente prático do avanço da escrita e da sustentação temporal dos episódios cênico-musicais, os textos fornecem material para vocalizações. Do ponto de vista da intenção expressiva, contribuem para o enquadramento das ações e construção de seus sentidos. Portanto, devem ser considerados como ferramenta para implementar a tomada de posição de assumir o aspecto representacional da teatralidade, visando dar a medida desejada de clareza às intermitências ficcionais da proposta cênica. Por se tratarem de passagens literárias clássicas, proporcionam uma via de comunicação e admitem a possibilidade de que experiências prévias com os textos sejam trazidas pelo público para a recepção das peças (com implicações imprevisíveis para o compositor).

A incorporação dos textos às etapas de planejamento, escrita e montagem suscita uma questão relevante para avaliação da prática de compor música-come-teatro: a relação estabelecida entre material musical e as demais materialidades no processo composicional¹⁴⁸. Em *O Espelho*, a condução narrativa abstraída do conto de Machado de Assis é sobreposta a

¹⁴⁸ Trubert (2015) propõe, de maneira relevante e bem-sucedida, a avaliação da relação entre material musical e material cênico no resultado estético como critério para compreensão do teatro musical pós-1960. Essa abordagem resulta na classificação de formas convergentes, divergentes e fragmentárias discutida nas seções 2.4.1 e 3.1.2.

materiais musicais compostos anteriormente. Em *...Gerações...*, materiais musicais e materiais textuais/gestuais/visuais são selecionados ou concebidos em função de um mesmo campo pré-composicional de informações e sentidos, derivados principalmente do ideário positivista e da arquitetura e decoração do Salão Mourisco. Em *ISTT-IHTT*, os materiais musicais são concebidos para dar conteúdo e sustentação temporal a uma estrutura de ações cênicas estabelecida previamente, a partir do romance de Conrad. Entretanto, uma vez elaborados, esses materiais passam a ser tratados e desenvolvidos também pela sua lógica interna. As distintas possibilidades apontam a flexibilidade na construção dessas relações. Trata-se, portanto, de um âmbito de escolhas criativas na prática de compor música-como-teatro.

Os documentos da prática abordada neste trabalho atestam, uma vez mais, a relevância da interação e colaboração com performers para a atividade de composição musical. Especialmente, por se tratar de um projeto composicional tão voltado para a concretude da performance. A prática de compor música-como-teatro implica em ressignificar o músico como ator. O que se verifica, entretanto, não é a exigência de que o músico acumule as habilidades ou técnicas do ator. As figuras cênicas são construídas devido ao arranjo de elementos colocados em jogo. Parece-me que a interação e a colaboração permitem que o músico atribua seus próprios sentidos frente à proposta cênico-musical, incorporando com ousadia e empenho exigências menos usuais na construção da performance.

A compreensão da noção e da prática de compor música-como-teatro empreendida por meio da escrita autoanalítica conforme as delimitações propostas neste trabalho suscita questões a serem exploradas posteriormente.

Quanto à atuação cultural como compositor, o projeto composicional de música-como-teatro associa-se a um modo específico de produção artística. O processo de composição de uma peça desenvolve-se de maneira análoga a uma montagem teatral, implicando na personalização da escrita, na formação de acervos de objetos e acessórios e na exigência de elementos técnicos complementares nas performances, tais como iluminação, sonorização e projeção, conforme o caso. O meu envolvimento como compositor nesse processo de montagem exige um tempo longo de dedicação a uma mesma peça. Além disso, uma vez concluída a montagem, o desdobramento desejado passa a ser promover a circulação,

mantendo-se o grupo de performers e as condições reunidas para concretizar a concepção estética.

Quanto à prática composicional, um dos desafios relevantes é criar peças para formações/elencos com maior número de performers. Nesse contexto, a problemática das relações cênico-musicais e de dinamização e sustentação do fluxo de ações exigirá soluções composicionais distintas das que foram implementadas nas peças do portfólio, escritas para formações em solo (ainda que com público convertido em assistência), duo e trio. Outro desafio relevante seria a proposta de compor peças distintas a partir de um mesmo ímpeto cênico-musical, explorando e desenvolvendo a flexibilidade das relações entre materiais musicais e materiais cênicos no projeto composicional. Ainda do ponto de vista composicional, a preocupação com a teatralidade da performance musical está relacionada a uma questão mais ampla para a área de Composição: as possibilidades de repensar os formatos de apresentação e as relações entre performer e público na música de concerto.

Quanto ao aspecto metodológico, é relevante avaliar a construção das fontes de informações desta pesquisa autoanalítica. Por um lado, a desigualdade da quantidade de documentos disponíveis para cada peça sugere a necessidade de investir em uma maior sistematização dos modos ou, ao menos, da periodicidade dos registros, principalmente de entradas no diário de bordo de composição. Por outro lado, parece interessante manter-se aberto às vicissitudes do dia-a-dia e às idiosincrasias do compositor-pesquisador. Como foi explicitado na apresentação da metodologia no capítulo inicial, o gerenciamento das fontes é adotado deliberadamente, nesse contexto, como meio de autoformação e instrumento de investigação. Entretanto, é indesejável que os registros se tornem protocolares ou mecânicos pelo excesso de sistematização, uma vez que a própria distribuição temporal e geográfica do trabalho composicional aqui abordado não seguiu uma rotina linear.

Quanto à construção de conhecimento em Composição, é prudente reconhecer que a memória e a atestação de si preenchem as lacunas dos documentos da prática composicional na escrita autoanalítica. Em certa perspectiva, a narrativa autoanalítica pode ser lida como uma espécie de profecia autorrealizada, pautada pelo projeto composicional. Mas não sem a devida dose de peripécias e de episódios cativantes. Em outras palavras, o foco da autoanálise composicional não é *o quê*, mas sim *o como* da atividade artística. No fim das contas, a relevância de um trabalho como este depende de o compositor-pesquisador ser capaz de

distinguir, dentre as suas constatações, autoavaliações e conclusões, aquelas que são potencialmente relevantes para o diálogo com seus pares.

Quanto ao sucesso do meu esforço nesse sentido, deixo o julgamento para o leitor.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- APERGHIS, Georges. *Graffitis* (1980). [Vídeo] Alexander Wnuk, percussão. Copenhagen: Royal Danish Academy of Music, 2014. URL: <<https://youtu.be/UUj0knMsA78>>, acesso em maio de 2018.
- _____. *7 crimes de l'Amour* (1979). [Vídeo] Sarah Maria Sun, soprano; Sebastian Wendt, clarinete; Stephan Meier, percussão. Hannover: Musik 21 Niedersachsen, 2013a. URL: <https://youtu.be/aZ48kO_LiRs>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Recitations* (1977-1978). [Vídeo] Christie Finn. New York: Resonant Bodies, 2013b. URL: <<https://youtu.be/OyQbb9tWf4Y>> (1-7) e <<https://youtu.be/axZ-CMtmNOW>> (8-14), acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Retrouvailles* (2013). [Partitura] Paris: Didascalía, 2013c. URL: <<https://drive.google.com/file/d/0B4bDGe8g1UPhQkZRSTE3cFFYS2M/view>>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Retrouvailles* (2013). [Vídeo] Richard Dubelski e Christian Dierstein. Witten: Wittener Tage für neue Kammermusik Festival, 2013d. URL: <https://youtu.be/0-3LFmAf_DM>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Graffitis* (1980). [Vídeo] Juanjo Llopico, percussão. Onda (Espanha), 2013e. URL: <<https://youtu.be/UUYlt7v6S00>>, acesso em maio de 2018.
- _____. *Les guetteurs des sons* (1981). [Vídeo] Agnieszka Koprowska-Born, Louisa Marxen e Yuriko Sekiguchi. Basel: Mimiko, 2011a. URL: <<https://youtu.be/7ly1VuBMQuk>>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Luna Park* (2011). [Vídeo]. Eva Furrer (flauta, Octabase and voice), Johanne Saunier (voice and danse), Mike Schmidt (base flute and voice), and Richard Dubelsky (air percussion and voice). Paris: IRCAM, 2011b. URL: <<https://youtu.be/biTGIROgZA>>, acesso em abril de 2018.
- _____. *7 crimes de l'Amour* (1979). [Partitura] Paris: Didascalía, 2006a. URL: <<https://drive.google.com/file/d/0B4bDGe8g1UPhSTg3dDE0bmhQbVU/view>>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Le corps à corps* (1978). [Partitura] Edição do autor, 2006b. URL: <<https://drive.google.com/file/d/0B4bDGe8g1UPhZDBmMVMxUzQweVE/view>>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Les guetteurs des sons* (1981). [Partitura] Edição do autor, 2006c. URL: <<https://drive.google.com/file/d/0B4bDGe8g1UPhTYydm9VM3lOdTA/view>>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Le corps à corps* (1978). [Vídeo] Françoise Rivalland. Paris: POLediteur, 2004. URL: <<https://youtu.be/M1ONFZ042fc>>, acesso em janeiro de 2018.
- _____. *Recitations* (1977-1978). [Partitura] Paris: Editions Salabert, 1982.

_____. *Graffiti* (1980). [Partitura] Paris: Salabert, 1980.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERIO, Luciano. *Sequenza III* (1965). [Vídeo] Laura Catrani. Milão: stalkervideo, 2002. URL: <<https://youtu.be/E0TTd2roL6s>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BINGÖL, Ann-yi. Description. In: *Speaking Drums*. Mainz: Schott Music, 2013. URL: <<https://en.schott-music.com/shop/speaking-drums.html>>, acesso em janeiro de 2018.

BOULEZ, Pierre. *Rituel* (1975). In: *Pierre Boulez: complete works* [13 CD box set]. BBC Symphony Orchestra; Pierre Boulez, regência. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2013. Disco 7, faixa 3 (25 min 21).

_____. *Rituel*. [Partitura] Londres: Universal Edition, 1975.

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

BOSSEUR, Jean-Yves (Org.). Dossier Kagel. *Musique en jeu*, 7, França, mai 1972, pp. 88-126.

BOSSEUR, Jean-Yves. Entretien avec Mauricio Kagel. *Musique en jeu*, 5, França, nov 1971, pp. 99-106.

CAGE, John. *27'10.554"* (1956). [Vídeo] Jonny Axelsson. Gothenburg: 3:e Våningen, 2012. URL: <<https://youtu.be/b70W-ebDITg>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *4'33"* (1952). [Vídeo] William Marx. Palm Desert, CA: McCallum Theatre, 2010. URL: <<https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>>, acesso em abril de 2018.

_____. *Water Walk* (1959). [Partitura] New York: Henmar Press, 1961. Disponível em <<http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/22#fs>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Water Walk* (1959). [Vídeo] John Cage. New York, CBS, 1960. Disponível em <<https://youtu.be/gXOIkT1-QWY>>, acesso em janeiro de 2018.

CARRASCO, Ney. A infância muda: a música nos primórdios do cinema. *ouvirOUver*, Uberlândia, n. 1, 2005, p. 35-45. URL: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/24/38>>, acesso em abril de 2018.

CASTELLANI, Felipe Merker. *Corpo-imagem-som: a criação musical e suas conexões*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades: discurso sobre a evolução da música. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, 2014, p. 200-221. URL:

<<https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1734/1242>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, *Anais...*, 2012, pp. 237-245.

_____. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda (Ed.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 82-95.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

CLEMENTS, Andrew. Eötvös/DoReMi; Cello Concerto Grosso CD review – unexpected ideas, brilliant effects. *The Guardian* [online], Londres, <<https://www.theguardian.com/music/2016/may/05/eotvos-doremi-cello-concerto-grosso-speaking-drums-cd-review>>, 5 mai. 2016.

COLLINS, Dave (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. Londres: Routledge, 2012.

CORRÊA, Darwin Pillar. *Composição em retrospectiva: autoanálise de um processo de tomada de decisões*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

CROFT, John. Composing, Researching and Ways of Talking. *Tempo*, v. 70, n. 275, 2016, pp. 71-77. DOI: <<https://doi.org/10.1017/S0040298215000649>>.

