

Ricardo Nash
(Ricardo Rodrigues de Lima)

**Música e(m) Cena: processo de criação em
mídias diversas**

Tese apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Semiótica sob
orientação do Professor Dr. Silvio Ferraz

Mestrado em Comunicação e Semiótica

PUC/SP
2006

Banca Examinadora

Silvio Ferraz (Orientador)

Jerusa Pires

Rogério Costa

PUC/SP
2006

Inserimos abaixo uma legenda para as obras de Gilles Deleuze (Félix Guattari, Claire Parnet) e Paul Zumthor, por serem a principal referência teórica deste trabalho:

Deleuze:

Lógica do Sentido: LS;

Diálogos: D;

Mil Platôs, volumes 2 e 4: MP (2,4);

O que é Filosofia? OQF;

Diferença e Repetição: DF;

Espinoza e os Signos: ES.

Zumthor:

Escritura e Nomadismo: EN;

Introdução à Poesia Oral: IPO;

Performance, Recepção e Leitura: PRL.

Para as referências sobre o *Dicionário de Música Grove* e *Zahar*, optamos nas citações por colocar '(Grove, ano:p.)' e '(Zahar,ano:p.)', subentendendo-se que essas obras são escritas por vários autores.

SUMÁRIO

Resumo	8
Abstract	9
Introdução	10
Capítulo I – Aspectos Gerais ou Breve Panorama: um caminho da música em cena	18
1. Dos Primórdios ao século XXI	18
1.1 Música e cena	18
1.2 Paleolítico (de c. 40.000 a.C. 10.000 a.C.)	19
1.3 Neolítico (de c. 10.000 a.C. 1.000 a.C.)	22
1.4 Antiguidade grega	26
1.5 Idade Média: sagrado e profano	36
1.5.1 Teatro na Idade Média	38
1.5.2 Poetas ambulantes e a consolidação do teatro cristão	39
1.5.3 <i>Le jeu de Robin et Marion</i>	42
1.6 Renascimento	43
1.7 Barroco e Clássico	48
1.8 Romantismo	54
1.9 Século XX e XXI	59
Anexo: A música na Dança	64
Capitulo II- Funções e relações da música em cena: um esboço	70

Música e cena x Música encena	70
1. Funcionalidade musical na cena: Tipologia de Relações	71
1.1 A música converge	71
1.2 A música diverge	72
1.3 Música de condução (ou de passagem) de cena	73
1.4 Música de pontuação	73
1.5 Música de citação:	73
1.6 Música de mobília (ou de mobiliário)	74
1.7 Musica espacial:	74
1.8 Motivo condutor ou <i>leitmotiv</i>	74
2. Evolução da música em cena: Tempo e Espaço	77
2.1 Primeiras bases da música em cena	77
2.2 Trovadores e a música no culto cristão	81
2.3 Os Madrigais da Renascença e a Ópera: da polifonia à monofonia	86
2.4 Os Poemas Sinfônicos e o Drama Musical: à expressão da palavra	96
2.4.1 Música Programática	96
2.4.2 Drama Musical	98
2.5 Trilha Sonora e Música Original	99
2.5.1 - Trilha Sonora	99

2.5.2 - Música Original	101
2.6 Música (e)m Cena	103
Capítulo III: Estudo de Caso: <i>Moda à Terra</i>	105
1. Apresentação do estudo de caso	105
<i>Moda à Terra</i> – textos falados e textos cantados	111
2. Estratégia de Composição	115
2.1 Busca pela Consistência	115
2.2 Colagem	122
2.3 Entre música, texto falado e versos cantados	127
2.3.1 Modos de Composição	127
2.3.2 Ajuntando e Traduzindo	129
2.4 Encenação : música e corpo	141
Capítulo IV: Estudo de Caso: <i>Olho Caos</i>	149
1 Procedimento de Montagem	149
1.1 Imagens:	153
1.2 Pintando uma linha	159
2. MÚSICA: compor imagens	160
2.1 <i>Dança Viola</i> : composição de olho no improviso	162

2.2 Música espiral: suspendendo e sustentando	164
3. Meta da Linguagem Textual	167
<i>Manifesto pelo corpo</i>	169
3.1 Incorporar a Voz	189
4. Performer-Corpo: Acoplamento	193
Conclusão	198
Bibliografia	204
CD em anexo na contra-capá: <i>Moda à Terra e Olho Caos</i> – índice	211
Desenhos: Sylvia Prado	104, 147, 181
Tratamento de imagens: Mariano Mattos Martins	154 -158

Resumo

Música e cena sempre se correlacionaram. Ao longo da história, foram desenvolvidas diversas formas de relacioná-los. Com o intuito de entender os princípios que motivaram o desenvolvimento entre os componentes musicais e cênicos, essa dissertação de mestrado tem por objetivo pesquisar essa forma de relação como um processo híbrido de criação atualmente implicado nas mais diversas mídias. O que se pretende com isso é entender os modos de relação do som com os elementos dramáticos: o texto falado ou cantado, ou mesmo a trilha sonora, e o corpo (gesto, iluminação, espaço e outros mecanismos de captação e registro). O trabalho apresenta um histórico detalhado das formas de relação entre as duas linguagens (o texto e o som) bem como outros elementos que possam concorrer à cena. As bases conceituais empregadas para tal leitura foram tomadas de Gilles Deleuze, Paul Zumthor e Haroldo de Campos. Desses autores, alguns conceitos são fundamentais: de Deleuze, os conceitos de ritornelo e devir, de Zumthor, os estudos de oralidade e as relações entre voz cantada, voz falada e a presença do corpo no acontecimento performático; e de Campos, o conceito de tradução.

A dissertação apresenta-se em duas partes, com dois capítulos cada uma. A primeira traz um mapeamento da relação entre as duas linguagens, desde seus primórdios até as decorrências mais recentes trazidas pelas novas mídias. A segunda parte estuda dois casos de relação entre a criação sonora e a criação cênica, focalizando, sobretudo, o processo de criação em mídias distintas que apresenta o corpo como o elemento de acoplamento das camadas visuais e sonoras. Junto ao texto teórico e analítico, há dois registros em mídia digital, dos dois trabalhos analisados disponibilizados em formato completo no site:

<http://www.myspace.com/ricardonash>

Keywords: cena, performance, elemento sonoro, Deleuze, Zumthor, corpo, música.

Abstract

Sounds and scene have always been connected to each other. Throughout history, several ways of connecting them were developed. Regarding the understanding of the principles which motivated the development of this relationship between sound and scenic compounds, this dissertation intends to research this relation to such a hybrid process of creation, lately amplified into several media. The goal is to understand the means of connecting sound to drama elements: the spoken or sung text, or even the soundtrack, the body (gesture, light, space and other methods of capture and register). With such a goal, the work presents a detailed history of ways to relate both languages to each other (text and sound) as well as other elements which can concur to the scene. The concept basis employed to such reading was taken from Gilles Deleuze and Paul Zumthor. From these authors some concepts are fundamental. From Deleuze, the concept of ritornello and becoming; from Zumthor, the orality studies and the relation between sung voice, spoken voice and body presence into the performatic happening.

The dissertation is presented in two parts, each one with two chapters, in which the first part has a map of the relation between the two languages since its beginning to the most recent results brought by the media. The second part accounts for two study cases on the relation between sound creation and scenic creation in which it focuses, above all, in the process of creation by different media, which presents the body as the element to join both sound and visual layers. Along with the theoretical and analytical text, there are also two records in digital media of both works analyzed and enabled in complete format on the site: <http://www.myspace.com/ricardonash>

Keywords: scene, sound elements, musical composition, Deleuze, Zumthor, body, music.

Introdução

Objeto e objetivos

Ao longo da história, foram criadas diversas formas de relacionar música e cena. O intuito desta dissertação de mestrado é entender os princípios que motivaram o desenvolvimento da relação entre os componentes musicais e cênicos, bem como pesquisar e analisar o processo híbrido de criação cênico-musical: a composição musical, a construção do texto, voz falada, voz cantada, o corpo, o gesto, o espaço e outros elementos constitutivos da cena, no desenvolvimento da idéia-histórica musical.

“A falta de uma operação crítica na concepção da música de cena pode resultar numa concepção geral sonora meramente decorativa (associativa), que não estabelece um jogo contrapontístico com os demais elementos cênicos, graças a um sistema fechado de signos referenciados. Dessa forma, a música – retirada de seu suporte original, a audição pura – não alcança o novo ambiente criativo em que se insere, tornando-se um espectro de si mesma.” (Tragtenberg, 1999:28).

No campo prático desta dissertação de mestrado serão abordados dois *casos* distintos de criação cênica, onde se estudarão as relações entre música, texto (voz falada, voz cantada) e corpo¹. Cada *caso* terá uma temática específica e distinta envolvendo:

Caso A: música ao vivo.

Caso B: música pré-gravada.

¹ O CD, anexado à dissertação, contém duas partes: na primeira, *Moda à Terra*, e na segunda, *Olho Caos*.

No caso A, analisaremos a intervenção performática *Moda à Terra*, criada para a mostra *Terra Paulista – a história, costume e arte do interior paulista*, realizada no Sesc Pompéia no segundo semestre de 2005. A performance foi apresentada duas vezes no evento do Sesc Pompéia e também no evento, *Virada Paulista 2005*, na passarela subterrânea da Consolação, em evento promovido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, ocorrido também no segundo semestre de 2005. Nesse caso, a função da música está diretamente atrelada à narrativa do texto, como veremos no capítulo III.

No caso B, analisaremos o processo de criação de *Olho Caos*, trabalho que tem como procedimento de montagem, uma aproximação das experiências da música programática do século XIX, e do aleatorismo dos trabalhos de John Cage e Merce Cunningham. A música pré-gravada é concebida a princípio, como sustentação da palavra e criação de atmosfera cênica, mas veremos no capítulo IV outros pensamentos que envolvem essa concepção. As cinco músicas criadas para *Olho Caos* fazem parte do CD de estudo de ambiência sonora, desenvolvido também como pesquisa prática para o projeto desta dissertação – *Dança Viola – estudo de ambiência cênica*: é instrumental, quase todo feito por improvisação de temas².

*

* *

Para o estudo desta dissertação optamos por apresentar o trabalho em quatro capítulos. Os dois primeiros fazem uma abordagem histórica da relação música-cena e os dois seguintes, expõem os estudos de caso criados especificamente para esta pesquisa.

No capítulo I, é apresentado um panorama histórico em que se procura mostrar o caminho da música em cena. Não há muito material sobre o assunto, nem livros, nem teses – salvo alguns, mas que não percorrem necessariamente o caminho da música na história – o que por um lado dificulta a pesquisa, por outro a torna estimulante, pois poderá ajudar a preencher esta lacuna de bibliografia. Para abordar tantos milhares de anos é preciso fazer alguns recortes: caminhamos pela história do Ocidente; sublinhamos os momentos da

² Disponível no endereço eletrônico: <http://www.myspace.com/ricardonash> e www.ricardonash.com.br

história que consideramos decisivos para a arte de maneira geral, e pertinentes para cena e para música: ora juntas, ora separadas. Realmente, a falta de material que comprove algumas passagens, principalmente até o Renascimento, faz com que tenhamos de deduzir certas relações. Por exemplo, não há provas de como era a música no teatro grego, mas há descrições de Aristófanes (448 a.C.-380 a.C.) e Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) que nos permitem assumir certas posições. No entanto, nada sabemos sobre qualidades timbrísticas da voz, técnicas de projeção, impositação, variações expressivas, ornamentos e assim por diante.

Não são poucos os autores que observam que música e cena estão presentes em todas as culturas e em todos os tempos. Partindo dos primórdios, até a cena trágica dos gregos do início do teatro e seguindo a história até os dias de hoje, percebemos que é necessária uma abordagem histórica, com um panorama geral de aspectos sociológicos e culturais, para o melhor entendimento do objetivo proposto. Já que os diversos comportamentos musicais na cena não estão separados dos acontecimentos históricos e do lugar no tempo e no espaço em que surgiram, compreendemos que tal panorama deverá auxiliar no entendimento desta relação. Para entender o funcionamento da música na cena é preciso saber como o pensamento do homem atua em cada período. Este pensamento é sempre espelho de um conjunto de acontecimentos que refletem na cultura. Por cultura entendemos os diversos processos de comunicação que abarcam domínios nas áreas sociopolítico-econômicas. Por isso, optamos nos primeiros capítulos por um estudo neste viés: uma abordagem ora histórica, ora filosófica. Não pretendemos, porém, nos colocar como historiadores, já que a história da música em cena não é o objeto primeiro desta pesquisa apesar de ganhar aqui um espaço de destaque.