_____. Composition is not research. *Tempo*, v. 69, n. 272, 2015, pp. 6-11. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1017/S0040298214000989>>.

DANAN, Joseph. Mutações da dramaturgia: tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). *MORINGA - Artes do Espetáculo*, v. 1, n. 1, 2010, p. 117–123.

DE BENEDICTIS, Angela Ida. From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of «a desire for theatre». In: FERRARI, Giordano (Org.). *Le théâtre musical de Luciano Berio*. Tomo 1: De *Passagio* à *La Vera Storia*. Paris: L’Harmattan, 2016.

DE MEY, Thierry. *Silence Must Be!* (2002). [Vídeo] Georgi Videnov. Vic Firth: Norwell, 2017. URL: <<https://youtu.be/Fe4DITna-FM>>, acesso em janeiro de 2018.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização? *Opus*, v. 20, n. 2, 2015a, pp. 149-200.

_____. Artistic research and the creative process: the joys and perils of self-analysis. In: NIERHAUS, Gerhard (Ed.). *Patterns of intuition: musical creativity in the light of algorithmic composition*. New York: Springer, 2015b, pp. 349-357.

_____. La musique, objet génétique non identifié ? *Littérature*, v. 2015/2, n. 178, 2015c, pp: 105-116.

_____. Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilisation. In: COLLINS, Dave (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. Surrey, UK: Ashgate, 2012, pp. 1–26.

_____. Composer. Écritures musicales... sur le vif. *Genesis* [En ligne], 31 | 2010a, mis en ligne le 28 mai 2013, consulté le 07 avril 2015. URL: <<http://genesis.revues.org/821>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. Quand l'étude génétique est contemporaine du processus de création : nouveaux objets, nouveaux problèmes. *Genesis*, 31, 2010b, pp. 13-36.

DONIN, Nicolas; GRÉSILLON, Almuth; LEBRAVE, Jean-Louis (Ed.). *Genèses musicales*. Paris: PUPS, 2015.

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. Voi(rex) de Philippe Leroux, éléments d'une genèse: reconstitution analytique du processus créateur d'une œuvre récemment créée. *Dissonanz / Dissonance*, n. 90, junho 2005, pp. 4-13.

DONIN, Nicolas; TRUBERT, Jean-François. Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (...et corbeille). *Genesis*, 31, 2010, pp. 65-76.

DOS SANTOS, Kemuel Kesley Ferreira; CHAIB, Fernando Martins de Castro; DE MORAIS, Ronan Gil; DE OLIVEIRA, Fabio Fonseca. Processo de adaptação de uma tradução de texto como parte da preparação interpretativa da obra cênico musical Graffiti de Georges Aperghis. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFT, XV, *Anais...*, 2015, pp. 99-109.

EÖTVÖS, Péter. *Speaking Drums* (2012-2013). [Vídeo] hr-Sinfonieorchester; Martin Grubinger, percussão; Vasily Petrenko, regente. Frankfurt: hr2 kultur, 2016. URL: <<https://youtu.be/u8fqnipmUPA>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *DoReMi, Cello Concerto Grosso & Speaking Drums*. [CD] Peter Eötvös (compositor e regente), Martin Grubinger (percussão), Midori (violino), Jean-Guihen Queyras (cello), Orchestre Philharmonique de Radio France. Paris: Alpha Classics / Outhere Music, 2014.

_____. *Speaking Drums* (2012-2013). [Partitura] Mainz: Schott Music, 2013.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, 2011, pp. 11-23.

FERRARI, Giordano (Org.). *Le théâtre musical de Luciano Berio*. Tomo 1: *De Passagio à La Vera Storia*. Paris: L'Harmattan, 2016a.

_____. *Le théâtre musical de Luciano Berio*. Tomo 2: *De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo*. Paris: L'Harmattan, 2016b.

FERRAZ, Silvio. Ciclicidade e kinesis em *Circles* de Luciano Berio. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 43-62, dez. 2011.

FETTERMAN, William. *John Cage's theatre pieces: notations and performances*. New York: Routledge, 1996.

FREIRE, Vanda. Música, pesquisa e subjetividade: aspectos gerais. In: FREIRE, Vanda -Bellard (Ed.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 7-59.

GLOBOKAR, Vinko. *Toucher* (1978). [Vídeo] Jonathan Hepfer. San Diego: Echoi Ensemble, 2015. URL: <<https://youtu.be/xjoJdD8oey4>>, acesso de janeiro de 2018.

GOEBBELS, Heiner. 'It's all part of one concern': a 'keynote' to composition as staging. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2012, Chapter 4.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2013, pp. 379-403.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. 4a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GRUBINGER, Martin; EÖTVÖS, Péter. *Martin Grubinger spielt "Speaking Drums" von Péter Eötvös*. [Vídeo] Bayern: Bayerischer Rundfunk, 2014. URL: <https://youtu.be/9SNS_bsHSrI>, acesso em janeiro de 2018.

GUIGUE, Didier. O discurso dos compositores, entre técnica e hermenêutica. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 173-178.

HEILE, Björn. The Instrumental Theatre. In: *The music of Mauricio Kagel*. Aldershot, UK: Ashgate, 2006, chapter 3, pp. 33-68.

KAGEL, Mauricio. *MM51* (1976). [Vídeo] Klaus Steffes-Holländer, piano. Freiburg: Ensemble Recherche, 2017. URL: <<https://youtu.be/usdBER8zUZU>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Pas de cinq* (1965). [Vídeo] Ensemble Intercontemporain: Frédérique Cambreling, Jérôme Comte, Éric-Maria Couturier, Samuel Favre, Frédéric Stochl. Paris: Cité de la musique, 2012. Disponível em: <<https://youtu.be/-BqZILDp95E>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Atem* (1970). [Vídeo] Jason Noble e Katia Molino. Sidney: Sounds Absurd, 2010a. Disponível em: <<https://youtu.be/w-q2RF8UUYY>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Match* (1964). [Vídeo] Geoffrey Gartner e John Addison, violoncellos; Claire Edwardes, percussão. Sidney: Sounds Absurd, 2010b. Disponível em: <<https://youtu.be/uXZb2OKGctM>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Transición II* (1959). [Vídeo] Paulo Alvares, piano; Carlos Tarcha, percussão; Seunghyuk Lim e Sergej Maingardt, difusão sonora. Colônia: Studio für

Elektronische Musik, Hochschule für Musik und Tanz Köln, 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/WRYvIKNymgo>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Phonophonie* (1964). [Vídeo] Nicholas Isherwood, performer; Stefano Bassenese, realização de projeção sonora e fitas magnéticas. Buffalo, 2006. Disponível em: <<https://youtu.be/NjF2cE5S92Q>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *Repertoire aus Staatstheater* (1969-1970). [Vídeo] Kölner Ensemble für Neue Musik. Berlin: ZDF, 1990. Disponível em: <<https://youtu.be/IuM8sYuZPp8>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. *MM51* (1976). [Partitura] Londres: Universal Edition, 1977.

_____. *Match* (1964). [Partitura] Londres: Universal Edition, 1967a.

_____. *Pas de cinq* (1965). [Partitura] Londres: Universal Edition, 1967b.

_____. *Anagrama* (1958). [Partitura] Londres: Universal Edition, 1965.

KEEFE, Simon P. *Mozart's piano concertos: dramatic dialogue in the Age of Enlightenment*. Rochester, NY: The Boydell Press, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEROUX, Philippe. Question de faire: La génétique musicale in vivo... vue du côté du créateur. *Genesis*, 31 | 2010, pp. 55-63.

LIGETI, György. *Études pour piano, premier livre* (1985). [Partitura] Mainz: Schott Musik International GmbH & Co., 1986.

_____. *Étude No. 3, Touches bloquées* (1985). [Vídeo] Imri Talgam, 2011. URL: <<https://youtu.be/FSTNT2P-bxc>>, acesso em janeiro de 2018.

LIMA, Paulo Costa. Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 117-132.

MACONIE, Robie J. Theater. In: *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, MD: Scarecrow Press, chapter 12, 2005, pp. 211-226.

MAGRE, Fernando de Oliveira; BERG, Silvia Maria Pires Cabrera. Aproximações entre *A Obra de Arte Viva* de Adolphe Appia e a música teatro: um estudo sobre *O Último Tango em Vila Parisi* de Gilberto Mendes. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XVI, *Anais...*, 2016, s/n. URL: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4133/1413>>, acesso em março de 2018.

MANNIS, José Augusto. Processo criativo: do material à concretização, compreendendo interpretação-performance. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 231-242.

MENDES, Gilberto. Santos Football Music (1969). [Vídeo] In: *Musica Nova* [DVD]. Orquestra Sinfônica Nacional - UFF; Ligia Amadio, regência. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2007. Disponível em <<https://youtu.be/1kkb6dBRBns>>, acesso em março de 2018.

_____. Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven (1970). [Vídeo] Paulo Guarnieri e Karina Barum, atuação. In: *A odisseia musical de Gilberto Mendes* [DVD]. São Paulo: Berço Esplêndido, 2005a. Disponível em <<https://youtu.be/Syhw7c6tkb8>>, acesso em março de 2018.

_____. Beba Coca-Cola (1966). [Vídeo] Coro da OSESP; Naomi Munakata, regência. In: *A odisseia musical de Gilberto Mendes* [DVD]. São Paulo: Berço Esplêndido, 2005b. Disponível em <<https://youtu.be/6DKRtGjIaD4>>, acesso em março de 2018.

_____. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora Giordano, 1994.

_____. *Santos Football Music* (1969). [Partitura] Brasília: Sistrum, 1979.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises*. Brasília: Editora UnB, 2017.

NOGUEIRA, Marcos. Semântica cognitiva: do processo criativo à musicologia. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 273-282.

OLIVEIRA, Heitor Martins. O processo criativo de Este Breve e Belo Sonho Torto: composição musical e teatralidade. Revista *Anais do SEFIM*, v.3, n.4, Porto Alegre, 2017a, p. 101-121. URL: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/520>>, acesso em janeiro de 2018.

_____. De “um sonho torto” a “defronte do espelho”: etapas composicionais na fronteira música-teatro. Trabalho apresentado no *Seminário de Produção Cultural e Criatividade Sonora*. Bagé: Unipampa, 2017b.

_____. Composição musical e teatralidade em *Speaking Drums*, de Péter Eötvös. *Dramaturgias* - Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB, v. 2/3, 2016, p. 58-71. URL: <<http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21895>>, acesso em junho de 2017.

_____. Música e teatralidade: a perspectiva composicional. *Debates* (Unirio), n.15, p. 49-66, 2015.

_____. Estudos em movimento: ações corporais, qualidades de esforço e composição musical. In.: Encontro Nacional de Composição Musical de Londrina - EnCom2014. *Anais...* Londrina: UEL/FML, 2014a, pp. 98-106.

_____. Práticas corais na formação vocal do professor de teatro. *TEATRO: criação e construção de conhecimento* [online], v.2, n.3, Palmas/TO, jul/dez. 2014b, pp. 70-78. URL:

<<https://sistemas2.uft.edu.br:8004/index.php/teatro3c/article/view/1213/8185>>, acesso em março de 2017.

OLIVEIRA, Lauro César Pecktor de. *Doppelgänger: da ideia à obra*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. URL: <<http://hdl.handle.net/10183/103499>>, acesso em maio de 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PENHA, Gustavo; FERRAZ, Sílvio. Cathy Barberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio. *Revista Vórtex*, v.5, n.3, Curitiba, 2017, pp. 1-25. URL: <http://vortex.unespar.edu.br/penha_ferraz_v5_n3.pdf>, acesso em janeiro de 2018.

PICKLER, Débora Cristina Bérghamo. *A teatralidade no teatro instrumental: aspectos composicionais, notacionais e de realização*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PITOMBEIRA, Liduíno. Diálogos entre a Musicologia e a Composição à luz de três modelos composicionais. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 261-272.

PUCHNER, Martin. *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

PUCHNER, Martin. Pânico de Palco: Modernismo, Antiteatralidade e Drama. Tradução de José Yoshitake. *Sala Preta* [Online], Volume 13 Número 1 (19 junho 2013).

REBSTOCK, Matthias. Composed Theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2012a, Chapter 1.

_____. ‘Ça devient du théâtre, mais ça vient de la musique’: the music theatre of Georges Aperghis. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2012b, Chapter 11.

REZENDE, Marisa. O fio e a trama. In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, pp. 253-259.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ROESNER, David. Introduction: Composed Theatre in context. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2012.

SALLIS, Friedman. *Music sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SALONEN, Esa-Pekka. *Karawane* (2014). Tapiola Chamber Choir, Key Ensemble e a Finnish Radio Symphony Orchestra; Esa-Pekka Salonen, regência. 2014 URL:

<<https://youtu.be/h107mQTzHHY>> (parte 1) e <<https://youtu.be/zRJTbgzCfT4>> (parte 2), acesso em janeiro de 2018.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Kindle Edition. New York: Oxford University Press, 2008.

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo; OLIVEIRA, Heitor Martins. O agir simbólico corpo-vocal na composição poética cênica. *Urdimento* [online], v.1, n.22, jul. 2014, pp. 63-73. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573101222014063>>, acesso em janeiro de 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*. Apresentação e tradução: Alexandra Moreira da Silva. Senhora da Hora: Deriva Editores, 2009.

SCHICK, Steven. *On the bridge: the beginnings of contemporary percussion music*. [Recital-palestra] San Diego: University of California Television, 2013. URL: <<https://youtu.be/-lkAOZC1w3g>>, acesso em janeiro de 2018.

SCHNEBEL, Dieter. *Poem für einen Springer* (1989). [Vídeo] Christian Kesten. Berlim: Tischgesellschaft, 2016. URL: <<https://youtu.be/hU8Z8CE8Jx4>>, acesso em janeiro de 2018.

SCHWITTERS, Kurt. *Ursonate* (1922-1932). [Vídeo] Jaap Blonk. Cidade do México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012. URL: <<https://youtu.be/Ly5jzTU-qlQ>>, acesso em janeiro de 2018.

SCHÖNBERG, Arnold. *Die glückliche Hand* (1913). [Partitura] Londres: Universal Edition, 1917.

SCRIABIN, Alexander. *Prométhée: le poème du feu* (1910). [Vídeo] Yale Symphony Orchestra; Toshiyuki Shimada, regente; Justin Townsend, desenho de luz. New Haven, CT: Yale Campus, 2010. URL: <<https://youtu.be/V3B7uQ5K0IU?t=9m41s>>, acesso em abril de 2018.

_____. *Prométhée: le poème du feu* (1910). [Partitura] Moscou: Edition Russe de Musique, 1911.

SERALE, Daniel Osvaldo. Percussão teatral: conceito, abordagens e notação através de obras de Mauricio Kagel. In: Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ, III, *Anais...*, 2016, pp. 37-44.

_____. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

STASI, Carlos. *Canção simples de tambor* (1990). [Vídeo] Danilo Valle. São Paulo: interaubis, 2007. URL: <<https://youtu.be/iU5q7bWEGuY>>, acesso em janeiro de 2018.

STEINITZ, Richard. On (not) writing opera. In: *György Ligeti: music of the imagination*. Kindle edition. London: Faber & Faber, chapter 15, 2011.

STRAUS, Josef. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

STRAVINSKY, Igor. *L'Histoire du Soldat*. [Partitura] Londres: J. & W. Chester Ltda., 1924. Disponível em <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/9fa03f6b-0a7c-45ec-a0ff-e31f7a9858ee-0.1>, acesso em janeiro de 2018.

TORRES NETO, Walter Lima. O termo dramaturgia hoje. In: *Ensaaios de cultura teatral*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2016, pp. 149-164.

TRUBERT, Jean-François. Théâtre musical et théâtre instrumental. In: DONIN, Nicolas; FENEYROU, Laurent. *Théories de la composition musicale au XXe siècle* volume 2. Lyon: Symétrie, 2015, pp. 1269-1295.

TSANGARIS, Manos. *LUX* (2014). [Vídeo] Orchestre Philharmonique du Luxembourg; Emilio Pomárico, regência; Fabiana Piccioli, iluminação. Luxemburgo: Philharmonie, 2015. URL: <https://youtu.be/t4EmvUQ4Vmw>, acesso em março de 2018.

VARÈSE, Edgar. *Ionisation* (1931). [Vídeo] Ensemble Intercontemporain; Susanna Mälkki, regência. Paris: Cité de la musique, 2012. URL: <https://youtu.be/wClwaBuFOJA>, acesso em janeiro de 2018.

XENAKIS, Iannis. *Psappha* (1975). [Vídeo] Lorenzo Colombo. Milão: Rondó, 2016. URL: <https://youtu.be/ic7A7oT2HgA>, acesso em janeiro de 2018.

PORTFÓLIO

A. Partituras

Heitor Oliveira

O ESPELHO

com fragmentos de textos de
Machado de Assis, Shakespeare, Longfellow e Perrault

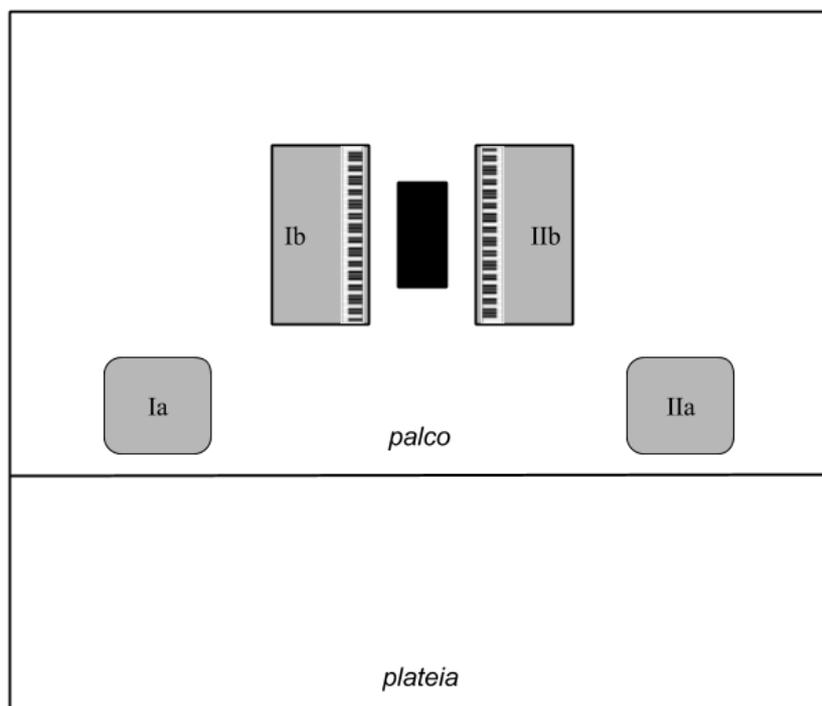
dois intérpretes
(instrumentos melódicos, instrumentos de percussão,
instrumentos de teclado e vocalizações)



Palmas-T0, 2017

<http://teatrodeinstrumentos.blogspot.com.br/>

Espaço



Instruções

Ao longo da peça, os intérpretes se deslocam entre as posições definidas no diagrama acima, de acordo com instruções contidas na partitura.

Em caso de performance com leitura de partituras, devem ser providenciadas cópias das páginas pertinentes. No caso das posições Ib e IIb, devem haver estantes e as páginas correspondentes para as situações em que o intérprete toca de frente para o teclado e aquelas em que toca de frente para a plateia.

Todas as demais instruções para performance estão inseridas ao longo da partitura.

Fontes dos textos usados na obra

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000240.pdf>>, acesso em janeiro de 2017.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. "The Old Clock on the Stairs" Henry Wadsworth Longfellow [online resource], Maine Historical Society. Disponível em <http://www.hwlongfellow.org/poems_poem.php?pid=70>, acesso em janeiro de 2017.

PERRAULT, Charles. "La Barbe Bleue", Les Contes de Charles Perrault [en ligne], Le site littéraire. Disponível em <<http://www.alalettre.com/perrault-oeuvres-barbe-bleue.php>>, acesso em janeiro de 2017.

SHAKESPEARE, William. "The Merchant of Venice", Act 3, scene 1, Complete Works of William Shakespeare [online resource], MIT. Disponível em <<http://shakespeare.mit.edu/merchant/merchant.3.1.html>>, acesso em janeiro de 2017.

20

I.

II.

f *p* *f* *p* *f* *ff*

23

(olha para plateia)

I.

II.

ff *p* *p* *p*

ruido(s)

26

I.

II.

f *p* *f* *ff*

(olha para plateia)

28

(olhando para Intérprete II)

voz (articular em sincronia)

"Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro"

pp

(olhando para Intérprete I)

articular em sincronia (sem emitir voz)

"Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro"

(levanta-se)

"astuto e cáustico" $\text{♩} = 115-125$

(Ia, sentad@)

instrumento melódico I

31

I.

II.

f *sempre*

(IIa, de pé)

instrumento melódico II

f *sempre*

37

I.

II.

43

I.

II.

49

55

60

64

68

(troca de instrumento e se levanta) ||

"um tanto patusca" $\text{♩} = 60-65$

(la, de pé)

72

percussão I *f* stick-est *voz* perc. I *f* a dag-ger *voz* perc. I shall *p* *f* nev-er

"Thou *p* in me. *f* I

76

p *f* my gold *voz* perc. I

mp see *f*

79

I. *f* *p* *f* *ff* *p* *f*

voz perc. I
a-gain."

II. *p*

voz mel. II
a-gain.

82

I. (olhando para Intérprete II)
articular (sem emitir voz)
"... deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois."

II. (olhando para a Intérprete I)
voz
"... deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois." (desloca-se para IIb)

"sonâmbulo" $\text{♩} = 70-80$

84 (Ia, de pé) instrumento melódico I *p*

II. (IIb, sentad@ de frente para teclado II)
teclado II *f* *p*

89

I. *f*

II. *f*

93

I. *p* *f*

II. *p* *mf*

97

I. *mf* *f*

II. *f* *p* *mf*

102

(desloca-se para Ib levando instrumento melódico I)

(Ib, sentad@ de frente para teclado I)

teclado I

I. *f*

II. *f* *p* *f*

instrumento melódico II

(vira-se de frente para a plateia)

106

I. *p* *mf*

II. *p*

110

(vira-se de frente para a plateia)

I. *f*

II. *f* *p* *f*

(vira-se de frente para o teclado II)

teclado II

115 *voz* *instrumento melódico I*

I. *f* "Forev-er, nev-er! Nev-er, for-ev-er!" *f* *mp*

II.

119

I. *f* *p*

II. *f* *p* *mf* *f* *p*

124

I. *p* *f*

II. *mf* *p* *f*

129

I. *p* *f*

II. *p* *f*

133 *"nervoso" J = 115-125* *teclado I*
(vira-se de frente para o teclado I)

I. *mp* *p*

II. *p* *f* *p*

137

I.

II.

(vira-se de frente para a plateia e levanta-se)

(Ib. de pé)
instrumento melódico II

mf

142

I.

II.

f *mf* *f*

146

I.

II.

ff

VOZ

f "For-ev-er, nev-er! Nev-er, for-ev-er!"

151

I.

II.

instrumento melódico II

mf

154

I.

II.

p *f* *p* *f*

O Espelho

159

I.

II.

ff *p*

(senta-se)

ff

163

I.

f *p* *ff*

8

167

I.

II.

mf *f* *p*

(IIb, sentad@ de frente para plateia)

172

I.

II.

f *f*

177

I.

II.

"furtivamente" $\text{♩} = 70-80$

ff *p* *f*

(vira-se de frente para teclado II) ♩ voz

f "For-ev-er, nev-er! Nev-er,

181

I. *voz*
f For-ev-er, nev-er! Nev-er, for-ev-er!"

II. *teclado II*
for-ev-er!" *p* *f* 8

(Ib, de pé de frente para plateia)

185 (levanta-se) *♩* *instrumento melódico I*

I.