Ao se abordarem diferentes épocas históricas, comumente por uma opção didática, utilizam-se esquemas que marcam as características e definições dos diversos períodos, correntes filosóficas, escolas artísticas e assim por diante. Daí a dificuldade ao retratar períodos na história: alguns gêneros do teatro medieval, como por exemplo, os milagres, persistiram praticamente até o século XVII, mas em geral estudamos que o teatro medieval termina no século XIV, e no século seguinte se inicia o teatro renascentista. O que acontece

então é que ambos os teatros, medieval e renascentista, coexistem; mas simplificam-se as idéias para permitir que sejam mais facilmente compreendidas. Sobremaneira sabemos que realmente existem traços mais marcantes em determinados períodos, o que de forma alguma anula a possibilidade de existirem pensamentos que corram em outros caminhos ou obras de arte que não sigam as idéias principais ou gerais de uma época. Muito pelo contrário, em vários casos as idéias que não seguem as formulações predominantes de um período podem ser as linhas mais fortes de outro período, assim como podem não ser. A história, de maneira geral, é contada com datas e marcos, mas é necessário frisar que as mudanças são processos lentos e graduais, que muitas vezes levam séculos de transição ou até milhares de anos, até que sejam demarcadas estas ou aquelas características de acordo com o interesse ou ponto de vista de quem conta. Diz Aristóteles que a diferença entre o historiador e o poeta “está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer”. (Aristóteles, 1997:3). Nesta pesquisa nos colocamos narrando fatos, sugerindo seus acontecimentos, e deduzindo-os também. E deixamos espaço aberto para possíveis questionamentos sobre nossas deduções de como se relacionaram e ainda se relacionam música e cena.

O capítulo II será apresentado em duas partes. Na primeira parte buscaremos expor e evidenciar as funções da música em cena: mapearemos o comportamento funcional e a tipologia dos modos de relação música-cena. Na segunda, continuaremos a tratar de alguns casos já estudados no capítulo I, mas focalizando a análise na relação música-cena. Sabendo da impossibilidade de analisar essas funções com padrões fixos, consideraremos essa análise como um esboço. Com esse esboço ou quadro de funções pretendemos oferecer um parâmetro geral dos diversos comportamentos funcionais da música, em cada período ou gênero, para a partir daí desenvolver os estudos de caso, nos capítulos seguintes.

No capítulo III e IV analisaremos dois estudos de caso nos quais partiremos da compreensão dos capítulos anteriores. A análise se dará pela união de alguns domínios das áreas de comunicação e filosofia, bem como da ciência. Entendemos o trânsito disciplinar como necessário para nosso objeto de pesquisa. Para Gilles Deleuze, explica Peter Pál Pelbart, o que interessa no estudo transdisciplinar são as relações e as ressonâncias entre as

disciplinas, e aí ouvimos seus ecos: “(...) Cada uma delas é criadora. O objeto da arte é criar agregados sensíveis, o da ciência é criar funções, o da filosofia é criar conceitos (...)” (Pelbart, *in* Silvio, Ferraz., 1998:14). E o da história é nos contar e lembrar como chegamos até aqui. “Privilegiar o trânsito entre disciplinas e abordagens, porém, não é um exercício acadêmico. Traduz a compreensão que orienta a abordagem semiótica no tratamento dos produtos da cultura planetária.” (Machado, Irene., 2001:11).³ A partir dessa intersemiose estudaremos os casos considerando processos de criação tanto da música quanto da cena.

*

* *

Para abordarmos o objeto de pesquisa optamos não só por fazer o mapeamento histórico que relatamos anteriormente, mas também por nos valer de dois conceitos: o de tradução tal qual formulado por Haroldo de Campos e o de ritornelo, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, no livro *Mil Platôs*.

Entre a música e a cena – tradução, corpo e transcodificação

No que tange à tradução, o poeta Haroldo de Campos desenvolve um forte quadro de noções que tornam mais clara a idéia de tradução. “A tradução de poesia (ou da prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação... para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso (...)” (Campos, 1992:43), diz Haroldo de Campos. E assim também será a tradução de uma ação física, de um gesto na dança, de uma intenção vocal ou mesmo da poesia em música, que para cena deverá se inter-relacionar com os elementos ali existentes de forma coerente e manter sua identidade como uma linguagem em sua capacidade de significação artística.

³ *In: Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura.* “Editorial”.

Esta dissertação de mestrado apresentará um modelo de pensamento para o tema, a fim de proporcionar uma visão mais 'clara' da questão para sonorização de espetáculos, tornando nítidas as diferentes formas de relacionar música em cena. É importante lembrar que esse modelo não deve ser tomado como fórmula fixa, imutável, e sim como uma primeira maneira de se aproximar do tema. É nesse ponto que a tradução (Haroldo de Campos) ou a transcodificação, (Gilles Deleuze, Félix Guattari), conceitos que aprofundaremos nos estudos de caso, se tornam importantes e fundamentais como ferramenta para o criador musical. Daí, um estudo sobre a questão da transcodificação musical para cena é muito pertinente para a área da criação da música como um todo, ratificando o argumento de que qualquer composição musical – seja para teatro, para performance, para dança, para cinema, para canção, para publicidade, para rádio, para televisão ou ainda para composição aleatória, dodecafônica ou eletroacústica, sempre (o ato de criar) será a tradução de algo cheio de possibilidades para sua (re)criação.

Utilizamos os estudos de Zumthor sobre as narrativas verbais; o corpo como transmissor de informação poética e sua presença física na performance; a oralidade, e ainda relações entre voz falada e voz cantada; no *Colóquio Paul Zumthor – oralidade em tempo e espaço*, diz Cohen sobre a performance:

“O termo *performance* tem uma acepção polissêmica estando associado à apresentação, a atuação e a criação. Primordialmente, o ato performativo é um ato comunicacional, nas suas dimensões conativa, (...) implicando em presença, audiência e fixações espaço-temporais. Shechner e Turner (1990) nomeiam um universo na Performance que perpassa classificações genéricas, atravessando o rito, a manifestação teatral, o jogo e a festa: o que permeia essas manifestações é uma protolinguagem universal, (...) gerada por disposições faciais, gestos vocais, posturas e deslocamentos no espaço.” (Cohen. Renato, 1999:225).

No que tange ao conceito de ritornelo, achamos pertinentes as formulações de Gilles Deleuze para abordarmos o objeto da criação musical e suas possíveis relações na criação cênica. O filósofo faz referências claras à música em muitas de suas obras, em que utiliza

exemplos musicais para alicerçar a idéia de devir em seu conceito de ritornelo. Nos capítulos III e IV desenvolveremos esse conceito diretamente ligado às análises das composições realizadas nesta pesquisa. Apenas antecipando, vale dizer que, para Deleuze, a música é a aventura do ritornelo, e o ritornelo é a repetição que demarca um território. “(...) A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meio tornados qualitativos”. (MP4:122). No que se refere às relações, encontramos em Deleuze muito para nos auxiliar nessa questão. Como se agenciam os elementos? Como os acoplamentos entre heterogêneos adquirem consistência?

É esse aspecto, o tratamento de relações, e de como elas se dão, que acreditamos ser a pedra de toque desta pesquisa. Pretendemos abandonar conceitos tradicionais, incrustados em nossa veia estética, para poder nos deparar com a criação e até mesmo com o fenômeno cultural de maneira mais “livre”; para poder abrir mão, ou pelo menos ter consciência, da máquina semiótica que nos aprisiona em seu regime totalitário de signos; que nos quer moldar a todo momento dentro de seus parâmetros convencionais; que prevê sempre sistemas lineares de representação, paramentados em suas cadeias e armadilhas infinitas da lógica gramatical:

“O regime significante do signo (o signo significante) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente. É por isso que é mesmo possível, no limite, abster-se da noção de signo, visto que não se conserva, principalmente, sua relação com um estado de coisas que ele designa nem com uma entidade que ele significa, mas somente a relação formal do signo como signo enquanto definidor de uma cadeia dita significante. O ilimitado da significância substituiu o signo.” (MP2:62).

Portanto, nosso esforço será mais o de entender a multiplicidade de coisas a que um signo remete do que entender seus parâmetros de representação, suas analogias e semelhanças, mas sempre considerando os dois aspectos complementares que a filosofia possui: um vinculado às estruturas e planos de organização – a criação de conceitos, atrelado aos

dispositivos de poder, como a gramática, o lugar de definição das coisas, da transcendência, a sobrecodificação, o início e seu fim; e o outro que diz respeito às relações, à composição e a seu dinamismo no meio:

“Os conceitos são como as vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e os desenrola. O plano [de imanência] envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas com movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes (...) É necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio.”(OQF:51).

O meio é o meio ambiente em que vivemos em um fluxo contínuo de trocas. Para nosso estudo, a linguagem tanto pode ser a coisa (elementos, partes, notas musicais, palavras, versos, gestos) como o ambiente em que as coisas se relacionam (a cena ou o corpo). O meio, como vínculo entre as linguagens, e também como a própria linguagem, nos servirá para especular sobre como se dão as trocas. Como uma força se torna expressiva? Como essa qualidade pode adquirir consistência?

Capítulo I

Aspectos Gerais ou Breve Panorama:

um caminho da música em cena

1. DOS PRIMÓRDIOS AO SÉCULO XXI

1.1 Música e cena

A palavra *cena* vem do latim *scaena*, que por sua vez veio do grego *skene*. Na origem do teatro trágico *skene* era uma espécie de cabana onde os atores podiam se vestir e trocar suas máscaras. (cf. Gassner, 1991:26). Usada no teatro, para designar: **1.** o palco, local onde acontecia a representação; **2.** a cena representada no palco; **3.** a divisão dos atos; (Grove, 1980:58). Posteriormente a palavra *cena* foi atribuída a outras artes, como ópera, dança e recentemente ao cinema, performance, televisão. Ainda a palavra *cena* é usada para *cena de carnaval*, *cena de desfile militar*, *cena do jogo*, etc.

A música em cena vem percorrendo um longo caminho na história. Música de cena, ou ainda música incidental é a música composta para, ou usada em, uma produção dramática, filme, propaganda de rádio ou televisão. (cf. Grove, 1994: 635).

Com o passar do tempo, como em outras áreas do conhecimento, as artes foram separadas e a música passou a ser composta para as diferentes cenas. O teatro, por exemplo, vem utilizando no decorrer de sua história os elementos sonoros das mais variadas formas, em função de sua necessidade expressiva, em função de seu gênero, de seu estilo e da tendência de cada período. “Em algumas épocas, os atores falavam, cantavam, havia música de acompanhamento e ruídos representativos - que imitavam alguma coisa, um som de um bicho, por exemplo. Em outras épocas, deu-se maior importância à fala; a música (cantada ou tocada) e os ruídos ficavam completamente restritos às determinações do texto,

ocorrendo apenas como parte da situação fictícia apresentada”. (Camargo, Roberto., 2001:18).

Povos de culturas tradicionais, de organização tribal, em diversas partes do mundo, praticaram e ainda praticam em seus rituais, uma arte composta de som, imagem e palavra, sem haver uma distinção clara que caracterize especializações e a separação dos seus componentes - musicais, coreográficos, ou ainda interpretativos - como artes independentes. Para os homens da antiguidade eram atribuídas à música diversificadas funções: religiosa, cosmológica, simbólica, moral, militar, etc.

1.2 Paleolítico (de c. 40.000 a.C 10.000 a.C.)

No livro *Música como Linguagem - uma abordagem histórica*, o autor etnomusicólogo Ernest Shurmann cita B. Nettl⁴ (cf. Nettl, 1956, *apud.* Schurmann, 1989:19), ao explicar que nas culturas paleolíticas, as músicas de função mágica eram as que mais se destacavam. A música de função mágica, mais antiga que a de função religiosa, estava atrelada não apenas a manifestações musicais, mas também a representações de pinturas rupestres, “(...) a representação pictórica nada mais era, a seus olhos, do que a antecipação do efeito desejado”. (Hauser, Arnold., 2000:5). Supõe-se que para o homem paleolítico a produção da imagem, ou reprodução estaria diretamente relacionada à obtenção, aquisição ou apropriação dos elementos da natureza. “Não era o pensamento que matava, nem a fé que consumava o milagre, mas o ato concreto, a representação pictórica, a flecha arremessada contra a pintura, o que acarretava a magia.” (*idem.*, p.5). Schurmann observa que talvez seja mais apropriado o termo reprodução que representação, já que “para uma representação, (...) seria necessária uma consciência (...) da distinção entre o objeto e sua imagem”. (*idem.*). Nesta fase que leva milhares de anos da história do homem, ‘arte’ e realidade se confundem. A ‘arte’ ainda é a extensão da realidade. De acordo com o sociólogo e historiador da arte, Arnold Hauser, na fase dos homens paleolíticos não havia a idéia da arte

⁴ Para mais informações ver *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.

como a entendemos hoje, mas de qualquer maneira era uma forma de expressão. As primeiras manifestações ‘artísticas’ desta fase estão relacionadas à subsistência:

“Nada justifica, portanto, supormos que a arte servia a qualquer outro propósito que não fosse o de construir um meio para obtenção de alimento (...); o mundo da ficção e da representação pictórica, a esfera da arte e mera imitação, ainda não era um domínio espacial autônomo, diferente e separado da realidade empírica, não colocava ainda em confronto as duas esferas distintas, vendo numa a continuação direta da outra.” (Hauser, 2000:4).

Todas as ‘formas artísticas’, desde pinturas às expressões corporais – como a dança - se faziam no âmbito da magia: as imitações aconteceriam com o objetivo mais forte do que simplesmente simular ou indicar, elas pretendiam substituir seu objeto, sua caça - “que a arte paleolítica estava ligada a ações mágicas é provado, em última análise, pela representação de figuras humanas disfarçadas de animais – a maioria delas obviamente relacionada com a interpretação de danças mímico-mágicas”. (Hauser, 2000:7). Então, nos rituais de feitiçaria, a música ou os sons produzidos pelo homem possivelmente estariam associados a outros elementos como imitações corporais de animais; haveria uma união entre elementos musicais e corporais na imitação de um grunhido, onde tais elementos provavelmente não poderiam estar dissociados entre si – o som que se emitia era o mesmo corpo que se expressava. Nas palavras de Hauser “a pintura que não apresentasse semelhança nenhuma com o objeto era não apenas defeituosa, mas carecia também de sentido e finalidade” (*idem.*, 2000:5). Assim, tomamos que a música não deveria ter, como toda a arte desta fase, nenhuma função meramente estética de apreciação. As manifestações musicais, que provavelmente só aconteceriam dentro das manifestações de cultos mágicos, necessitavam de finalidade e sentido muito definido para que os feitiços acontecessem efetivamente. Ou seja, a música tinha uma função mágica e sua relação se dava pela cópia.

O propósito mágico dessa arte obrigava que a cópia fosse fiel e genuína, prevalecendo o caráter naturalista de todo o período paleolítico. Observa-se que milhares de anos mais tarde, de acordo com Deleuze (1925-1995), Platão (429 a 348 a.C.) fundaria na questão da

cópia “(...) todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento”. (LS:263). Platão, em *Diálogos*, nos apresenta a discussão sofista entre *Teeteto* e o *Estrangeiro* sobre a mimética:

“Estrangeiro: - Assim o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo de longe os seus desenhos, aos mais ingênuos meninos, dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer.” (Platão, 1972:159).

Para Platão, explica Gilles Deleuze em *Lógica do Sentido*, a cópia é o semelhante, é semelhante à identidade pura do modelo ou do original correspondendo à similitude exemplar. A imitação - a similitude dita imitativa, a *mimese*, corresponderia à pura semelhança da cópia. (cf.LS:264).

Muito tempo antes das primeiras discussões teóricas sobre a mimese, o homem simplesmente imitava para sobreviver. O som acoplado a outros elementos como o da reprodução de um animal - a imitação de um relinchar, por exemplo - permitiria ao homem se apossar deste animal. Provavelmente a música era tão naturalista como a pintura, estando ambas diretamente atreladas aos cultos de feitiçaria; tais manifestações tidas como instrumento de trabalho tinham um único objetivo: subsistência. Práticas de magia como essas são consideradas as mais importantes manifestações musicais destes povos primitivos (cf. Schurmann, 1989:19). Mas, somente milhares de anos após os paleolíticos nascerão as primeiras teorias da arte. Serão os gregos, no ocidente, a definir os conceitos que permearão toda a idéia que resiste até os dias de hoje nesta civilização. “Nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*.” (Sontag, Susan., 1998:2).

1.3 Neolítico (de c. 10.000 a.C 1.000 a.C.)

Como caminho lento e natural, e conseqüente desenvolvimento de estruturas sociais adequadas, vê-se a passagem do homem paleolítico para o neolítico. Agora a realidade é representada como uma confrontação de dois mundos e não mais como uma linha contínua e homogênea. Tal mudança é dada basicamente por dois fatores: transição da economia parasitária de exploração para economia de produção, tendendo a uma uniformidade de organização, com instituições estáveis⁵ e a substituição da concepção monista de caráter mágico por uma filosofia dualista de animismo.⁶ (cf. Hauser, 2002:15-17). Neste processo ocorrido durante séculos de transição e etapas intermediárias, veremos a mudança do estilo naturalista paleolítico para o geometrismo⁷ abstrato neolítico. Quanto às manifestações da arte pictórica e gráfica, não havia mais uma necessidade de fiel reprodução do objeto, o desenho fazia referência ao objeto; e a arte adquiria um caráter simbólico. (cf. Schurmann, 1989:20). A principal diferença entre o naturalismo paleolítico e entre o estilo formalista e geometricamente ornamental do neolítico é que esta ‘nova’ arte “representa a realidade como uma confrontação de dois mundos, não como uma representação contínua de completa homogeneidade (...) deixa de ser imitadora para tornar-se a antagonista da natureza”. (Hauser, p.14). Para Arnold Hauser, a mudança de estilo para formas de arte completamente abstrata indica uma revolução total na cultura, que representa talvez o corte mais profundo que se tem verificado na história da humanidade (cf. *idem.*, p.9). A concepção monista de caráter mágico é substituída por uma filosofia dualista de animismo.

“O mundo é dividido em duas metades; o próprio homem parece dividido em duas metades. Essa é a fase do animismo, do culto de espíritos, de crença na

⁵ “(...) Gordon Childe aplica o termo *revolução neolítica* [que] se caracteriza pelo acréscimo ao antigo trabalho de coleta, caça e pesca de um novo [trabalho] que consistia na produção social dos itens essenciais à sobrevivência através de atividades como a domesticação e criação de animais e o cultivo de vegetais”. (Childe, Gordon., p.77 *apud.* Schurmann, 1989:22).

“O passo decisivo e revolucionário consiste em o homem ter deixado de viver parasitariamente das dádivas da natureza, passando de coletor e caçador para produtor de seus próprios alimentos”. (Hauser, Arnold., 2000:10)

⁶Doutrina filosófica onde a alma é o princípio da vida e do pensamento.

⁷ “Os desenhos neolíticos indicam a figura humana por dois ou três padrões geométricos muito simples, como por exemplo, uma linha reta vertical para o corpo e dois semicírculos, um voltando para cima e outro para baixo, para os braços e as pernas. Os menires, nos quais alguns estudiosos pretenderam ver retratos abreviados dos mortos, mostram uma abstração (...) na modelagem” (Hauser, Arnold., 2000:9).

sobrevivência da alma, e do concomitante culto dos mortos. Entretanto, com a crença e o culto surge também a necessidade de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, oferendas votivas, oferendas fúnebres e monumentos funerários. Estabelece-se agora a distinção entre arte sacra e profana, entre uma arte de representação religiosa e a arte de ornamentação secular.” (Hauser, 2000:12).

A partir daí o sistema dualista se refletirá nas oposições: idéia e realidade, alma e corpo, espírito e forma e de certa maneira será tal antagonismo que se repetirá em todos os períodos da arte ocidental. Ou seja, a concepção da arte nos diversos períodos estará diretamente vinculada a este dualismo. O estilo de arte neolítico vigorará por praticamente 4.500 anos (5.000 a.C. a 450 a.C.). É o mais extenso período já registrado na história; o estilo domina a idade do bronze, a idade do ferro, e toda a antiguidade grega e oriental.

Assim como os homens paleolíticos, as sociedades neolíticas de organização tribal continuavam a fazer uso da música em manifestações ritualísticas, com a diferença que estas já se caracterizavam como uma arte religiosa ou mística. Foi nesta fase que se deu o desenvolvimento das relações com espíritos e divindades. (*cf.* Schurmann, 1989:22).

“Com a consciência adquirida da dependência do homem do bom e do mau tempo, da chuva e do sol, do raio e do granizo, das pragas e da fome, da fertilidade ou esterilidade do solo, da abundância ou escassez de filhotes, surge a concepção de todas as espécies de demônios e espíritos – benfazejos e malfazejos – distribuindo bênçãos e maldições, e ganha raízes a idéia do desconhecido e misterioso, das potências superiores, de gigantescas forças sobrenaturais e supraterras além do controle humano.”(Hauser, 2000:12).

À música se atribuíam poderes, como de invocar as divindades, assim como possibilitar as condições necessárias para se preservar as estruturas sociais. (Schurmann, 1989:26). No texto transcrito do livro de Schurmann, *Música como Linguagem - uma abordagem*

histórica, apresentamos uma lenda do Egito onde podemos perceber os poderes atribuídos à música neste período:

“Nos tempos em que reinava o deus-sol Re, habitava em Bigge, na região desértica oriental do Nilo, na Núbia Superior, a sua filha Tefnut que, em forma de leoa, percorria a região. Seus olhos lançavam chamas e era de fogo o hálito da sua boca. Seu coração ardia de cólera. Aconteceu que o deus-sol sentia desejo de ter junto de si sua filha, que nunca havia deixado o deserto e não conhecia o Egito: a sua presença lhe seria útil para amedrontar os seus inimigos. Re, então, encarregou a Shu, irmão da deusa, e a Thot, que persuadissem Tefnut a vir ao Egito. Prontamente ambos se transformaram em macacos e se dirigiram para Núbia. Inicialmente o seu pedido encolerizou a deusa. Thot, entretanto, usando de seus poderes de persuasão, consegue convence-la. Ela promete que no Egito lhe seriam construídos muitos templos. Todos os animais do deserto seriam imolados⁸ nos seus altares. A música e a dança nunca cessariam diante dela. E quando finalmente Thot lhe oferece gazelas e manda tocar música, a cólera de Tefnut se abrande e ela se declara disposta a acompanhá-lo ao Egito. Na fronteira, a deusa é recebida pelos sacerdotes ao som de harpas, flautas, sistros e tambores. Após banhar-se no santuário de Abaton, Tefnut se transforma então em uma bela jovem. Com júbilo seu pai a abraça. Seu espírito selvagem, entretanto, não se transforma junto com sua aparência. É por isto que nunca se pode parar de cantar e dançar diante de Tefnut, a fim de não se permitir que a sua antiga ira torne a se levantar.”(Pfrogner, H., *apud.* Freiburg, Munchen., Karl, Alber., 1954:826 *apud.* Schurmann, 1989:26).

A música-ritual se configuraria num modo específico de comunicação com entidades sobrenaturais e o objetivo, além de evocar tais forças, também seria conjurá-las para atuarem favorecendo a sociedade humana.

⁸ Sacrificados.

Mas, a música também aconteceria fora do âmbito religioso sem estar diretamente ligada só a atividades de produção e sobrevivência dentro dos cultos religiosos. A melodia cantada provavelmente em forma monódica assumiria papel importante nas práticas de contar histórias. A música estaria sendo utilizada como ferramenta, ou veículo da linguagem verbal em narrativas lúdicas. Música e falas eram somadas no ato de contar histórias. Por meio destas práticas, não intencionalmente, se manteriam vivos os valores éticos da estrutura social gentílica. (cf. Schurmann, 1989:27).

“Nettl observa que, na grande maioria das tribos primitivas ainda existentes, o contador intercala canções na sua narrativa e os ouvintes passam a cantar junto com ele. (...) Este hábito leva freqüentemente a um tipo de manifestação musical qualificável como canto responsorial, por meio do qual [garante] a participação ativa de todos os membros da comunidade.” (Schurmann, 1989:27).

Assim como essas, outras atividades coletivas de caráter lúdico deveriam acontecer com a utilização de elementos musicais. Nettl cita *jogos de esconder* primitivos, ainda praticados em aldeias indígenas norte-americanas, aonde o jogo freqüentemente vem acompanhado de música. Um grupo canta canções com objetivo de invocar uma ajuda sobrenatural assim como o de camuflar as expressões faciais dos jogadores para evitar que o esconderijo seja revelado por gestos ou expressões corporais involuntárias. “Um dos primeiros testemunhos de atividade musical (...) [é] uma gravura rupestre magdaleniana representando um tocador de flauta ou de arco musical (gruta de *Trois Frères, Ariège*, 10000 a.C.).” (Candé, 2001:50).

1.4 Antiguidade grega (c. 850 aC – c. 150 aC)

De acordo com muitos autores é exatamente dos ritos e cultos aos deuses que veremos nascer a Tragédia Grega. (cf. Rosenfeld, Anatol., 2002:29). Da definição da palavra *tragédia*, temos:

“tragédia = teat: **1.** na Grécia antiga, obra teatral em verso, que se originou do ditirambo⁹, de caráter grandioso, dramático e funesto, em que intervêm personagens ilustres ou heróicas, e que é capaz de infundir terror e piedade; **2.** peça (...) que termina, em regra, por acontecimentos fatais; **3.** gênero dramático a que pertencem tais peças; **4.** fig.: acontecimento que desperta lástima ou horror, ocorrência funesta, sinistro; **5.** fig.: mau fado, desgraça, infortúnio.” (Aurélio, 1975).