II. *p* *f*

190

I. *f* *p* *f*

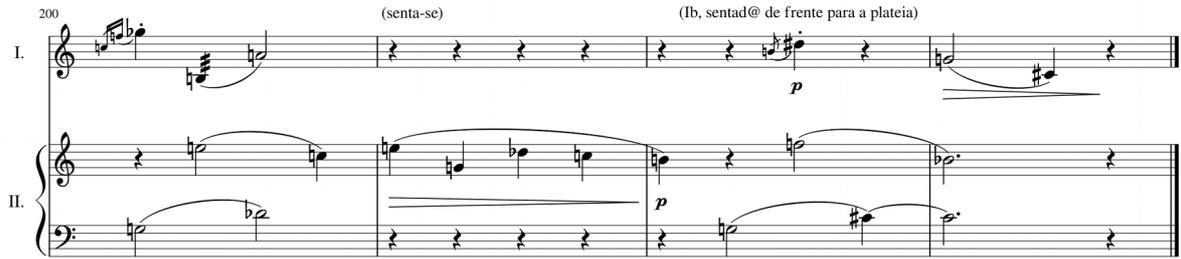
II. *p* *f*

195

I. *f*

II. *p* *f*

200 (senta-se) (Ib, sentad@ de frente para a plateia)



I. *p*

II. *p*

204 voz articular (sem emitir voz)

I. "O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo... | ... não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra." ||

(vira-se para a plateia) articular (sem emitir voz) voz

II. "O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo... | ... não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra." ||

"mecânico" ♩ = 240-244 (Ib, sentad@ de frente para a plateia)

206 teclado I (mão esquerda)

I. *f sempre (sem pedal)*

teclado II (mão direita)

II. *f sempre (sem pedal)*



209



I. 13 9 8

II. 13 9 8

212



I. 10 11 12

II. 10 11 12

215



I. 10 14 7

II. 10 14 7

218



I. 8 9 10

II. 8 9 10

222

"desesperado"

226

I. *f* *com pedal*

II. *f* *com pedal*

(viram-se de frente para os teclados)

voz
"An - ne, ma soeur An - ne, ne vois tu rien ve - nir?"

teclado I (mão esquerda)

teclado II

(vira-se para o teclado I)

229

I. *teclado II (mão direita)*

(vira-se para o teclado II)

II. *tec. II*

(vira-se para tec. I)

voz
"An - ne, ma soeur An - ne, ne vois tu rien ve - nir?"

232

I. *tec. I*

(vira-se para tec. I)

II.

235

I.

II.

238

tec. I

voz
"An-ne, ma soeur An-ne, ne

I.

II.

241

vois tu rien ve - nir?"

I.

II.

244

I.

II.

tec. I (m. e.)

tec. II

(vira-se para tec. I)

(vira-se para tec. II)

247

I.

II.

(Ib, sentad@ de frente para o teclado I)

voz (em sincronia) (levantando a cabeça lentamente até ficar olhando para o alto)

I. "como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e [...]"
o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos,
nenhum contorno diverso; era eu mesmo, [...] que achava, enfim, a alma exterior."

(IIb, sentad@ de frente para o teclado II)

voz (em sincronia) (levantando a cabeça lentamente até ficar olhando para o alto)

II. "como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e [...]"
o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos,
nenhum contorno diverso; era eu mesmo, [...] que achava, enfim, a alma exterior."

"gentilíssima" $\text{♩} = 60-65$

251 teclado I

I.

p

com pedal

255

I.

II.

teclado II

p

mf

com pedal

258

I.

II.

p

3

"viva e intensa" ♩ = 240-244

261

I.

II.

f

com muito pedal

1 2 3 4 5 6

267

I.

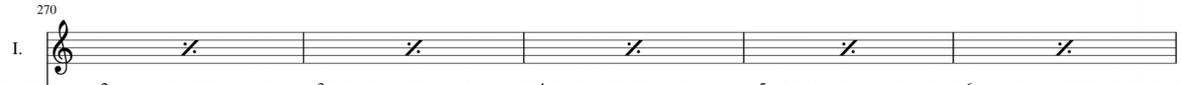
II.

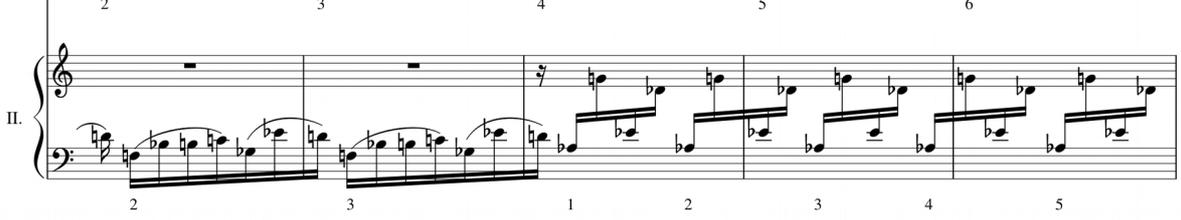
1

1 2 3

1

270

I. 

II. 

275

I. 

II. 

279

I. 

II. 

283

I. 

II. 

286

I.

II.

5

289

I.

II.

3

1 2 3 4

292

I.

II.

5 6 7 8

1 2 3

296

I.

II.

2 3

4 1 2 3 4 5

299

I.

1 2 3 4 5 6 7 8

II.

6 7 8

1 2 3

302

I.

1 2 3 4 1 2 3

II.

4 5 6 7 8

305

I.

4 1 2 3 4 5

II.

1 2 3 4

309

I.

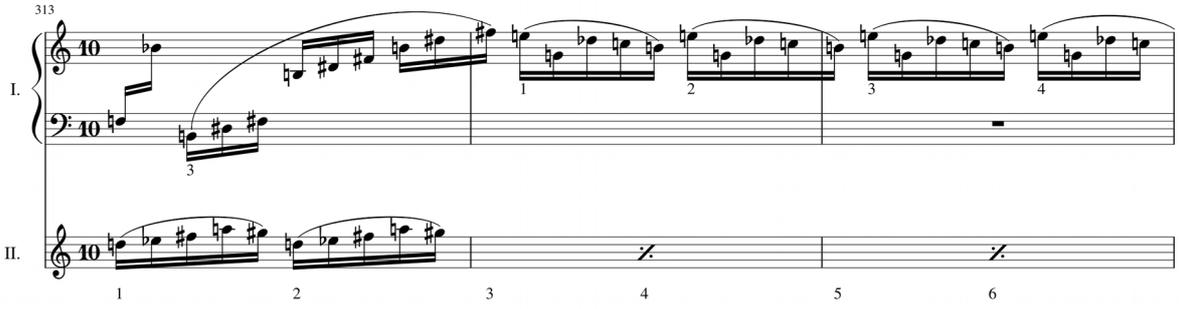
6 1 2 3

II.

5 6 7 9

O Espelho

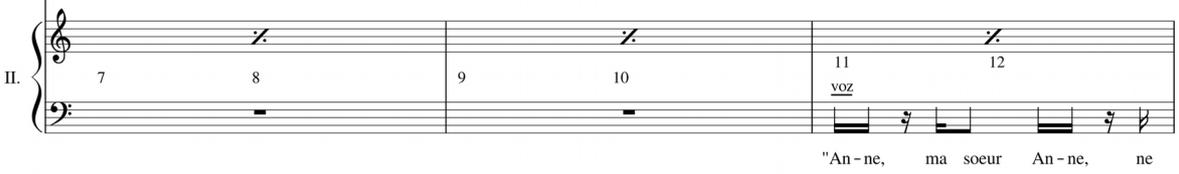
313

I. 

II. 

316

I. 

II. 

"An - ne, ma soeur An - ne, ne

"An - ne, ma soeur An - ne, ne

319

"com uma obstinação mais cansativa"

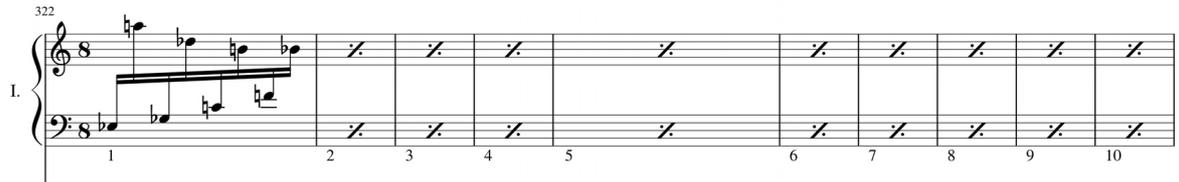
I. 

II. 

vois tu rien ve - nir?"

vois tu rien ve - nir?"

322

I. 

II. 

332

I.

1 2 3 4

II.

7 8 1 2 3

336

I.

5 6 7 1 2

4 5 6 7

340

I.

3 4 5 6

8 9 12

343

I.

7 6 1

10 6 12

II.

10 6 1

10 6 12

346

I.

II.

2

1 2 3

3 4 5 6

349

I.

II.

4 "For - ev - er, nev - er! Nev - er, for - ev - er!" 1

voz "For - ev - er, nev - er! Nev - er, for - ev - er!" 1 2 3

1 2 3 4 5 6 7 8

352

I.

II.

1 2 3 4 5 6 7 8

10 10

1 2

1 2 3 4

355

I.

II.

8 8 8 8 11 11

1 2 3 4

359 "animado"

I. Treble clef, Bass clef. Measures 1-5.

II. Treble clef, Bass clef. Measures 1-5.

363

I. Treble clef, Bass clef. Measures 6-10.

II. Treble clef, Bass clef. Measures 6-10.

367

I. Treble clef, Bass clef. Measures 4-7.

II. Treble clef, Bass clef. Measures 4-7.

370

I. Treble clef, Bass clef. Measures 1-4.

II. Treble clef, Bass clef. Measures 1-4.

O Espelho

374

I. 5 12 1 2 3

II. 2 12 1 2 3 4

Detailed description: This system contains measures 374, 375, and 376. Staff I begins with a whole rest in measure 374, followed by eighth notes in 375 and a triplet of eighth notes in 376. Staff II has eighth notes in 374, a quarter rest in 375, and eighth notes in 376. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

377 "orgulhosamente"

I. 8 12 9 6

II. 8 12 9 6

ff

Detailed description: This system contains measures 377, 378, 379, and 380. The tempo/mood is marked "orgulhosamente" and the dynamics are "ff". Staff I features a melodic line with slurs and accents. Staff II features a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Time signatures 8, 12, 9, and 6 are indicated above the staves.

381

I. 10 8 10 8

II. 10 8 10 8

Detailed description: This system contains measures 381, 382, 383, and 384. Staff I has a melodic line with slurs and accents. Staff II has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Time signatures 10 and 8 are indicated above the staves.

AS GERAÇÕES DOS MORTAIS ASSEMELHAM-SE ÀS FOLHAS DAS ÁRVORES

Sarau para pianista e assistentes
com leituras de Camões, Dante, Homero e Shakespeare

Composição
Heitor Oliveira



Porto Alegre-RS, 2015-2017

<<http://teatrodeinstrumentos.blogspot.com.br/>>

OBJETOS, INSTRUMENTOS, FIGURINO

Materiais integrantes do mobiliário do Salão Mourisco: PIANO; BUSTOS dos poetas Camões, Dante, Homero e Shakespeare; cadeiras. Iluminação da antessala e do Salão Mourisco deve estar acesa no início da performance. A iluminação do Salão Egípcio permanece apagada do início ao fim.