A palavra tragédia vem do grego tragoidía. Podemos assim acompanhar o caminho etimológico das camadas da palavra que formarão tragédia:

“tragoidéo - I. Cantar durante a imolação do bode nas festas de Dionísio, donde: **1.** figurar num coro de tragédia; **2.** ou representar uma tragédia.

tragoidía - I. Canto do bode, i.e., canto religioso do qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dionísio: **1.** canto ou drama heróico, particularmente tragédia; **2.** narrativa dramática e pomposa, lamentação enfática; **3.** acontecimento trágico, i.e., acontecimento infeliz e chocante.
II. Ação de representar a tragédia.

tragoidós - I. Quem canta ou dança durante a imolação do bode nas festas de Dionísio. **II.** Por extensão, quem canta ou dança num coro de tragédia, donde: **1.** ator trágico; **2.** membro do coro trágico; **3.** poeta trágico.

tragos - 1. bode. **2.** puberdade, donde, primeiros desejos. Por extensão, lubricidade.

⁹ Festa-ritual ao deus Dionísio.

oidé - I. Canto. Particularmente: 1. canto de luto, canto de louvor, hino, canto religioso, canto de guerra, poesia lírica; 2. canto mágico. **II.** Ação de cantar”. (*idem.*).

Para Aristóteles¹⁰ (384 – 322 a.C.) a tragédia é a “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada (...)” (Aristóteles, 1993:39) linguagem ornamentada é aquela que tem ritmo, melodia e canto, “(...) e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (*idem.*), onde se opera a catarse.¹¹ No pensamento de Aristóteles imitar é natural ao homem¹²; e da arte de imitar é que nasce a tragédia (e não só a tragédia, mas a comédia e todo o fundamento da arte clássica). “Tragédia é a imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tem grandeza.” (Aristóteles, 1993:47).¹³ Cabe-nos lembrar, a partir das observações de Gilles Deleuze, que o conceito de imitação de Aristóteles, surge a partir da idéia de cópia definida por Platão, “mas o desdobrar da representação como bem fundada e limitada, como representação finita, é antes o objeto de Aristóteles: (...) e o método de divisão toma então seu procedimento tradicional de especificação que não tinha em Platão” (LS:264). Pelas definições da Poética que coloca a arte em suas mais variadas formas como imitação da natureza, tem-se que:

¹⁰ Todos os conceitos que Aristóteles cria para a tragédia em sua *Poética* se dão praticamente no fim do período áureo da dramaturgia ateniense que vai aproximadamente de 500 a.C. até 350 a.C.

¹¹ Aristóteles nota que a *Kátharsis* não age sobre a vontade; (...) ela desencadeia uma espécie de desafogo, de movimento de fora de si (emoção). (*cf.* Candé, 2001:75).

¹² O conceito de *mimesis* é desenvolvido inicialmente por Damon, “(...) sua doutrina, como a dos pitagóricos e, mais tarde Platão, [e depois Aristóteles] baseia-se na imitação, (...) Pela *mimesis*, a arte é imitação, e a alma imita, por sua vez, os simulacros da arte. Ora, em música os modelos não são objetos, mas idéias, ações e a ordem das coisas. Portanto, pode-se imitar tanto o bem como o mal; isso é um perigo para o Estado, que deve zelar pela qualidade da educação. Aristóteles (...) conserva a idéia pitagórica segundo a qual a harmonia musical comunica ao espírito o conhecimento da harmonia do mundo, considerando que ambas se exprimem pelas relações numéricas. Mas dá origem a um novo sentimento estético (...) faz dela [a música] uma arte, no sentido moderno do termo, uma arte que pode agir profundamente sobre a alma. [Mas] critérios éticos devem controlar o fenômeno reconhecido pelo prazer auditivo; portanto o ensino deve formar o *gosto*”. (Candé, 2001:72).

¹³ “‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim. ‘Princípio’ é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. ‘Fim’, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. ‘Meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si”. (Aristóteles, 1993:47).

“a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento, (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), Daí vem por consequência serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e nas ações [assim determinadas] têm origem a boa e má fortuna dos homens. Ora o Mito é imitação de ações; e por ‘Mito’ entendo a composição dos atos; por ‘caráter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por ‘pensamento’, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão”. (Aristóteles, 1993:39).

Aristóteles propõe que a tragédia deveria ser composta de seis elementos: mito, caráter, elocução (fala), pensamento, espetáculo e melopéia (canto).¹⁴ A melopéia não seria o componente mais importante, mas sim, o maior dos ornamentos deste gênero. Quanto à divisão da tragédia, esta deveria conter as seguintes partes:

“Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos¹⁵ e troqueus; *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.” (Aristóteles, 1993:65).

Como já dissemos, anteriormente ao nascimento da tragédia o canto coral estava presente nos rituais: *paeons*, canções dedicadas aos deuses ou canções de guerra; ditirambos, canções do culto a Dionísio, e procissões. É provável que a cítara (*kithara*) fosse o instrumento de acompanhamento. Platão descreve o acompanhamento de canções com a

¹⁴ Cf. edição Cultrix 1997:25, onde ‘elocução’ é tratada como ‘fala’ e a ‘melopéia’ como ‘canto’

¹⁵ “Anapestos são pés formados de duas sílabas breves seguidas dum longa. Estásimo é canto coral que separa dois episódios”. (Aristóteles, 1997:31).

lira, a qual se tocava a melodia em uníssono ou melódica e ritmicamente. Em tempos mais antigos, os poetas, músicos ambulantes, cantavam em estilo recitativo com acompanhamento de cítara e louvavam, narravam e enalteciam a coragem e o espírito aventureiro de deuses e heróis. Em seus estudos de etnomusicologia, Ernst Schurmann, considera que muitos mitos e lendas, assim como, provavelmente, os poemas épicos, *Ilíada*¹⁶ e *Odisséia* (850 a.C.), de Homero, tiveram aí suas origens. (Schurmann, 1989:28). Os gregos também usavam uma harpa (*egadis*) com 20 cordas, na qual podiam ser tocadas oitavas, e um órgão hidráulico. (Zahar, 1985:154).

Com o desenvolvimento da dramaturgia nos séculos VI a.C. e V a.C. a música recebeu uma nova importância:

“Tragédias e comédias combinavam poesia, música e dança. Os coros podiam ser desacompanhados ou acompanhados por um instrumento (o aulos ou a lira¹⁷) que

¹⁶ *ilais*, cujo significado se situa, mais ou menos, entre os nossos conceitos de voz e canto, surgiria entre os gauleses como *laidh*, *laidh* ou *laioi*, (...) adotado pelos anglo-saxões como *ley* e, posteriormente, pelos trovadores medievais, como *lai*. (Schurmann, 1989:28).

¹⁷Sobre os instrumentos gregos:

aulo (latim: *tibia*) - instrumento de palheta dupla (como oboé), cilíndrico ou levemente cônico, construído de cana, madeira ou marfim. Sua origem é asiática (...). Havia vários modelos de texturas diferentes e eram utilizados em geral aos pares. Cada instrumento tinha furos que podiam ser tapados com os dedos ou com os anéis metálicos;

siringe (latim: *fistula*) - sob a forma *monocalmos* é uma flauta rudimentar, sem embocadura; sob a forma *policalmos* é o instrumento que chamamos de “flauta de Pã”. Seus tubos costumam ser do mesmo comprimento, sendo as colunas de ar encurtadas com tampões de cera;

salpíngue (latim: *tuba*) - trombeta reta, bem curta, de uso militar. Os etruscos e os romanos utilizavam na cavalaria uma trombeta bastante comprida, de pavilhão curvo, chamada *lituus*;

keras (latim: *cornu* ou *buccina*) - diferentes tipos de trompas e cornetas, principalmente de uso militar, do instrumento primitivo de chifre de animal (*cornu*) à grande trompa semicircular adotada pelos romanos (*buccina*);

lira ou **kítharis** (latim: *testudo*) - a lira clássica, instrumento de cordas muito utilizado na Antiguidade. Inicialmente com quatro cordas, teve em seguida sete (séc. VIII a.C.) e posteriormente onze (século V a.C.). A lira era o instrumento de Apolo e, com o nome de *phorminx*, o dos poemas homéricos;

Kíthara - cítara, variedade de lira aperfeiçoada utilizada pelos profissionais (citaredos). De dimensão e peso maior que a lira, o instrumentista trazia a cítara presa por uma correia;

Psalterion e **Trigonon** - instrumento de cordas pinçadas (ou percutidas), distinguindo-se das liras e das cítaras pela forma triangular e pelo comprimento desigual das cordas, esticadas sobre uma tábua harmônica ou num chassi (harpa);

Magadis, **Barbiton**, **Pectis** - variedades de liras, harpas e saltérios, usadas pelos poetas líricos, de Terpandro a Anacreonte;

Hydraulis - órgão hidráulico, inventado provavelmente por Ktesibios, no século III a.C. É possível que o órgão já existisse antes. A inovação de Ktesibios foi ter concebido um sistema hidráulico ao órgão que

não obscurecesse as palavras. Mais tarde, foram adicionadas partes para voz solista (monodia), especialmente na tragédia. A dança (*orchesis*) era executada em frente do palco, donde deriva a palavra ‘orquestra’. Durante esse período clássico, a melodia acompanhava de perto os acentos tônicos dos versos, sendo sempre subserviente em relação à palavra. Aristóphanes (444 a.C.-380 a.C.?) descreve o declínio desse estilo como resultante do cromatismo e da modulação crescentes¹⁸, em um esforço de encontrar o aplauso popular e a sensação teatral, e da redução geral de padrões na execução instrumental.” (Zahar, 1985:154).

Como observava Aristóteles, o coro - diferente da dramaturgia de Eurípides (480 - 406 a.C.) e seguindo o modelo de Sófocles (496 - 406 a.C.) - deveria ser considerado como um personagem integrado no conjunto e participativo na ação. O coro¹⁹ “(...) apresentava o passado e acontecimentos subsidiários por meio da narrativa vivida”. (Gassner, 1991:35).²⁰ O coro cantava interlúdios e entoava odes²¹ com movimentos estilizados. Grande parte da

permitia o ar ser comprimido numa pressão constante. Originalmente o *hydraulis* era um pequeno instrumento composto de uma, duas ou três fileiras de tubos, e talvez sem muito volume de som;

Kymbalai (címbalos), ***seístron*** (sistro), ***krotalai*** (crótalos), ***tympana*** (pandeiro) - instrumentos de percussão encontrados em várias regiões na Antiguidade; (Candé, R., 2001:82).

Outras referências sobre instrumentos antigos da Grécia ver *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1980: 659-671.

¹⁸ Não respeito à modulação e ao cromatismo como entendido na música após o século XVIII

¹⁹ “No coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro, parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas, de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da polis - cidade-estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos”. (Rosenfeld, Anatol., 2002:29).

²⁰ “Sem dúvida alguma o desenvolvimento [do coro] foi um processo natural e o antigo coro de bodes ou sátiros do ditirambo foi inevitavelmente dividido e modificado quando se introduziu o diálogo. Nenhum grande espírito cria absolutamente só ou constrói simplesmente do ar. Gilbert Murray faz uma interessante especulação em sua *History of Ancient Greek Literature* (Appleton, 1916 *apud*. Gassner,), ‘ A palavra grega que significa ato, *Hipocrates*, significa ‘respondedor’. O poeta era realmente o ator; mas se queria transformar sua declamação solidária em diálogo, precisava de alguém para lhe responder. O coro normalmente se dividia em duas partes, como o sistema de estrofes e antístrofes atesta. Talvez o poeta tomasse como interlocutores os líderes de ambas as partes. (...) O antigo coro circular consistia em cinquenta dançarinos e um poeta: a companhia trágica completa, de quarenta e oito dançarinos, dois ‘respondedores’ e um poeta’. Isso nos dá três atores, bem como doze membros do coro, uma vez que a representação começa a consistir em quatro peças – três tragédias (uma trilogia) e um drama satírico. O professor Murray descreve a tetralogia como uma elaboração do ditirambo original no qual o coro personifica sátiros - ‘permitiam-se aos coros trágicos três mudanças de roupas (nas tragédias) antes que aparecessem como sátiros confessos (no drama satírico que encerrava o conjunto de tragédias).’” (Gassner, John., 1991:27).