Iluminação complementar

- 01 LUMINÁRIA de luz branca para o piano
- 04 REFLETORES de luz verde para os bustos dos poetas

Difusão sonora

- 01 ALTOFALANTE

Projeção de vídeo

- 01 PROJETOR

Piano

- FITAS AZUIS
- FITAS AMARELAS
- FITAS VERMELHAS

Assistentes

- Intervenções 1-3
 - 01 LIVRO pesado de capa dura
 - 01 RÉGUA DE MADEIRA (30cm)
 - 01 RÉGUA DE METAL (30 cm)
 - 03 CARTÕES DE INSTRUÇÃO
- Leituras 1-7
 - 07 CARTÕES DE LEITURA
- Intervenções e leituras
 - 10 LANTERNAS pequenas de controle simples *on/off*

Pianista

- 01 METRÔNOMO mecânico de pêndulo
- 01 *COWBELL* pendurado na luminária do piano
- 01 APITO pendurado no pescoço
- 01 DISPOSITIVO PORTÁTIL de difusão sonora
- 01 PALETÓ com bolsos e ganchos para pendurar objetos
 - Bolsos
 - Cartões de leitura e instrução
 - Ganchos
 - Réguas para intervenções
 - 01 CAIXA DE SOM caixa de som pequena
 - 01 AMPULHETA pequena (c.a. 30")
 - 01 BAQUETA de ponta dura
 - 01 SISTRUM (ou chocalho similar)
 - 01 SINETA
 - 01 LANTERNA

Salão Egípcio

- 01 *TIMER* de cozinha

PREPARAÇÃO DO PIANO

- Remover a tampa da harpa do piano
- Utilizar as fitas coloridas para sinalizar, nas cordas, as regiões indicadas abaixo.
 - Região 1 - FITAS AZUIS _____ lá0 – lá1
 - Região 2 - FITAS AMARELAS _____ sib1 – sib2
 - Região 3 - FITAS VERMELHAS _____ fá3 – ré5



MATERIAL PARA DIFUSÃO SONORA E PROJEÇÃO DE VÍDEO

Difusão sonora

- Voz
 - Gravar a frase “Boa noite, peço que aguardem mais um minuto”. Salvar como arquivo de áudio <boanoite.wav>
 - Gravar a frase “Entrem, por favor, sejam bem-vindos”, seguida de várias repetições da expressão “Boa noite”, a intervalos irregulares, com duração total de aproximadamente 1’30”. Salvar como arquivo de áudio <entrem.wav>
 - Gravar várias repetições da frase “Leia com atenção”, a intervalos irregulares, com duração total de aproximadamente 1’. Salvar como arquivo de áudio <leia.wav>

- Piano
 - Gravar *takes* de improvisação ao piano com os timbres produzidos pelas intervenções 1-3 e pelo timbre do toque de BAQUETA diretamente sobre as cordas
 - Utilizar o material para compor/montar dois arquivos de áudio com duração de aproximadamente 3’30” cada
 - <outrasbrotam.wav>
 - <connaitre.wav>

Difusão de vídeo

- Gravar *takes* de vídeo do ponto de vista do pianista em seu dia-a-dia
- Utilizar esse material para montar um arquivo de vídeo com duração de aproximadamente 5’
 - <prevoir.avi>

ESPAÇO

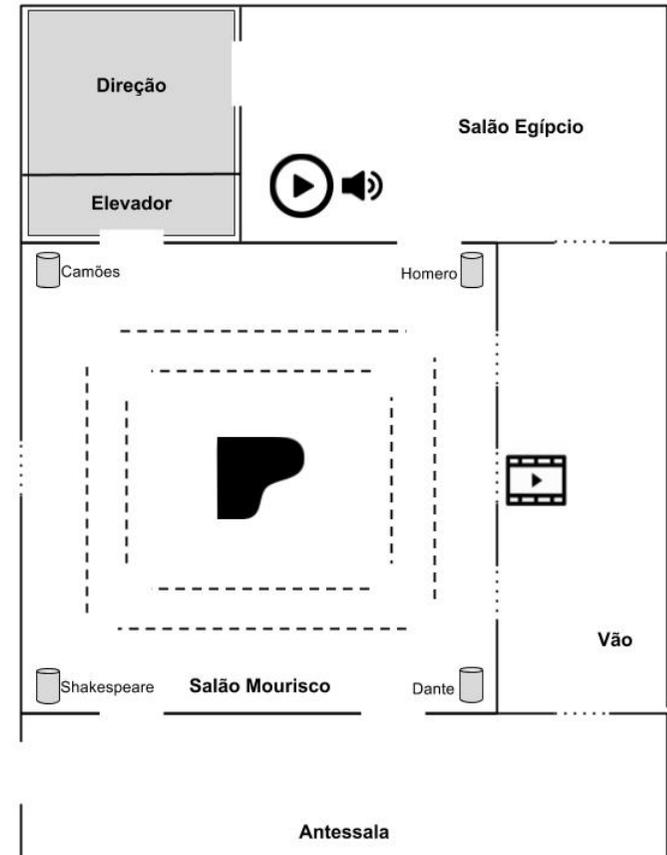
Peça concebida originalmente para o Salão Mourisco da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul e espaços adjacentes, conforme leiaute abaixo à direita. Pode ser adaptado para outros espaços.

- Antessala:
 - PROGRAMAS;
 - AVISO com os dizeres: “Aguarde ser convidado para entrar”.

- Salão Mourisco: piano no centro, BUSTOS dos quatro poetas nos cantos e até 40 cadeiras em em torno do piano.
 - LUMINÁRIA para o piano com PALETÓ e *COWBELL* pendurados;
 - REFLETORES para os bustos dos poetas;
 - METRÔNOMO em suporte próximo ao piano;
 - LIVRO sobre o piano;
 - LANTERNAS sobre cadeiras.

- Salão Egípcio:
 - ALTOFALANTE;
 - *TIMER* sobre móvel da decoração.

- Vão: PROJETOR na janela central, voltado para o paredão do prédio ao lado.



NOTAÇÃO



Abrir portas que dão para o vão



Acender elementos da iluminação (especificados verbalmente na partitura)



Virar a AMPULHETA



Tocar o APITO



Tocar o COWBELL



Dar corda no METRÔNOMO



Distribuir objetos e CARTÕES de instruções e leitura para o público



Colocação do LIVRO sobre as cordas do piano (Região 1)



Caminhar



Falar



Gritar



Sinal de positivo



Leitura (assistentes)



Olhar direcionado a um objeto



Atenção para o fim de uma leitura ou de uma difusão sonora



Tentar pegar

	Acionar o METRÔNOMO
	Vestir o PALETÓ
	<i>Play</i> para difusão sonora em DISPOSITIVO PORTÁTIL
	<i>Play</i> para difusão sonora em ALTOFALANTE
	<i>Play</i> para projeção de vídeo
	Colocação da RÉGUA DE MADEIRA sobre as cordas do piano (Região 2)
	Colocação da RÉGUA DE METAL sobre as cordas do piano (Região 3)
	Tocar a SINETA
	Tocar o SISTRUM (pode ser substituído por chocalho comum)

	Sorriso
	Tocar com a mão espalmada no teclado ou diretamente sobre as cordas
	Tocar com ponta/cabo de uma BAQUETA diretamente sobre as cordas
	Interromper qualquer ação ou uso/funcionamento de um objeto/instrumento/equipamento
	Acionar o <i>TIMER</i>
	Execução em instrumento de percussão (apito, <i>cowbell</i> , sineta ou sistrum)
	Execução diretamente sobre as cordas (com as mãos ou baqueta)
	Execução ao teclado com timbre da nota alterado pela intervenção nas cordas

[Modelo para PROGRAMAS a serem disponibilizados ao público]

AS GERAÇÕES DOS MORTAIS ASSEMELHAM-SE ÀS FOLHAS DAS ÁRVORES

Sarau

Com leituras e intervenções
Textos de Camões, Dante, Homero e Shakespeare

Compositor Heitor Oliveira
Pianista Dario Rodrigues

[Local]
[Data e horário]

ATENÇÃO AO ROTEIRO E ÀS INSTRUÇÕES

As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores

I. Umás os ventos atiram no solo sem vida...

[aguarde ser convidado para entrar no Salão Mourisco]

Metronômico – Gradativamente mais expansivo e enérgico – Ora mecânico, ora *molto espressivo* – Ora trovão, ora nuvem – Ora a passos largos, ora pé ante pé – Tenso, acumulando energia – Frenético

c.a. 15 minutos

II. ...outras brotam na Primavera de novo por toda a floresta viçosa

Leitura 1 (*Colla Voce*) – Leitura 2 (*Ancora Colla Voce*) – *Largo* – Leitura 3 / início da Intervenção 1 – *Lento, molto cantabile* – Leitura 4 / início das Intervenções 2 e 3 – *Rythmikós* – Caco-fônico (Leitura 5, Leitura 6; fim das intervenções) – Leitura 7 – *Con moto, molto cantabile*

c.a. 15 minutos

III. Connaître ce qui est...

[deslocamento para o Salão Egípcio]

c.a. 5 minutos

IV. ... pour prévoir ce qui sera.

[retorno para o Salão Mourisco]

c.a. 5 minutos

CARTÕES DE INSTRUÇÕES PARA INTERVENÇÕES

Intervenção 1

LIVRO

1. Ouvir a segunda chamada de *cowbell*   (dois toques).
2. Ir até o piano e colocar o LIVRO diretamente sobre as cordas, na região do registro grave delimitada por FITAS AZUIS.
3. Permanecer por alguns minutos.
4. Quando o pianista fizer sinal de positivo  olhando diretamente para você:
 - a. Retire o LIVRO das cordas do piano;
 - b. Volte para o seu lugar.

Intervenção 2

RÉGUA DE MADEIRA

1. Ouvir a terceira chamada de *cowbell*    (três toques).
2. Ir até o piano e colocar a RÉGUA DE MADEIRA diretamente sobre as cordas, na região do registro médio-grave delimitada por FITAS AMARELAS.
3. Permanecer por alguns minutos.
4. Quando o pianista fizer sinal de positivo  olhando diretamente para você:
 - a. Retire a RÉGUA DE MADEIRA das cordas do piano;
 - b. Volte para o seu lugar.

Intervenção 3

RÉGUA DE METAL

1. Ouvir a terceira chamada de *cowbell*    (três toques).
2. Ir até o piano e colocar a RÉGUA DE METAL diretamente sobre as cordas, na região do registro médio delimitada por FITAS VERMELHAS.
3. Permanecer por alguns minutos.
4. Quando o pianista fizer sinal de positivo  olhando diretamente para você:
 - a. Retire a RÉGUA DE METAL das cordas do piano;
 - b. Volte para o seu lugar.

CARTÕES PARA LEITURAS

Leitura 1

(Camões)

1. Observar quando pianista acende luminária sobre piano;
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez).

O TEMPO ACABA, O ANO, O MÊS, E A HORA,
A FORÇA, A ARTE, A MANHA, A FORTALEZA,
O TEMPO ACABA A FAMA, E A RIQUEZA,
O TEMPO O MESMO TEMPO DE SI CHORA:

O TEMPO BUSCA, E ACABA O ONDE MORA
QUALQUER INGRATIDÃO, QUALQUER DUREZA,
MAS NÃO PODE ACABAR MINHA TRISTEZA,
ENQUANTO NÃO QUISEDES VÓS, SENHORA.

O TEMPO O CLARO DIA TORNA ESCURO,
E O MAIS LEDO PRAZER EM CHORO TRISTE.
O TEMPO A TEMPESTADE EM GRÃ BONANÇA:

MAS DE ABRANDAR O TEMPO ESTOU SEGURO
O PEITO DE DIAMANTE, ONDE CONSISTE
A PENA, E O PRAZER DESTA ESPERANÇA.

Leitura 2

(Shakespeare)

1. Ouvir a primeira chamada de *cowbell*  (um toque).
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez).

TEMPO VORAZ, AO LEÃO CEGA AS GARRAS
E À TERRA FAZES DEVORAR SEUS GENES;
AO TIGRE AS PRESAS HÓRRIDAS DESGARRAS
E ARDES NO PRÓPRIO SANGUE A ETERNA FÊNIX.

PELO CAMINHO VÃO TEUS PÉS LIGEIOS
ALEGRES, TRISTES ESTAÇÕES DEIXANDO;
IMPÕES-TE AO MUNDO E AOS GOZOS PASSAGEIROS,
MAS PROÍBO-TE UM CRIME MAIS NEFANDO:

DE MEU AMOR NÃO VINQUES O SEMBLANTE
NEM NELE IMPRIMAS O TEU TRAÇO DURO.
OH! PERMITE QUE INTACTO SIGA AVANTE

COMO PADRÃO DO BELO NO FUTURO.
OU ANTES, VELHO TEMPO, SÊ PERVERSO:
POIS JOVEM SEMPRE HÁ-DE O MANTER MEU VERSO.

Leitura 3

(Dante)

1. Ouvir a segunda chamada de *cowbell*   (dois toques).
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez).

DA NOSSA VIDA, EM MEIO DA JORNADA,
ACHEI-ME NUMA SELVA TENEBROSA,
TENDO PERDIDO A VERDADEIRA ESTRADA.

DIZER QUAL ERA É COISA TÃO PENOSA,
DESTA BRAVA ESPESSURA A ASPERIDADE,
QUE A MEMÓRIA A RELEMBRA INDA CUIDOSA.

NA MORTE HÁ POUCO MAIS DE ACERBIDADE;
MAS PARA O BEM NARRAR LÁ DEPARADO
DE OUTRAS COISAS QUE VI, DIREI VERDADE.

CONTAR NÃO POSSO COMO TINHA ENTRADO;
TANTO O SONO OS SENTIDOS ME TOMARA,
QUANDO HEI O BOM CAMINHO ABANDONADO.

DEPOIS QUE A UMA COLINA ME CERCARA,
ONDE IA O VALE ESCURO TERMINANDO,
QUE PAVOR TÃO PROFUNDO ME CAUSARA.

AO ALTO OLHEI, E JÁ, DE LUZ BANHANDO,
VI-LHE ESTAR ÀS ESPALDAS O PLANETA,
QUE, CERTO, EM TODA PARTE VAI GUIANDO.

ENTÃO O ASSOMBRO UM TANTO SE AQUIETA,
QUE DO PEITO NO LAGO PERDURAVA,
NAQUELA NOITE ATRIBULADA, INQUIETA.

E COMO QUEM O ANÉLITO ESGOTAVA
SOBRE AS ONDAS, JÁ SALVO, INDA MEDROSO
OLHA O MAR PERIGOSO EM QUE LUTAVA,

O MEU ÂNIMO ASSIM, QUE TREME ANSIOSO,
VOLVEU-SE A REMIRAR VENCIDO O ESPAÇO
QUE HOMEM VIVO JAMAIS PASSOU DITOSO.

Leitura 4

(Homero)

1. Ouvir a terceira chamada de *cowbell*    (três toques).
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez).

DO MESMO MODO QUE ENXAMES COPIOSOS DE ABELHAS PRORROMPEM
DO OCO DA PEDRA ZUMBINDO A QUE BANDOS SEM PAUSA SE SEGUEM
E UMAS PENDENTES EM CACHO A VOLTA SE FICAM DAS FLORES
PRIMAVERIS ENQUANTO OUTRAS VARIADOS CAMINHOS PERCORREM:
DESSA MANEIRA AFLUÍRAM DAS TENDAS E NAVES SIMÉTRICAS
POVOS SEM CONTA AO COMPRIDO DA PRAIA DO MAR MUI PROFUNDA
PARA A ASSEMBLÉIA. INFLAMARA-SE ENTRE ELES A FAMA LIGEIRA
A MENSAGEIRA DE ZEUS CONCITANDO-OS DE NOVO A REUNIREM-SE.
A ÁGORA TUMULTUAVA; RIBOMBA O CHÃO DURO AO SENTAREM-SE
TANTOS GUERREIROS; POR TUDO É ALGAZARRA; ESFORÇAVAM-SE ARAUTOS
NOVE A UM SÓ TEMPO POR VER SE O TUMULTO APLACAR CONSEGUIAM
PARA QUE OUVIDOS OS REIS DESCENDENTES DE ZEUS FOSSEM LOGO.
A MULTIDÃO AFINAL SE CONTEVE; SENTARAM-SE TODOS;
CESSA DE VEZ O BARULHO.

Leitura 5

(Dante)

1. Ouvir a única chamada de sineta  (um toque sustentado).
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez). Continuar lendo apesar dos ruídos. Gritar, se necessário.

DO SOÇOBRO TORNANDO A AFLITA MENTE,
QUE DA CÓPIA INFELICE CONTRISTADO
HAVIA TANTO O PADECER PUNGENTE,

ACHEI-ME NOVAMENTE CIRCUNDADO
DE OUTROS MÍSEROS, DE OUTRAS AMARGURAS,
QUE VIA EM TODA PARTE, AO LONGE E AO LADO.

SOU NO TERCEIRO CÍRCULO, ONDE ESCURAS,
ETERNAS CHUVAS , GÉLIDAS CAÍAM,
PESADAS, SEMPRE AS MESAS, SEMPRE IMPURAS.

SARAIVA GROSSA, NEVE, ÁGUA DESCIAM
DESSE AR PELAS ALTURAS TENEBROSAS:
NO CHÃO CAINDO INFETO ODOR FAZIAM.

LATIA COM TRÊS FAUCES TEMEROSAS,
CÉRBERO, O CÃO MULTÍFACE E FURENTE,
CONTRA AS TURBAS SUBMERSAS, CRIMINOSAS.

SANGUÍNEOS OLHOS TEM, O VENTRE INGENTE,
BARBA ESQUÁLIDA, AS MÃOS DE UNHAS ARMADAS;
RASGA, ESFOLA, ATASSALHA A TRISTE GENTE.

UIVAM À CHUVA QUAIS LEBRÉUS, COITADOS!
MUDAM DE LADO SEM CESSAR, BUSCANDO
DEFENSA E ALÍVIO, AS ALMAS CONDENADAS.

CÉRBERO, O GRÃO RÉPTIL, NOS DIVISANDO
OS DENTES MOSTRA, AS BOCAS ESCANCARA,
DE SANHA OS MEMBROS TODOS CONVULSANDO.

Leitura 6

(Homero)

1. Ouvir a única chamada de apito  (um toque sustentado).
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez). Continuar lendo apesar dos ruídos. Gritar, se necessário.

QUANDO OS IMIGOS EXÉRCITOS VIERAM NUM PONTO A ENCONTRAR-SE
LANÇAS E ESCUDOS SE CHOCAM BEM COMO A CORAGEM DOS HOMENS
COM ARMADURAS DE BRONZE; BROQUÉIS ABAULADOS EMBATEM-SE
UNS CONTRA OS OUTROS; ESTRÉPITO ENORME SE ELEVA DA PUGNA.
DOS VENCEDORES OS GRITOS DE JÚBILO SE OUVEM E AS QUEIXAS
DOS QUE TOMBAVAM VENCIDOS; DE SANGUE SE ENCHARCA O CHÃO DURO.
ENQUANTO O DIA SAGRADO CRESCIA E A MANHÃ NÃO CESSARA
CRUZAM-SE DARDOS DE TODAS AS PARTES E A TURBA PERECE.

Leitura 7
(Camões)

1. Observar quando pianista acende luzes sobre bustos dos poetas;
2. Ler em voz alta e pausada (apenas uma vez).

SÓBOLOS RIOS QUE VÃO
POR BABILÓNIA, ME ACHEI,
ONDE SENTADO CHOREI
AS LEMBRANÇAS DE SIÃO
E QUANTO NELA PASSEI.
ALI, O RIO CORRENTE
DE MEUS OLHOS FOI MANADO,
E, TUDO BEM COMPARADO,
BABILÓNIA AO MAL PRESENTE,
SIÃO AO TEMPO PASSADO.

ALI, LEMBRANÇAS CONTENTES
N'ALMA SE REPRESENTARAM,
E MINHAS COUSAS AUSENTES
SE FIZERAM TÃO PRESENTES
COMO SE NUNCA PASSARAM.
ALI, DEPOIS DE ACORDADO,
CO ROSTO BANHADO EM ÁGUA,
DESTE SONHO IMAGINADO,
VI QUE TODO O BEM PASSADO
NÃO É GOSTO, MAS É MÁGOA.

E VI QUE TODOS OS DANOS
SE CAUSAVAM DAS MUDANÇAS
E AS MUDANÇAS DOS ANOS;
ONDE VI QUANTOS ENGANOS
FAZ O TEMPO ÀS ESPERANÇAS.
ALI VI O MAIOR BEM
QUÃO POUCO ESPAÇO QUE DURA,
O MAL QUÃO DEPRESSA VEM,
E QUÃO TRISTE ESTADO TEM
QUEM SE FIA DA VENTURA.

VI AQUILO QUE MAIS VAL,
QUE ENTÃO SE ENTENDE MILHOR
QUANTO MAIS PERDIDO FOR;
VI O BEM SUCEDER O MAL,
E O MAL, MUITO PIOR,
E VI COM MUITO TRABALHO
COMPRAR ARREPENDIMENTO;
VI NENHUM CONTENTAMENTO,
E VEJO-ME A MIM, QUE ESPALHO
TRISTES PALAVRAS AO VENTO.

FONTES DE TEXTOS UTILIZADOS NA PEÇA

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. Disponível em <https://pt.wikisource.org/wiki/A_Divina_Com%C3%A9dia>, acesso em setembro de 2017.

CAMÕES, Luís Vaz de. “Sôbolos rios que vão”, *Obras completas de Luís de Camões*, v. III. Disponível em <https://pt.wikisource.org/wiki/S%C3%B4bolos_rios_que_v%C3%A3o>, acesso em setembro de 2017.

_____. Os Sonetos de Camões. Em: *Os Lusíadas de Luís Camões*. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf>>, acesso em setembro de 2017.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em <https://desilusoes.files.wordpress.com/2011/04/iliada_carlos.pdf>, acesso em setembro de 2017.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Edição: Ridendo Castigat Mores. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>>, acesso em setembro de 2017.

_____. “Soneto XIX”, em BARROSO, Ivo (tradução e apresentação). "William Shakespeare 50 Sonetos.". Rio de Janeiro: Nova Froneira, 2011.

As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores

Sarau para pianista e assistentes

com fragmentos de textos de
Camões, Dante, Homero e Shakespeare

Heitor Oliveira (2015-2017)

I. Um as ventos atiram no solo sem vida...

$\text{♩} = 90-100$ *tocar, tanto quanto possível, de maneira estritamente metronômica*

Público [Antessala]
Pianista [Salão Mourisco]

com pouco pedal

6

12

...Gerações...

42

48

continuar sincronizando as ações com o pulso ditado pelo metrônomo

[Antessala]

entrem.wav

[Metrônomo]

alternar *ad libitum* entre ações até o público tomar os seus assentos

[Piano]

com muitíssimo pedal

58

...Gerações...

68

Musical score for measures 68-78. The system consists of two staves: a bass staff on top and a bass staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting around measure 75. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and a final chord.

79 C

Musical score for measures 79-85. The system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. A box containing the letter 'C' is placed above the first measure of the treble staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *com pouco pedal* (with little pedal) below the first measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and a final chord.

86

Musical score for measures 86-90. The system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *com pouco pedal* (with little pedal) below the first measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and a final chord.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with various ornaments and a dynamic marking of *com pouco pedal* (with little pedal) below the first measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line and a final chord.

...Gerações...

94

p

101 **D**

f *p* *ff* *f*

105

ff *p* *f*

109

p

...Gerações...

113 *molto rubato* (desencontrado do metrônomo) *f* *p* [Metrônomo] *A tempo* *rápido* [Metrônomo]

118 *A tempo* *rápido* *A tempo* [Metrônomo] *ff*

123 *molto rubato* *p* leia.wav alternar aleatoriamente até concluir distribuições

128 **E** ora mecânico, ora muito expressivo *mf* [Piano] *com pouquíssimo pedal*

"Tão cedo passa tudo quanto passa!" (Camões)

...Gerações...

134

140

145

150

F ora nuvem, ora trovão

com muito pedal, apenas nos trechos em legato

...Gerações...