²¹ Composição poética de caráter lírico.

dança era totalmente mimética. Quando o coro não participava diretamente da cena com o canto ou com o diálogo, acompanhava a história com movimentos descritivos; exprimia as emoções de ansiedade, terror, piedade, esperança e exaltação. O coro não cantava o tempo todo já que algumas vezes usava a fala recitativa e até mesmo coloquial ao dirigir-se aos atores (cf. Gassner, 1991:31):

”O uso do coro no teatro grego tinha por certo suas desvantagens, pois ralentava e interrompia as partes dramáticas da peça. Mas enriquecia muito as qualidades espetaculares do palco grego e introduzia um componente musical no teatro, o que levou escritores a comparar a tragédia clássica com a ópera moderna.” (*idem.*, 1991:32).

De acordo com o escritor alemão e pensador da filosofia moderna, Friedrich Nietzsche (1844-1900), em seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, publicado em 1871, tragédia, música e mito estão diretamente relacionados. A tragédia nasce do espírito da música, e do constante embate entre os ideais dos deuses Apolo e Dionísio; embate que se dá pela contraposição construtiva, positiva, produtiva, ideal entre os Deuses Apolo e Dionísio. É do constante embate entre Dionísio e Apolo, em um processo interativo entre suas forças - Dionísio provocando Apolo; Apolo domesticando Dionísio; Dionísio sendo domesticado por Apolo e Apolo sendo instigado por Dionísio, que veremos o surgimento da tragédia. Para o autor, Apolo e Dionísio são complementares entre si e foram separados pela civilização: Apolo é o Deus da clareza, da harmonia e da ordem e Dionísio, o deus da desmesura, do desequilíbrio e da música:

“Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas (...) Aqui o dionisíaco, medido com

o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação.” (Nietzsche,1999:143).²²

A junção entre os ditirambos entoados nos cultos primitivos populares, com os rituais secretos acessíveis apenas aos iniciados estaria intimamente ligada ao processo da origem do teatro, ou aos antecedentes históricos que o provocaram (cf. Guinsburg, J., 1991:158). Para Nietzsche, foram os sacerdotes que inventaram o teatro, como uma iniciação. “Para romper o ascendente que o sacerdócio adquiria por essas iniciações secretas, os Tiranos tiveram, sem dúvida, a idéia de associar à multidão toda os mistérios celebrados à luz do dia.” (Nietzsche, 1999). Assim as Dionísias Urbanas²³ formariam o seu núcleo e o coro ditirâmico substituiria o sacerdócio para dar ao povo o caráter dionisíaco. A celebração religiosa permaneceria pulsante na emoção e na imaginação do espectador e do ator, que agora estaria servindo as criações do poeta-dramaturgo.

Para Nietzsche, quando Ésquilo e Sófocles narram as histórias de Édipo, Ajax, Orestes, na verdade, estão falando do sofrimento do Deus Dionísio, deus da individuação – afirmado na vida através da dor - amor: *Fati*. A tragédia aí é o próprio sofrimento do Deus Dionísio.

“O trágico (...) não pode ser deduzido [segundo a categoria da aparência e da beleza]; somente a partir do espírito da música entendemos uma alegria diante do

²²*Principium Individuationis*: a civilização obriga o ser a se individuar. O ser *Dasein* - o indivíduo toma consciência de si como ser finito e mortal.

²³ “Com as Dionísias Urbanas [ou Dionísias Populares], que tinham lugar no fim de Março, o povo recebeu um magnífico festival popular em que podia cimentar seus interesses e exibir as glórias de seu Estado aos negociantes em visitas que enchiam a cidade por essa época. (...) As Dionísias Urbanas (...) começavam suntuosamente com uma procissão que escoltava uma antiga imagem de Dionisos, literalmente o ‘deus pai’ do teatro, ao longo da estrada que conduzia à cidade de Eleutéria e regressava depois a Atenas, à luz de tochas. Então, a imagem era colocada na orquestra do teatro ou perto dela, com rituais apropriados, e assentos especiais ou tronos eram reservados aos sacerdotes do deus, vestidos com grande pompa. Após dois dias de provas ditirâmicas, que consistiam em concursos corais por coros de homens e rapazes, um dia era dedicado às comédias (...) depois se reservavam três dias à tragédia (...) Seis dias eram devotados ao grande festival”. (Gassner, John., 1991:28).

aniquilamento do indivíduo. Pois somente nos exemplos singulares de um tal aniquilamento fica claro, para nós, o fenômeno eterno da arte dionisíaca, que traz à expressão a vontade, em sua onipotência, como que por trás do *principium individuationis*, a vida eterna, para além de todo fenômeno e a despeito de todo aniquilamento. A alegria metafísica face ao trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintiva e inconsciente na linguagem da imagem. (...) ‘Acreditamos na vida’, assim exclama a tragédia; [e] a música é a idéia imediata dessa vida.” (Nietzsche, 1999).

Segundo Nietzsche os poetas dramaturgos Sófocles e Ésquilo teriam encontrado a conciliação perfeita entre Apolo e Dionísio. Encontraram expressão máxima ao unir a desmesura da dissonância mítica de Dionísio com a harmonia da consonância estética de Apolo para dar uma forma que fosse compatível e equilibrada na relação dramática entre o coral e o individual, entre o lírico e o épico, entre o ditirâmico e o dialógico. Com a concisão e precisão apolíneas. Da coluna dórica teria retido, no seu caráter musical e oficiante, uma primordial inspiração dionisíaca (cf. Guinsburg, J., 1999:160).

Depois de ter atingido a perfeição entre a conciliação da ‘desmesura e da forma’, a tragédia começa a declinar quando, pouco a pouco, é invadida pelo racionalismo de Sócrates. É nesse momento, de acordo com o filósofo alemão que a civilização separa Apolo e Dionísio, Eros e Logos, o cidadão e o político, o poeta e o filósofo. A Grécia socrática, da lógica, da cidade-estado marca o fim da Grécia antiga e de sua força criadora (cf. Cândido, Antônio., in Nietzsche 1987:VIII).

A tragédia como instituição social, apontado por Jean-Pierre Vernant, narra o advento da *polis*, das leis, do direito e da política democrática. (cf. Chauí, Marilena., 1994:137). Para Jean Pierre Vernant a tragédia não se apóia num passado ‘primitivo’ ou ‘místico’ que continuaria a existir de forma escamoteada no palco; mas sim numa invenção que inovou tanto as práticas religiosas quanto as formas poéticas antigas. De acordo com o autor a

tragédia é produto do nascimento da democracia²⁴; e as condições sociais são fundamentais para se entender o gênero trágico enquanto obra artística e para compreendê-la em sua origem é necessário perceber quais foram as modificações no horizonte da cultura grega, que ocorreram em três planos:

“(…) primeiramente, o plano das instituições sociais. (...) a comunidade cívica instaura concursos trágicos, colocados sob a autoridade do mais alto magistrado (...) que obedecem exatamente às mesmas normas que regem as assembleias e os tribunais democráticos. (...) pode-se dizer que a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto dos cidadãos. (...) A seguir no plano das formas literárias, com a elaboração de um gênero poético destinado a ser visto, ao mesmo tempo em que ouvido, programado como espetáculo, e nesse sentido fundamentalmente diferente do que existiam anteriormente. Enfim, no plano da experiência humana, com o advento do que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas e julgadas, mas como problemas, questões sem respostas. (...) Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopéia torna-se, no palco do teatro, o objeto de um debate. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do

²⁴ “A riqueza passa a ser valorizada e respeitada como bem supremo e as antigas instituições da gens [comunidades gentílicas] são pervertidas para justificar-se a aquisição de riquezas. Faltava apenas uma coisa: uma instituição que não só assegurasse as novas riquezas individuais contra as tradições da constituição gentílica, que não só consagrasse a propriedade privada, antes tão pouco estimada, e fizesse dessa consagração santificadora o objetivo mais elevado da comunidade humana, mas também imprimisse o selo geral do reconhecimento da sociedade às novas formas de aquisição da propriedade, que se desenvolviam umas sobre as outras - a acumulação, portanto, cada vez mais acelerada, das riquezas; uma instituição que, em uma palavra, não só perpetuasse a nascente divisão da sociedade em classes, mas também o direito de a classe possuidora explorar a não possuidora e o domínio da primeira sobre a segunda. E essa instituição nasceu. Inventou-se o *Estado* (...) em nenhuma parte melhor do que na antiga Atenas podemos observar como o Estado se desenvolveu com a transformação e substituição gradual dos órgãos, até completamente instauradas autoridades com poderes realmente governamentais”. (Engels, Friedrich., 1980:87-88 *apud*. Schurmann 1989:32.).

espetáculo trágico, descobre-se, ele próprio, problemático.”(Vernant, Jean Pierre., 1988:21).

Existem poucos escritos musicais originais ou materiais da época que comprovem de fato, como se deu a relação entre música e cena no teatro grego. Em ordem cronológica citamos os fragmentos que foram conservados, até os dias de hoje:

1. Fragmento de um coro de *Orestes* de Eurípidés (versos 338-344), em um papiro, do início do século II, antes da nossa era. Talvez não se trate da música original, já que a data é de mais de dois séculos depois da tragédia [408 a.C.]. **Modo:** *doristi II*, cromático;
2. Fragmento de notação, em um papiro, de Zenão, descoberto no Cairo e datado de c. 250 a.C. Talvez se trate da música de uma tragédia. Esse documento precioso, por sua antiguidade, está em um estado que o torna indecifrável;
3. e 4. Dois *peãs* (hinos a Apolo), descobertos em Delfos, em 1894, pela Escola Francesa de Atenas. Datam de 128 a.C., e são atribuídos a um ateniense chamado Limênio. Esses dois hinos completos, gravados em pedra, são nossas mais importantes amostras de notação musical grega. **Modo:** *doristi II*;
5. Epitáfio de Seikilos. Descoberto em Tralles (Ásia Menor), cuja inscrição, datada do fim do século II, antes da nossa era, é uma melodia breve, mas interessante e completa. **Modo:** *phrygisti*;
- 6.,7.,8. Hinos à musa (duas curtas citaródias), à Nêmesis e ao sol, descobertos em 1581, por Vincenzo Galilei, pai do célebre astrônomo. Os dois últimos são atribuídos a Mesomedes de Creta, um citaredo protegido pelo imperador Adriano (c.130 a.C.). **Modo:** *doristi I* (n^{os}. 6 e 8) e *phrygisti* (n^o. 7).
9. Duas citaródias fragmentárias de *Contrapollinopolis* (Tebaida), datando de c. 160 a.C. O mesmo papiro contém alguns curtos fragmentos instrumentais;

10. Hino cristão, em notação grega vocal, descoberto em 1922, num papiro de *Oxirrinco* (Egito) e datado do fim do século III de nossa era. Modo: *hypophrygisti*. (cf. Candé, 2001:77).

1.5 Idade Média: sagrado e profano

A Idade Média é considerada a época mais importante para a formação da civilização européia. É um período que se caracteriza por apresentar valores culturais de inspiração clássica, mas subordinados a finalidades éticas e religiosas, do cristianismo. Os conventos são os primeiros centros difusores da cultura medieval. O latim é a língua da igreja e a língua da norma culta adotada por todas as pessoas letradas; é a língua que serve à cultura monástica para expressar seus valores e dogmas através de obras religiosas, morais e filosóficas.

Mas na Idade Média há também uma cultura em língua ‘vulgar’ que busca um novo ideal alheio aos valores religiosos. A cultura transmitida pela oralidade se dava pela pregação dos monges, pela leitura ouvida da bíblia e de livros religiosos e profanos, canto litúrgico, e aproximadamente a partir do século XII, pelas poesias cantadas por trovadores e jograis.

“Assim, de acordo com o dualismo lingüístico que a caracteriza, a Idade Média define-se por dois tipos de cultura, que coexistem e por vezes se influenciam, mas que permanecem fundamentalmente alheias, como dois mundos opostos: a cultura laica ou profana, transmitida oralmente, em língua vulgar; e a cultura monástica, escrita e erudita, inicialmente só expressa em latim, mas adotando depois a língua vulgar em traduções.” (da Costa, Anselmo Silveira., no *site* <http://www.lebizarre.com.br>. - acessado em julho de 2006).

Considerado como atividade pagã pela igreja, o teatro passou um período de obscurantismo, por quase 1000 anos²⁵. Não há documentos que comprovem sobre como se deu a atividade teatral e a criação dramaturgica durante este período.

“Enquanto a Europa estava fragmentada em pequenas comunidades nas quais os homens levavam existências incertas, os teatros romanos foram abandonados à decadência e parecia que a igreja conseguira suplantar por completo o templo de Dionisos. Não obstante o teatro estava mais adormecido que morto e inclusive esta afirmação é exagero em relação a qualquer coisa que não seja o texto dramático escrito. Vamos encontrar mesmo nos primórdios da Idade Média às voltas com atividades teatrais e semiteatrais, pois além das companhias itinerantes de mimos e acrobatas que haviam sobrevivido à queda do Império Romano, a Europa tentava novo desenvolvimento.” (Gassner, John., 1991:157).