156

162

167

171

G ora a passos largos, ora pé ante pé

com muito pedal, sempre

...Gerações...

177

183

189

194

alternar aleatoriamente até concluir distribuições

* 3 cartões de leitura
* 1 objeto com instruções

variar dinâmica e registro

leia.wav



...Gerações...

198  "O tempo passa e o homem não percebe." (Dante)

 → [Piano]

H *tenso, acumulando energia*

com muito pedal

206

214

I *frenético*

223 *com pouquíssimo pedal*

crescendo

226 *f* *p* *f*

...Gerações...

229

Musical score for measures 229-231. The piece is in a minor key with a key signature of one flat. The music is written for piano in a 3/4 time signature. Measure 229 features a piano (*p*) dynamic. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, showing intricate melodic lines and harmonic accompaniment with various articulations and phrasing.

232

Musical score for measures 232-234. The music continues with a similar melodic and harmonic texture. Measure 232 shows a continuation of the piano (*p*) dynamic. The notation includes slurs and phrasing marks to guide the performer.

235

Musical score for measures 235-237. Measure 235 begins with a piano (*p*) dynamic, which then transitions to a forte (*f*) dynamic in measure 237. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic drive.

238

Musical score for measures 238-240. Measure 238 starts with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with the instruction "mais pedal" (more pedal) written below the bass line in measure 240, indicating a sustained resonance effect.

...Gerações...

241

Musical score for measures 241-243. The score is written for piano in a grand staff. Measure 241 features a piano introduction with dynamics *p subito* and *f*. Measure 242 begins with a piano (*p*) section. Measure 243 features a piano introduction with dynamics *p subito*, *f*, and *p*.

244

Musical score for measures 244-245. Measure 244 continues the piano introduction with dynamics *f*. Measure 245 features a piano introduction with dynamics *ff*. The score concludes with a graphic element: a circle containing a crossed-out musical instrument icon, with the text "[Salão Mourisco]" below it, and a starburst graphic to the right.

...Gerações...

II. ... outras brotam na primavera de novo por toda a floresta viçosa

[Piano]  "O tempo acaba, o ano, o mês e a hora,

[J]  *Colla Voce*
m.d.: tocar diretamente com a ponta da baqueta sobre as cordas

pp m.e.: teclado
com pedal

A força, a arte, a manha, a fortaleza; O tempo acaba a fama e a riqueza, O tempo o mesmo tempo de si chora: O tempo busca, e acaba o onde mora

7 Qualquer ingratidão, qualquer dureza, Mas não pode acabar minha tristeza, Enquanto não quiserdes vós, Senhora. O tempo o claro dia torna escuro, E o mais ledor prazer em choro triste. O tempo a tempestade em grã bonança:

13 Mas de abrandar o tempo estou seguro: O peito de diamante, onde consiste A pena, e o prazer desta esperança."

 "Tempo voraz, ao leão cega as garras

(Cantões) [c.a. 45"]

...Gerações...

K *Ancora Colla Voce**m.d.: tocar diretamente com o cabo da baqueta sobre as cordas*

18

E à terra fazes devorar seus genes; Ao tigre as presas hórridas desgarras E ardes no próprio sangue a eterna Fênix. Pelo caminho vão teus pés ligeiros Alegres, tristes estações deixando;

pp
m.e.: teclado
com pedal

23

Impões-te ao mundo e aos gozos passageiros, Mas proíbo-te um crime mais nefando: De meu amor não vinques o semblante Nem nele imprimas o teu traço duro. Oh! Permite que intacto siga avante

28

Como padrão do belo no futuro. Ou antes, velho Tempo, sê perverso: Pois jovem sempre há-de o manter meu verso."

*(Shakespeare) [c.a. 50"]***L** *Largo*
J. = 40

32

p *mp*
com muito pedal

...Gerações...

34 *f* *poco rall...* *A Tempo*

36 *p* *poco rall...* *A Tempo* *f subito*

38 *mp* *poco rall...* *A Tempo* *f* *poco rall...*

40 *ff* *poco rall...* *A Tempo*

...Gerações...



"Da nossa vida, em meio da jornada
[...]
Que homem vivo jamais passou ditoso."
(Dante) [c.a. 1'20"]

43



Região 1 (fitas azuis)

Lento, molto cantabile

$\text{♩} = 60$

mf



44

com pouco pedal (m.e. come percussioni)

48

52

...Gerações...

55

poco rall...

p *pp* *f*



59 *A Tempo*

p

"Do mesmo modo que enxames copiosos de abelhas prorrompem [...] A multidão afinal se conteve; sentaram-se todos; cessa de vez o barulho."
(Homero) [c.a. 1']

MADEIRA, Região 2 (fitas amarelas) METAL, Região 3 (fitas vermelhas)

outrasbrotam.wav

N *Rythmikós*
♩ = 52

f *mp*

f *mp*

sem pedal

65

f *mf* *f* *mp*

f *mp*

...Gerações...

69

69

f *mf* *f* *mp*

15 12 7 15

15 12 7 15

This system contains measures 69-71. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 69 is in 15/8 time with dynamics *f* and *mf*. Measure 70 is in 12/8 time with dynamics *f*. Measure 71 is in 7/16 time with dynamics *mp*. The system concludes with a 15/8 time signature.

72

72

f

15 12 7 12

15 12 7 12

This system contains measures 72-74. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 72 is in 15/8 time with dynamics *f*. Measure 73 is in 12/8 time. Measure 74 is in 7/16 time. The system concludes with a 12/8 time signature.

75

75

mf *f* *ff*

12 7 15 12

12 7 15 12

This system contains measures 75-77. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 75 is in 12/8 time with dynamics *mf*. Measure 76 is in 7/16 time with dynamics *f*. Measure 77 is in 15/8 time with dynamics *ff*. The system concludes with a 12/8 time signature.

78

78

f *ff*

12 7 15

12 7 15

This system contains measures 78-80. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 78 is in 12/8 time with dynamics *f*. Measure 79 is in 7/16 time with dynamics *ff*. Measure 80 is in 15/8 time. The system concludes with a 12/8 time signature.

...Gerações...

80

f

12

81

p

fff

16

83

O *Cacofônico*
♩ = 60

f

8

p

pp

f

p

5

"Do soçobro tornando a aflita mente...
(Dante) [c.a. 1'20"]

...Gerações...

87 *pp* *f* *p* Participante 3 (régua de metal)

90 *ff* *p* *f* *p* com pedal

94 *f* *p* *f* *p* *f* "Quando os inimigos vieram num ponto a encontrar-se... (Homero) [c.a. 40"] Participante 2 (régua de madeira) Participante 1 (livro) "Do viver, que é uma corrida para a morte."

...Gerações...

De sanha os membros todos convulsando.
cruzam-se dardos de todas as partes e a turba perece."

100

pp

f "Quem quis, sempre pôde."



[Poetas]



"Sóbolos rios que vão
[...]
tristes palavras ao vento."
(Camões) [c.a. 1'20"]

P *Con moto, molto cantabile*

104 $\text{♩} = 56$

mf

pp

com muito pedal

108 *crescendo poco a poco*

p

110

...Gerações...

Musical score for piano, measures 112-115. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and performance instructions.

Measure 112: Treble clef, *ff* *pp*. Bass clef, *ff* *pp*. The music features a melodic line in the bass clef and a sustained chord in the treble clef.

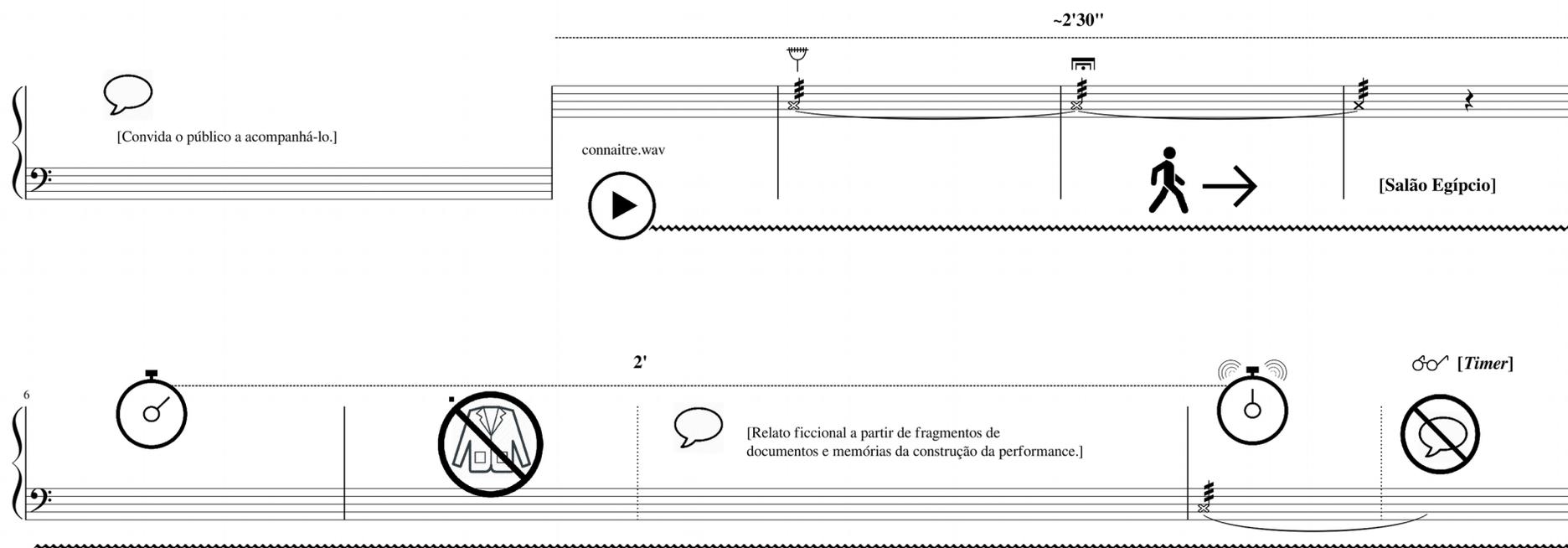
Measure 113: Treble clef, *ff* *pp*. Bass clef, *ff* *pp*. The music continues with a melodic line in the bass clef and a sustained chord in the treble clef.

Measure 114: Treble clef, *ff* *pp*. Bass clef, *ff* *pp*. The music continues with a melodic line in the bass clef and a sustained chord in the treble clef.

Measure 115: Treble clef, *ff* *p*. Bass clef, *f* *p*. The music features a melodic line in the bass clef and a sustained chord in the treble clef. The instruction *poco rallentando* is present above the staff.

...Gerações...

III. Connaître ce qui est...



...Gerações...

13 *lontano* *pp* *una corda* *ff* *una corda* *pp* *lontano*

16 *poco più determinato* *mf* *p* *anche rubato* *legato, crescendo poco a poco*

20 *misurato con moto* *mf* *rubato* *legato, crescendo poco a poco* *pouco pedal* *muito pedal*

22 *misurato con moto* *mf* *rubato* *legato, crescendo poco a poco* *pouco pedal* *muito pedal*

...Gerações...

molto veloce
pp *crescendo poco a poco*

S

5 simile

ff

25

27

29

ff

...Gerações...

31

31

33

33

pp 5 simile
crescendo poco a poco

35

35

37

37

39 **T** *subito misurato e calmo* *ancora una volta molto veloce, precipitare*

f *pouco pedal* *muito pedal*

43

45 *rubato e espressivo* *misurato con moto*

fff *pp* *fff* *pp* *pouco pedal*

49 **U** *precipitare* *cantabile con moto*

fff *p* *mf* *3 simile* *muito pedal*

...Gerações...

54 *poco rallentando*

3 3 3

57 *precipitare* *cantabile con moto* *mf* *pouco pedal*

60 *f* *p* **V**

65 *precipitare* *ff* *muito pedal*

V

Heitor Oliveira

I saw them together
—
I heard them together

trio

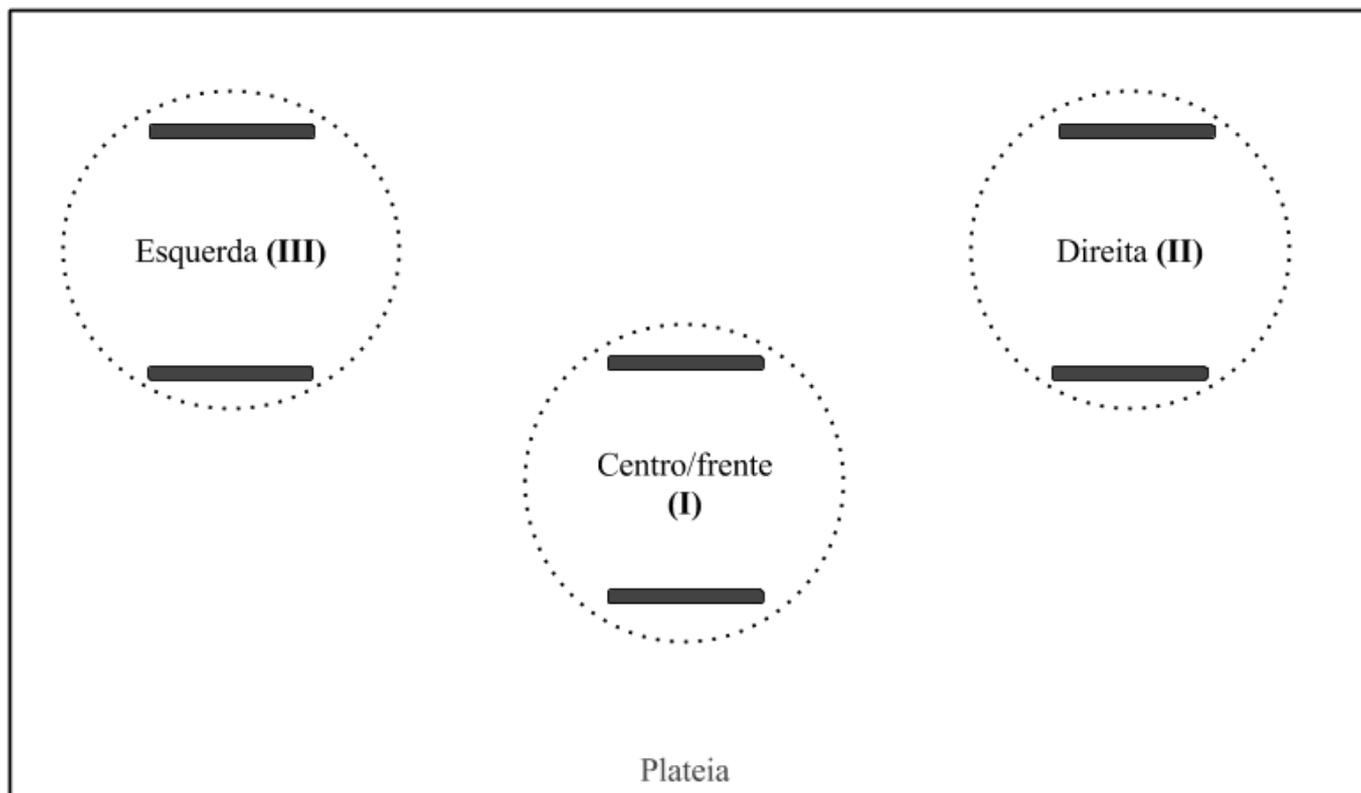
flautista
clarinetista
saxofonista



Palmas-T0, 2017

<<http://teatrodeinstrumentos.blogspot.com.br/>>

Espaço



Da área (I) às áreas (II) e (III) deve haver uma distância de pelo menos 2 metros, conforme disponibilidade do local de performance.

Na partitura, (-) indica posicionamento do instrumentista fora das três áreas delimitadas para performance.

Os instrumentistas se deslocam entre posições, conforme indicações verbais ao longo da partitura.

Orientação



Virad@ para o fundo (de costas para a plateia).

Virad@ para a frente (de frente para a plateia).

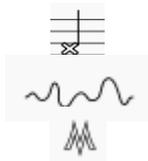
Ao longo da partitura, a indicação (vira-se) refere-se à alternância entre essas orientações.

Técnicas de execução



Ar: soprar ar pelo instrumento sem emissão das notas.

Execução instrumental ordinária (regular).



Cliques: ruídos percussivos das chaves dos instrumentos.

Whistle tone (flauta).

Multifônico (clarineta). Executar multifônico de livre escolha tendo a nota escrita como fundamental.

Objeto cênico e figurino

A performance da peça requer uma vela, que será acesa pel@ clarinetista (compasso 69) e apagada pel@ flautista (compasso 86).

Figurino

Flautista: roupa em cor clara, neutra.

Clarinetista: roupa em cor escura, com acessório(s) camuflado(s) (p. ex. boné, colete).

Saxofonista: roupa preta, com acessório(s) sugerindo luto (p.ex. véu).

Os três instrumentistas iniciam a peça com figurino completo descrito acima. Em determinado momento (compasso 85), clarinetista e saxofonista retiram os acessórios de seus respectivos figurinos.

Iluminação (opcional)

Focos I, II e III, conforme leiaute do espaço, acima.

Roteiro

DEIXA	OPERAÇÃO	ELEMENTOS
-	-	Blecaute
Indica o início da performance.	Cena 1	I, II e III (~20%)
Letra A	Cena 2	I (~80%); II e III (~20%)
Letra B	Cena 3	II (~80%); I e III (~20%)
Letra C	Cena 4	I (~80%); II e III (~20%)
Letra D	Cena 5	III (~80%); I e II (~20%)
Letra E	Cena 6	II (~80%); III (~20%)
Letra F	Cena 7	III (~80%); II (~20%)
Letra G	Cena 8	II (~20%)
Letra H	Cena 9	I (~80%)
Após último acorde	-	Blecaute

Na operação, todas as transições de iluminação devem ser lentas (duração de 1 a 3 compassos), acompanhando as transições musicais em torno das deixas.

Texto utilizado como inspiração para título e roteiro de ações da peça

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. Project Gutenberg Ebook. Disponível em <<https://www.gutenberg.org/files/219/219-h/219-h.htm>>, acesso em novembro de 2017.

I saw them together - I heard them together

Heitor Oliveira (2017)

Misterioso ♩ = 60

Flauta (I) *ar* *f*

Clarinet Bb (II) *ar* *f* *pp* *ord.* 6

Saxofone Alto (III) *ar* *f*

5 Fl. *ord.* *pp* *f* 6

Cl. Bb *ar* *f* 6

A. Sax 6 *ord.* *pp*

7 Fl. *cliques* 3

Cl. Bb *cliques* *ar* 6

A. Sax *ar* 6 *f*

9 *ord. senza vibrato* (vira-se)

Fl. *pp*

Cl. Bb 6

A. Sax 3

11 *Recitativo* ♩ = 40 *poco rall.* *Súbito* ♩ = 60

Fl. *pp* *f* cliques

Cl. Bb *f* cliques

A. Sax *f* cliques

13 *Recitativo* ♩ = 40 *poco rall.* *A tempo con vibrato*

Fl. *pp* *mp*

16 *senza vibrato* *poco rall.* *A tempo* *poco rall.*

Fl. *pp* *pp*

ISTT-IHTT

19 *con vibrato* *whistle tone* **Súbito** $\text{♩} = 60$ **B** *Ignóbil* $\text{♩} = 60$ (olha para clarinetista)

Fl. *p*

Cl. Bb *cliques* (vira-se) *p* *f* *pp* *ord.*

A. Sax *cliques* *p*

23 *ff* *mp* *f* *p* *f* *ff* *f* *f* *pp* *ord.*

Cl. Bb

27 *f* *ff* *mp* *f* *p* *f* *pp* *ff* *f* *ff* *ord.*

Cl. Bb

32 (olha para a própria partitura)

Fl.

Cl. Bb *ord.* *p* *f* *ff* *mp* *f*

36 **C** **Súbito** $\text{♩} = 60$ *Recitativo* $\text{♩} = 40$ *senza vibrato* *poco rall.*

Fl. *f* *pp*

Cl. Bb (vira-se)

38 *A tempo* *pp* *poco rall.* *A tempo* *con vibrato* *p* **Súbito** $\text{♩} = 60$ *whistle tone*

Fl.

Cl. Bb

A. Sax

41 *Recitativo* $\text{♩} = 40$ *con vibrato* *mp* **D** *Com pesar* $\text{♩} = 80$ (olha para saxofonista)

Fl.

A. Sax

45 *f* *p* *mf*

A. Sax

49 (olha para a própria partitura) (caminha para II)

Fl.

Cl. Bb

A. Sax

ISTT-IHTT

E *Apavorado* $\text{♩} = 60$

Fl. *senza vibrato* *con vibrato*

Cl. Bb *ord.*

A. Sax

53 *f* *pp* *mf*

55 *f* *mp* *ff* *f* *ff* *f*

57 *f* *ff* *mp* *f* *ord.* *ff* *mp* *f* *ord.* *ar* *f*

61

Fl. *p* *f* *pp* *mf* *con vibrato*

Cl. Bb *p* *f* *ord.* *p*

A. Sax

64

Fl. *whistle tone (caminha para III)*

Cl. Bb *ord.* *f* *mp* *f* *ff* *f* *mp* *f*

A. Sax *ar (vira-se)* *f*

Aflito

68

Fl. *f* *con vibrato*

A. Sax *ord.* *pp* *f*

71

Fl. *cantar e tocar*

A. Sax *f* *mf*

ISTT-IHTT

74

Fl. *ord. con vibrato* *whistle tone*

Cl. Bb (acende a vela) (vira-se)

A. Sax *f* *p* *f* *ar* 6

78

Fl. *f* 6

Cl. Bb

A. Sax *ord.* *pp* *f* *p*

81

Fl. *G* *Resignado* (caminha lentamente para II) (repete até chegar à vela) *p*

Cl. Bb (sai da área de performance) (-)

A. Sax (sai da área de performance) (-) *f*

Ad libitum (tempo necessário para realizar as ações)

85
 Fl. (II, apaga a vela soprando através da flauta)
ord. com ar *mf* *whistle tone* (caminha lentamente para I) (repete até chegar) //

Cl. Bb (-) (retira acessórios do figurino) (caminha lentamente para I) *ar* (repete até chegar) //

A. Sax (-) (retira acessórios do figurino) (caminha lentamente para I) *f ar* (repete até chegar) //

Épico ♩ = 180

87 **H** (I) *ord.* *f*

Cl. Bb (I) *ord.* *f*

A. Sax (I) *ord.* *f*

89

ISTT-IHTT

91

Fl.

Cl. Bb

A. Sax

93

Fl.

Cl. Bb

A. Sax

mp *f*

95

Fl.

Cl. Bb

A. Sax

97

Fl. *p* *mf*

Cl. Bb *p* *mf*

A. Sax *p* *mf*

100

Fl. *f*

Cl. Bb *f*

A. Sax *f*

102 *poco rallentando*

Fl. *p* *pp*

Cl. Bb *p* *pp*

A. Sax *p* *pp*

B. Registros audiovisuais

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/playlist?list=PLAzLmtUQpRadGacXwlGFa-2umsrCwEHns>>

B.1. *O Espelho*

Aline Martins (I) e Heitor Oliveira (II)

Registro: Flaviana OX

Theatro Fernanda Montenegro, Palmas-TO, 26 de abril de 2017

B.2. *As Gerações dos Mortais Assemelham-se às Folhas das Árvores*

Dario Rodrigues Silva (pianista)

Registro: Darwin Corrêa

Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 3 de setembro de 2017

B.3. *I saw them together – I heard them together*

Gina Arantxa (flautista), Filipe Barcellos (clarinetista) e Ingrid Locks (saxofonista)

Registro: Rodrigo Meine

Teatro do Goethe-Institut, Porto Alegre, 30 de novembro de 2017