Para alguns autores os primeiros dramas litúrgicos datam do século IX (Candé, 2001:218; Rosenfeld, Anatol., 2002:31), mas há muitos documentos que comprovam as atividades da igreja após o século X. (cf. Pahlen, Kurt., 1991:62). Ao mesmo tempo em que temos os dramas litúrgicos, também encontraremos a arte secular: criação artística onde o tema não é religioso. É comum pontuar duas tendências: o teatro popular, profano, pagão²⁶, e o teatro cristão, sagrado, litúrgico. Um estudo aprofundado sobre este assunto nos mostra o quão distante está a música religiosa da música profana e como esta música religiosa é desenvolvida no início dos dramas litúrgicos. (cf. Abraham, Gerald., 1986:76-78; Pahlen, Kurt., 1991: 38; *idem.*,63; Hauser, 2000:12; Basurko, 2005). Mas, no fim da Idade Média, por volta do século XII, veremos as duas tendências coexistindo e se influenciando

²⁵ “Os padres da igreja condenavam qualquer desvio, qualquer pesquisa, qualquer iniciativa musical que emanasse de um leigo, (...) o respeito pela função litúrgica não cessa de ser recomendados. Os cristãos são advertidos contra os perigos de certas músicas de entretenimento, sobretudo das canções dos mimos, que tiveram por muito tempo um grande sucesso. Quanto às práticas coreográficas, levariam direto ao inferno”. (Candé, R., 2001:220).

²⁶ O que não fosse cristão seria profano, pagão; “Os primitivos ritos teutônicos prefiguram o drama. No campo, os semiconvertidos e os intratáveis pagãos ou povo da charneca (há em inglês um sentido mais rico, dificilmente traduzível). No original, o termo empregado, *heathens* (pagão), é um derivado de *heath* (charneca) que, geograficamente, seria o reduto dos pagãos, onde executavam magias agrícolas tratando da morte e ressurreição da vegetação”. (Gassner, John., 1991:157-158).

mutuamente; a partir deste momento provavelmente nenhuma delas tenha se apresentado de forma ‘pura’, ou seja, um teatro só popular ou um teatro só sagrado.

1.5.1 - Teatro na Idade Média

Próximo do final do século IX, as preocupações da igreja em fazer com que os fiéis participassem dos cultos fez com que se introduzissem na missa da manhã de páscoa, diálogos salmodianos em seqüências mudas:

“Os sacerdotes começaram a empregar quadros vivos (...) e acrescentaram pantomimas simbólicas quando solenemente baixavam o crucifixo na sexta-feira santa, escondiam-no sob o altar e depois o erguiam com o júbilo apropriado no dia de páscoa. Em breve foram erigidos sepulcros permanentes para esse propósito na área do coro, os espetáculos se tornaram cada vez mais elaborados e as representações dramáticas começaram a ganhar diálogos salmodianos precedidos e seguidos por grandes hinos latinos²⁷ (...)” (Gassner, 1991:160).

De acordo com o teatrólogo John Gassner: “(...) o coro se dividia em dois grupos antifonais, com anjos de asas brancas mantendo guarda no sepulcro de Cristo de um lado, e as mulheres que chegavam em busca do corpo de Cristo, do outro”. (Gassner, 1991:160). Aí já veremos qualidades altamente dramáticas quando unidas às vestes coloridas dos monges às roupas festivas do povo, e pelo imponente cenário, que era o fundo da igreja ou da catedral. Esta pequena peça serviria de base para outras peças desenvolvidas neste período. Então, curiosamente, será a própria igreja que ‘ressuscitará’ o teatro como forma

²⁷Hinos: primitivamente em prosa, numa forma análoga à dos salmos, depois em verso, a partir de Santo Ambrósio, essas peças estróficas constituíram um repertório artístico heterogêneo, cujo sucesso foi considerável na cristandade. Mas, fora dos mosteiros, a liturgia romana ignora-os até o século XIII. Os hinos, muitos dos quais, são provavelmente de origem musical popular, não tem nenhuma forma, nem metro definido (no entanto, o dímeter iâmbico prevaleceu, à imitação dos hinos ambrosianos). Mais tarde foram qualificados de hinos cantos religiosos (e até profanos) consagrados ao louvor, sem nenhuma relação com os hinos ‘ambrosianos’ e ‘gregorianos’. (Candé, R., 2001:269).

de aproximação e ensinamento de seus dogmas para o povo por meio da cena teatral, com representações das histórias de Cristo.

*

* *

“O mundo grego que não pertencia a ninguém, se torna cada vez mais a propriedade de uma consciência cristã.” (Deleuze, Guattari, 1992:64). A igreja rouba para si a idéia de transcendência do pensamento platônico: o mito da caverna, onde somos sombras e cópias imperfeitas do mundo ideal, a imagem perfeita transcende e só teremos a libertação e o encontro com o ser da criação após a morte. O pensamento platônico, aliado à culpa e ao pecado, presentes no antigo testamento - quando comemos o fruto proibido temos prazer e o prazer é inimigo e destruidor do paraíso - será a fórmula da máquina do pensamento judaico-cristão; força motriz da civilização ocidental: o indivíduo deve-se comportar de acordo com os ditames deste sistema, para no final de tudo poder habitar o paraíso eterno divinal.

1.5.2 Poetas ambulantes e a consolidação do teatro cristão

Encontraremos também poetas ambulantes - vates ou bardos - que incorporavam elementos dramáticos em seus recitativos e os menestréis que declamavam seus poemas, seus contos românticos como *Aucassin* e *Nicoleta*, e seus contos farsescos como os *fabliaux* com pantomimas (cf. Gassner, 1991:158). Vários manuscritos conservados ainda hoje, comprovam a florescência das atividades dos poetas-músicos errantes no período que vai do século XII ao século XIV. Algumas definições, que não analisaremos aqui, separam e classificam os poetas errantes e suas especializações: trovadores²⁸, menestréis, jograis: são músicos itinerantes, artistas com muitos talentos: mímicos, saltimbancos, acrobatas, manipuladores de boneco, bufões.

²⁸ “*Tropus* (do grego: *tropos*) significa ‘maneira’ e por extensão, designa uma figura que modifica o sentido das palavras ou que procede de uma transferência de significado. Mas, em latim medieval, *tropare* significa ‘compor’ (um poema ou uma melodia) e parece ser a origem do occitânico *trobar* (‘trouver’ [fr. encontrar], inventar melodias), que deu *trobador*, trovador”. (Candé, R., 2001:218).

A arte de *trobar* nasceu no sul da França, na região de Provença, no começo do século XII. A trova sintetiza a poesia e a música; “é metade poema, metade canção; às vezes são palavras; outras, melodia” (Pahlen, p.38); e suas “fontes de inspiração são, primeiramente, a realidade tal como o poeta a viveu, a cruzada, (...) os conflitos sociais, agitações políticas, e também histórias anedóticas. O trovador canta ainda a epopéia medieval e suas próprias aventuras, guerreiras ou amorosas (...)”. (Candé, R., 2001:260). Muitas baladas primitivas já esboçavam uma estrutura dramática, pois narravam estórias através do diálogo, e continham um princípio de progressão dramática²⁹; baladas como as de *Robin Hood* chegam a formar pequenas peças. São as “(...) procissões civis e religiosas, os titereiros e jograis ou acrobatas [que] contribuem com a cor e a excitação coletiva do teatro, sem cristalizá-las em peças”. (Gassner, 1991:158). Mas, como dito anteriormente, será a igreja que fornecerá os elementos necessários para a consolidação do teatro neste período. Unindo motes populares³⁰, ao estudo dos clássicos pelos clérigos e à disponibilidade de recursos em função da posição proeminente da igreja na Europa, o drama cristão surge como possibilidade de se levar religião ao povo.

É comum à dramaturgia épica medieval a fusão de estilos “(...) do elevado e do popular, do excelso e do rude, do sublime e do humilde (...)” (Rosenfeld, Anatol., 2002:34), sobretudo decorrente do fato de se dirigir ao povo e de sua finalidade ser didática. Para Gustave Cohen (Cohen *apud*. Rosenfeld, 2002:34), explica Anatol Rosenfeld em *O Teatro Épico*, a Idade Média levou ao extremo o desprezo pela unidade de tempo, não conseguia se fixar em uma só passagem do longo sacrifício de Jesus; “ (...) o teatro medieval permanece contador e contador não muito hábil, já que deseja narrar tudo” (*idem.*, p.33) e assim conclui Rosenfeld, “perde-se em detalhes e episódios”. (*idem.*, p.33). Continua Rosenfeld dizendo que o problema está em querer desenvolver todas as passagens do início ao fim, do

²⁹ Cf. Poética aristotélica.

³⁰“(...) Incapaz de destruir esses vestígios de paganismo, a Igreja, cujo tato diplomático é proverbial, os associou aos festivais do Natal e da Páscoa. Tal é a origem das mascaradas de Natal, das celebrações do *Maypole* (Mastro de Maio, usado por povos europeus durante longo tempo – Idade Média e Renascença – como símbolo da primavera, do retorno à vida após o inverno. O *Maypole* é típico na Inglaterra, embora se encontrem similares em toda a Europa. Ainda que não fosse adorado, era um símbolo festivo ao redor do qual se dançava, cantava e comia.), das danças e das peças de São Jorge que sobreviveram até nossos dias”. (Gassner, John., 1991:158).

berço ao túmulo. Para o autor, a grande inveno do teatro medieval foi a cena simultânea, utilizada a partir do século XII:

“O palco simultâneo corresponde de maneira estupenda  forma épica do teatro medieval. Na deslocao do público, diante de um palco de eventos já passados ou pelo menos conhecidos (ainda quando se estendem ao futuro do Juízo Final) exprimi-se exatamente o fenômeno descrito por Schiller: ‘sou eu que me movimento em torno da ao épica que parece estar em repouso.’” (Schiller *apud*. Rosenfeld, p.37).

Como tendência do fim da Idade Média, próximo do século XIII, os dramas litúrgicos, que eram inicialmente representados nos mosteiros, depois nas igrejas - onde utilizavam ao máximo como cenário as especificidades arquitetônicas - seguem para os adros, para finalmente chegar às praas públicas, agora apresentadas como ‘autos’ (*cf.* Candé, 2001:246) e mistérios (*cf.* Rosenfeld, p.33). Os dramas litúrgicos estão cada vez mais abertos às influências profanas³¹. No caso específico dos mistérios, o espetáculo  realizado fora da igreja, apresentado em lugares públicos na cidade, mas o tema ainda  religioso. Mesmo eliminando-se o narrador explícito, mantm-se o caráter épico da pea medieval, mas com uma atitude mais festiva dada a interveno da música e dos coros. (*cf.* Rosenfeld, Anatol., p.33). Assim, conjugam-se mudanas na própria igreja com um teatro popular que comea a se tornar cada vez mais forte. Aos poucos os dois gneros teatrais - o litúrgico e o profano - se fundem. O teatro de culto cristão toma para si os elementos festivos do teatro de rua, e o teatro popular toma para si os elementos épicos e litúrgicos do teatro cristão. Diz-se que o teatro medieval comeou com uma comunho na igreja e terminou como uma festa comunal. Como principais gneros freqüentemente citam-se os milagres e mistérios, as moralidades, as farsas e os sermões burlescos. Nestas peas, a música tende a ser de

³¹ “Paralelamente  poesia lírica profana, uma forma religiosa popular florescia (...): as *laudi* (laudadas). Essas canes desenvolveram-se nas confrarias laicas que os discípulos de São Francisco de Assis formavam. Elas se difundiram depois por toda Itália, graas a inquietantes confrarias de penitentes que pregaram de cidade em cidade os benefícios da flagelao; no curso das longas procissões expiatrias que organizavam, cantavam *laudi spirituali*. (...) Certas *laudi* (laudadas) dialogadas foram a origem do oratório, do mesmo modo que o drama litúrgico nasceu do tropo *Quem quaeritis*”. (Candé, 2001:269).

acompanhamento e marca as entradas e saídas de cena. Essa música também imitava efeitos da vida real, e nas peças litúrgicas acentuava o caráter simbólico religioso (cf. Grove, 1994:635). De forma geral, o acompanhamento musical fazia parte de todas as peças teatrais, e como mencionado anteriormente, também era usado pelos trovadores para acompanhar seus poemas recitados. Os dramas litúrgicos medievais contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento na Renascença, período histórico seguinte, de uma música que, pouco a pouco, viria a ter um papel tão importante quanto o texto e a própria representação teatral.

1.5.3 *Le jeu de Robin et Marion*

De acordo com alguns autores, a peça mais antiga que se tem conhecimento, com uma música criada para a cena, é *Le jeu de Robin et Marion* (1283), de Adam de la Halle (cf. Grove, 1994:635). Para J. Chailley (Bartsch: II/ 77, III/ 21, 27, 41 *apud*. Lilla, Zilahi) a peça representa uma das principais etapas da transformação de *pastourelles* em *pastorale* - pastoril em pastoral - na passagem da baixa Idade Média para o Renascimento. O *Pastorale dramatique* - drama Pastoral, também chamado teatro Pastoral (ou em algumas traduções pastorela) - caracterizava-se pelo ambiente idílico³², o 'happy end' e a poesia lírica: longo poema com cenas e personagens campestres, destinada ao palco e generosamente dotada de canções e peças corais (cf. Angélico, Henrique.). *Le jeu de Robin et Marion* ao mesmo tempo representa a síntese da *pastourelle*, de mais de um século, assim como também se coloca como um gênero novo: a *pastorale dramatique* (Lilla, Zilahi.). A obra de Adam de la Halle é considerada por alguns autores como modelo ou mesmo precursora da *opéra comique* por apresentar uma música intrinsecamente dependente da trama (cf. Cardoso, Pedrosa., no site <http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em julho de 2006.) e por se assemelhar aos intermédios das comédias de Molière - *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Le Malade Imaginaire*.(Lilla, Zilahi.) Assim, será considerada como precursora tanto dos intermédios como dos dramas pastorais, do Renascimento.

³² Pequena composição poética de caráter campestre ou pastoril.

O teatro de Gil Vicente (?1465-1536) se coloca como elo entre o período medieval e o Renascimento. A estrutura de suas peças e muitos dos temas são desenvolvimentos do teatro medieval. Mas, alguns dos aspectos críticos apontam já para uma concepção humanista. Suas peças: autos pastoris, autos da moralidade, autos cavaleirescos, alegorias e farsas, colocavam-se como críticas sociais, sendo seus personagens tipos alegóricos. Os espetáculos sempre utilizavam música, mas ainda descontextualizada, ou seja, a idéia musical não seguia necessariamente o desenrolar da trama - o que tende a se modificar na Renascença, período da redescoberta dos valores da antiguidade clássica pela corrente filosófica humanista.

John Heywood, nascido em 1497, também adotou uma forma literária que se colocava como produto dessa transição entre períodos.

“A devoção ortodoxa, que acabou por resultar em seu exílio da Inglaterra, é um reflexo da Idade Média e seu humor está aliado ao espírito predominante nos *fabliaux* medievais. Não obstante, também está próximo da Renascença, em virtude de sua concepção secular do drama, e da reforma, com as incessantes sátiras à corrupção dentro da igreja.” (Gassner, John., 1991:179).

1.6 Renascimento

Descartada a escolástica teocêntrica medieval e recolocando o homem como medida de todas as coisas, o Renascimento (séc. XV-VI) marca o ponto de partida do mundo medieval para o mundo moderno. É no Renascimento que veremos surgir peças teatrais com música de cena de uma forma mais parecida com a que conhecemos hoje: canções entoadas por atores; cantos ou temas musicais de introdução ou conclusão de cena; bem como temas para entreatos, mas ainda muitas vezes estranhos ao argumento da peça (*cf.* Cardoso, Pedrosa., *site* <http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em junho de 2006.). De acordo com Cardoso, professor da Universidade de Coimbra, o primeiro grande exemplo da utilização da música no teatro é a *Fabula di Orfeo* (1480), de Angelo Poliziano. Nesta peça, música e texto ainda se confundem. Para Poliziano “não se tratava

propriamente de uma voz que apenas lia ou de uma voz que apenas cantava, mas podia-se escutar uma coisa e outra, sem que fosse possível separá-las”. (Poliziano *apud*. Leopold, 1980:89 *apud* Cardoso, Pedrosa.). Alguns autores consideram a *Fabula di Orfeu* como grande precursora da ópera de Monteverdi, que surgiria quase cem anos mais tarde. No século XVI considerava-se mais apropriado a música utilizada para comédias e pastorais que para tragédias (*cf. Grove*, 1994:635). Cita-se como exemplo da utilização de canções e de coros, as comédias *Mandrágora* e *Clizia* de Niccolò Machiavelli (1467-1527), com música madrigalesca de Philippe Verdelot (*cf. Grove*). O madrigal será aprofundado no capítulo II. Por hora basta-nos saber que :

“O termo madrigal tem dois significados distintos e não relacionados: uma forma poética e musical da Itália do século XIV e [outra forma musical] dos séculos XVI e XVII. Os mais antigos madrigais característicos do século XIV datam provavelmente dos anos 1320; o gênero foi plenamente desenvolvido nos anos 1340, com versos de duas ou três linhas (geralmente com música idêntica) e um ritornelo de encerramento com uma ou duas linhas. O estilo (...) é basicamente silábico, com uma parte superior bastante floreada, apoiada por uma parte inferior mais simples. Após 1360 o gênero entrou em declínio.” (*Grove*, 1994:563).

Como caso particular para a utilização da música em cena temos a representação da tragédia *Édipo Tirano*, de Sófocles, no Teatro Olímpico de Vincenza, em 1585, com tradução feita por Orsatto Giustiniani e composição musical de Andrea Gabrielli, em estilo homorrítmico e declamatório: *Chori in musica...sopra li chori della tragedia di Edippo Tiranno* (publicados em Veneza, 1588).

O pastoral iniciado no fim da Idade Média com a obra de De la Halle se solidifica na Renascença e parece ser o gênero dramático teatral mais aberto à composição musical deste período que se segue (cf. Cardoso, Pedrosa., no site <http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em junho de 2006). Foi principalmente a união do elemento lírico poético com o musical que fez com que a música passasse a ter grande importância dentro da concepção da obra cênica. Como exemplo de pastorais cita-se: *Il sacrificio*, de Agostino Beccari (1554); *Aminta*, de Torcato Tasso (1573); *Il pastor fido* de G. B. Guarini (1586); *Il satiro* e *La disperazione di Fileno* (1589), com música de E. de Cavaliere e *Dafne* (1598) de Ottavio Rinuccini, com música de J. Peri e J. Corsi.

Dafne é considerada por alguns estudiosos como sendo a primeira ópera, já que reunia na obra teatro, poesia e música. *Dafne* era uma fábula musical, em estilo declamativo. Contava a história da ninfa Dafne que, perseguida por Apolo, é salva da captura por Zeus, que a transforma num loureiro. O libretto³³ de *Dafne* teve como tema a mitologia greco-romana, e sua estrutura de narrativa dramática era bastante simples; a obra foi perdida sobrando apenas alguns fragmentos das partituras. Por isso alguns estudiosos consideram como primeira a ópera *Eurídice* (cujos textos não se perderam), escrita pelos mesmos compositores, para as bodas de Henrique IV e Maria de Médicis. Este *dramma per musica* estreou em 6 de outubro de 1600. Como toda experiência pioneira, tanto *Dafne* como *Eurídice* ainda não estavam firmes em seus alicerces, e as óperas eram colagens de melodias e árias que, por coincidência, falavam da mesma coisa (cf. Salles. Filipe., no site www.mnemocine.com.br/filipe/opera.htm, acessado em junho de 2006). No entanto, é necessário salientar que o princípio fundamental desta obra é que o desenrolar dramático teve a mesma importância que a construção musical. (cf. Cardoso, Pedrosa., no site <http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em junho de 2006.).

Os intermédios - *intermezzi* - também com suas raízes precursoras na obra *Le jeu de Robin et Marion*, de La Halle, marcarão significativa utilização da música em cena durante a Renascença. Intermédios eram peças musicais instrumentais intercaladas com o enredo

³³Texto de ópera, semelhante a poemas dramáticos, que serve à encenação e que deverá ser musicado

principal sem estarem necessariamente correlacionados entre si. No começo eram pequenas esquetes cômicas musicais que se colocavam antes ou entre as cenas mais complexas; consistiam em canto solo ou canto coral com acompanhamento musical, que em alguns casos, devido a intrincada elaboração se sobrepunham às peças que deveriam apenas acompanhar. Rapidamente o gênero ganha notoriedade passando de simples episódio, divertido e humorístico, para cenas artisticamente mais elaboradas. Este recurso foi amplamente utilizado, principalmente na Itália, durante o século XVI. Muitas vezes não se consegue distinguir os intermédios de outras músicas utilizadas nas comédias. Em algumas ocasiões ganharam mais importância que o próprio teatro em que se inseriam, como se pode perceber pelos relatos críticos da época: “Primeiro era costume fazerem-se intermédios que servissem à comédia, mas depois se faziam comédias que serviam aos intermédios”. (Grazzini, Antonfrancesco., *apud* Cardoso, Pedrosa., no site <http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em junho de 2006.).

Os intermédios mais representativos do gênero são os que se produziram em Florença, entre os atos de *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli, no casamento de Fernando I com Cristina de Lorena. Com música de compositores como Bardi, Cavalieri, Malvezzi, Marenzio, Peri e Caccini, estes intermédios foram coordenados por G. Bardi e eram criados a partir de motes clássicos como a harmonia das esferas, o combate pítico de Apolo e o canto de Arião. Há descrições da época que atestam à grandiosidade desta representação. As suas músicas foram impressas em 1591. (*cf.* Cardoso, Pedrosa., no site <http://lerv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em junho de 2006.).

O Renascimento é o período onde se traduziram muitos pensadores gregos e também romanos³⁴. Do estudo aprofundado da filosofia helênica e do desenvolvimento das ciências exatas, os séculos XV e XVI foram extremamente ricos culturalmente e diversificados nas

³⁴ Os humanistas italianos foram os “que praticamente estabeleceram a doutrina aristotélica da literatura que se difundiu nos países ocidentais, traduzindo, comentando, interpretando, e em muitos casos recriando a Poética (...). Os teóricos renascentistas nem sempre obedeciam cegamente ao pensamento dos Antigos, mas pelo contrário, estavam atentos ao que se passava na produção viva de sua época”. (Brandão, Roberto de Oliveira., *in* *Aristóteles, Horácio, Longino*, 1997:2)

inovações. Desenvolveu-se a profundidade no desenho através da perspectiva: Leonardo da Vinci, Michelangelo, e Rafael são alguns dos pintores desta época; Giorgione pinta o primeiro nu (1510); Lutero anuncia as noventa e cinco teses e se inicia a Reforma (1517); descobre-se o continente americano; Copérnico anuncia que os planetas giram em torno do sol (1543); cinquenta anos mais tarde Galileu inventa o telescópio (1609); Harvey descobre a circulação do sangue (1619). Das artes às ciências a Europa é palco de descobertas e criações das mais variadas.

Como outro gênero teatral associado ao Renascimento, nascido na Itália, a *commedia dell'arte* (comédia del' arte), se inicia no século XVI, e no século XVII, durante o Barroco, será amplamente difundido em toda a Europa; e ainda o é até os dias de hoje. Na comédia del' arte os personagens são tipos regionais e os textos são improvisados. Os artistas deste gênero deram à atividade teatral organização profissional, estruturas e normas que se incorporaram a todo teatro posterior. Abriram espaço para a participação das mulheres no elenco, criaram um público estável e uma linguagem própria, que transcende a palavra ou o texto poético.

Enquanto o teatro erudito da corte italiana, com muitos recursos materiais promovia a valorização da cenografia em detrimento do ator - e é a partir deste teatro que há a evolução para a ópera e para o balé italianos -, os profissionais da comédia del'arte, sem recursos para ricas produções, tornaram-se grandes intérpretes e levaram à teatralidade sua expressão mais elevada. As companhias eram formadas por dez ou doze atores que desempenhavam papéis fixos; todos cantavam, tocavam, dançavam, e dominavam a mímica e a acrobacia. O texto funcionava como roteiro indicativo do enredo. O que dominava a cena era a improvisação.

Ainda na Renascença, o teatro clássico humanista, toma Shakespeare (1554-1616) como um dos grandes representantes do período. Inovador que era, o dramaturgo abdicou dos

cânones do teatro grego³⁵; ele não se prendia a nenhuma concepção ou a uma regulamentação prévia para criação de suas histórias. As peças de Shakespeare não obedeciam às três unidades aristotélicas de tempo, espaço e ação³⁶. Numa época onde o teatro acadêmico (Racine, Corneille, Molière) não costumava utilizar música em tragédias, Shakespeare o fez, incansavelmente, em seus espetáculos. Além de que colocava no mesmo teatro, apesar de ficarem em espaços distintos, o povo, no fosso do teatro; e a alta corte inglesa, muito bem acomodada nos camarotes.

“O exemplo de Shakespeare levou a um uso crescente da música nas peças teatrais na Inglaterra, e essa tradição cresceu na Restauração, quando entre os compositores incluíram-se John Eccles e Henry Purcell, em cujas obras nem sempre é possível fazer distinção entre peças teatrais com música e ‘semi-óperas’.³⁷ O mesmo é válido para as *comédies-ballets* de Molière e Lully.” (Grove, 1994:635).

1.7 Barroco e Clássico

O termo ‘Barroco’ foi dado por historiadores da arte para descrever tendências arquitetônicas e pictóricas que se desenvolveram a partir do fim do Renascimento. “(...) uma espécie de teatralidade que ostentava elaboração de desenho e proporções. Efeitos de

³⁵ De acordo com a definição de Aristóteles, na *Poética*, como já analisamos antes, toda a tragédia deveria conter seis partes: mito, caráter, elocução (fala), pensamento, espetáculo e melopéia (canto). Além disto, o filósofo observava sobre as Três Unidades: **tempo** - a peça acontece durante um período solar (poderia se estender um pouco mais); **espaço** - não se deve representar muitas partes da ação ao mesmo tempo; **ação** - deveria haver apenas uma trama principal.

³⁶ “(...) nem os juízes, que não eram especialistas como nossos críticos teatrais, nem os espectadores, interessavam-se pelas considerações acadêmicas sobre as três unidades de tempo, lugar e ação, que tanto atraíram a atenção dos críticos durante e depois da Renascença. Quando em sua *Poética*, Aristóteles declarou que ‘A tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais’, estava [ou estaria] meramente fazendo uma observação bastante elástica, ao invés de impor uma lei”. (Gassner, 1991:33.).

³⁷ Gênero teatral da época da Restauração na Inglaterra, que se caracterizava basicamente por apresentar longas cenas musicais (cf. Grove, 1980:124).

luz e sombra, uma rebuscada solenidade de tamanho e disposição”. (Moore, Douglas., 1960:33).

No teatro, se diz que o ‘Barroco’ é um gótico que passou pelo Renascimento. A beleza profana é revelada como ilusão passageira. A época se agita entre “os pólos da beleza fugaz e da transcendência do ser absoluto, entre o prazer do momento e o anseio místico da eternidade”. (Rosenfeld, 2002:49). Os chefes jesuítas promoveram o teatro em suas escolas, escreveram e produziram muitas peças até o fim do século XVIII. Foram nessas escolas jesuíticas que Corneille (1606-1684), Molière (1622-1673), Racine (1639-1700), Voltaire (1694-1788) e Diderot (1713-1784) aprenderam as primeiras noções do teatro e receberam notável influência da Ordem de Jesus, que foi muito forte na Espanha e também no Novo Mundo colonizado pelos espanhóis e portugueses:

“Na realidade, os jesuítas criaram o primeiro teatro verdadeiramente internacional que o mundo conheceu depois da Idade Média. (...) Os jesuítas também empregaram meios não teatrais não-literários para proporcionar instrução moral e religiosa – manifestações teatrais ao ar livre como procissões e *tableaux vivants*” (Gassner, 1991:215).

A disputa entre Reforma e Contra-Reforma fez acentuar o caráter didático do teatro religioso, que manteve na moralidade o tema cristão. Os temas eram essencialmente a vida dos santos e alegorias. O teatro jesuíta utilizava a maior quantidade de efeitos cênicos possíveis para revelar o ‘engano’ dos sentidos:

“O uso de todos os recursos teatrais, com o empenho de cores, massas humanas, música, balé, decorações marítimas e silvestres, complexas máquinas de vôo para permitir mesmo lutas aéreas entre anjos e demônios, todo esse imenso aparato barroco naturalmente tem antes o fito de prender a massa de espectadores que de qualquer modo não entenderia o texto latino. Trata-se de uma arte que é muito

mais da imagem do que da palavra e que procura impressionar o povo, colocando os fiéis em estado de admiração devota. A tendência didática apóia-se na apresentação de lendas de mártires e santos incluindo passos do Velho Testamento e da mitologia antiga, mostrando-lhe em cenas horripilantes as conseqüências da heresia e da maldade” (Rosenfeld, 2000:49).

Apoiados na retórica clássica, filósofos e músicos desenvolvem a Doutrina dos Afetos (*Affektenlehre*). Era “um termo utilizado para descrever um conceito (...), sustentando que a música influenciava os ‘afetos’ (ou emoção) do ouvinte, seguindo um conjunto de regras que relacionava determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos, etc.) a estados emocionais específicos”. (*Grove*). Por exemplo, os músicos que se valiam desta doutrina utilizavam a escala maior e o andamento rápido para exprimir felicidade; utilizavam a escala menor e fraseados lentos para a tristeza e efeitos de dissonâncias para invocar medo ou pânico. Havia árias de desolação, outras heróicas, outras alegres, etc - cada uma com sua sonoridade, tonalidade, andamento e estilos de interpretação exclusivos. As árias de fúria geralmente apresentavam excesso de ornamentação, as escalas executadas rapidamente e os fraseados, irregulares. Até mesmo determinadas tonalidades começaram a ser associadas a certas emoções: árias de fúria escritas em ré menor, árias românticas em lá maior e assim por diante. A Doutrina dos Afetos iria influenciar Monteverdi, tanto em seus madrigais dramáticos quanto na criação de suas óperas. Através desta música expressaria todo o potencial dramático do texto.³⁸

³⁸ “Os salmos penitenciais [de Orlando de Lasso (1532-1594)] não cumprem uma função litúrgica em sentido estrito; formam, contudo, uma estrutura completa cujo fim é ser recitada ou cantada em serviços religiosos privados e em atos de austeridade, de sobriedade, nos quais a compunção é o sentimento dominante. A prática destes atos piedosos era uma herança ideológica da Idade Média (...). Não se sabe o verdadeiro motivo que levou Lasso a compor os seus salmos. Sabe-se que os escreveu recém-chegado na capela do duque bávaro - por volta de 1556 (...). Conservado na biblioteca do estado bávaro de Munique, o original dos salmos penitenciais, foi copiado a mão, em quatro volumes, luxuosamente encadernados, entre 1563 e 1570: dois volumes estavam destinados à música e outros dois aos comentários (...). Estes livros explicam não só os conceitos teológicos dos salmos e a sua interpretação católica, como também a função que a música cumpre. Os comentários do médico humanista da corte ducal, Samuel Quickelberg, adiantavam conceitos que depois, no Barroco, seriam essenciais: a arte de compor consiste em expressar, através dos sons, as emoções do texto, em reviver, com uma simbologia de figuras melódicas, todas as possibilidades que oferece a acústica. ‘*Singulorum affectum vim exprimendo, rem quasi actam ante oculos ponendo*’ (expor a força dos afetos, mostrar o texto como realidade diante dos olhos)”. (da Costa, Anselmo Silveira., no *site* www.lebizarre.com.br, acessado em julho de 2006.).

Na música, no início do século XVII, a ópera tem papel importante e fundamental para o desenvolvimento do Barroco na música. Ópera é um termo genérico para dramas musicais onde o ator canta uma ou todas as partes. Este gênero tem como principais influências os dramas pastorais, os madrigais e os intermédios, mas, de fato, a ópera nasce do estudo de alguns poetas e músicos de Florença (*Camerata Fiorentina*) que buscaram no ideal da tragédia clássica, espelhada na poética aristotélica, uma arte que juntasse elementos musicais, verbais e cênicos. Do seu nascimento até os dias de hoje diversas definições e subgêneros foram criados. De maneira simples pode-se compreender que é a união da música com o enredo e com os elementos da ação cênica; com o espetáculo de forma geral - ator, diretor, coreógrafo, iluminador e assim por diante - para, utilizando um termo wagneriano, se criar uma ‘obra de arte total’ (*Gesamtkunstwerk*). (cf. Grove, 1980:544). Apesar da definição não ser muito específica e precisa, sabe-se que a ópera, como dito anteriormente, surge como evolução ou ‘aperfeiçoamento’ de formas e gêneros já existentes, onde o objetivo era a união entre teatro, poesia e música. Nos pastorais, por exemplo, a música já servia como um suporte às palavras; mas é com *Orfeu*, de Monteverdi (1567-1643), no início do século XVII, mais precisamente em 1607, que se consolidam as bases do gênero. É na cena operística onde propriamente se evidencia o acontecimento de música criada para cena, no sentido da idéia musical estar diretamente intrincada ao desenvolvimento da trama. Rapidamente o gênero se popularizou – no fim do século XVII já se havia construído muitos teatros para realização das óperas – e o ideal de Monteverdi, de coesão da música com a palavra, foi trocado pelo interesse na parte vocal e no virtuosismo dos intérpretes. No período clássico, a estrutura da ópera foi consolidada e padronizada. O classicismo se apresentou com um rigor na imaginação e uma precisão na linguagem. “(...) O esplendor solene, mas estático, da ópera barroca desapareceu sob a vivacidade irresistível do teatro humano realista que eram a *opera buffa*³⁹ e a *opera comique*”. (Moore, 1990:81).

Antonio Vivaldi (1678-1741) também é desta época. É o autor dos quatro concertos conhecidos como As Quatro Estações, que abordaremos no capítulo II, publicados em 1725, com mais oito, em um conjunto único conhecido como *Opus 8*. "*Opus*" é um termo

³⁹ “O termo ópera - bufa englobava todo repertório de comédias musicadas italianas” (Candé, 2002:582).

latino que, acompanhado de um número, indica a ordem de publicação da obra de um compositor. *Opus 8*, foi o oitavo grupo de peças de Vivaldi, publicado com o nome de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (Experiência de harmonia e de Invenção). A palavra 'invenção' designa o desenvolvimento contrapontístico de um motivo simples. (cf. de Mattos, Ricardo., no site <http://digestivocultural.com>, acessado em julho de 2006.).

Com J. S. Bach (1685-1750) a fusão de elementos populares e contrapontísticos da música alemã com os da ópera dramática, do Barroco católico italiano, atingiu sua síntese. Bach foi um compositor ativo em todos os campos da música e compôs a maior parte de sua obra para a igreja (Moore, p.38). Como principais gêneros vocais do Barroco, além da ópera, tivemos o Oratório, a Paixão, a Cantata e a Missa, que foram diretamente influenciadas pela ópera. Estes gêneros possuíam um caráter ou espírito fortemente dramático. O Oratório, criado a partir de texto religioso, era muito semelhante à ópera, com a diferença que não era destinado à representação teatral, não havia cenário, nem figurinos. (*idem.*, p.69). A paixão era uma peça coral semelhante ao Oratório, mas baseada na história do Novo Testamento. A cantata, religiosa ou profana, era uma peça coral mais curta.

Händel (1685-1759) foi um grande compositor de Oratórios e “iniciou a composição [deste gênero] como expediente para manter os seus cantores de ópera e o seu teatro de ópera, em Londres, durante períodos mortos das quaresmas”. Após a morte de Bach, Oratório e Paixão, consideradas criações tipicamente do Barroco, declinaram acentuadamente.

Considera-se que o Barroco na música finda com a morte de Bach. O Classicismo como período que se inicia distingue-se do anterior pelo rigor da forma e da estrutura: equilíbrio e precisão de linguagem. Este modelo será adotado por aproximadamente cem anos. “[Da morte de] Bach a [morte de] Beethoven, a linguagem musical permanece essencialmente a mesma, sem que o sistema tonal ou as formas ‘clássicas’ sejam questionadas; (...) o Classicismo é um estado de cultura em que a liberdade do artista é limitada pela tradição”.

(Candé, 2001:524). Os músicos do período Barroco ao contrário estavam preocupados em transformar a herança clássica promovendo novos estilos e novas formas, como o farão os artistas Românticos.

Até fins do século XVII, a tradição humanista era muito forte e até então não havia ainda se desgastado, pelo contrário, se fortaleceu “ (...) conforme era remodelada em formas originais por uma imaginação inflamada (como a [do escultor] Bernini). Com o anti-historicismo próprio do iluminismo, essa tradição se interrompe: as artes grega e romana se identificam com o próprio conceito de arte”. (Argan, 1998:16). Elas são apreciadas e admiradas como o supremo da civilização, mas “(...) não ajudam a resolver os problemas (...)”. (*idem.*):

“Aquela felicidade criativa perdida pode ser evocada e imaginada (Canova, Thorvaldsen.), revivida como em sonhos (Blake) ou reanimada com a imaginação (Ingres). Pode ser violentamente recusada (Coubert). Só mais tarde com os impressionistas [a tradição greco-romana] sairá definitivamente do horizonte da arte.” (*idem.*).

“Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação) entra em crise a idéia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da mimesis segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética).” (Argan, p.14).

1.8 Romantismo

Na metade do século XVIII, os poetas e dramaturgos pré-românticos, Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805), tiveram bastante importância no que concerne à obra teatral deste período. Alguns autores classificam Goethe e Schiller como poetas clássicos, por considerarem suas tendências anti-românticas (Rosenfeld, Anatol., p:35). Mas nos textos de Schiller sobre a tragédia :

”(...) torna-se central um problema que não é aristotélico e sim tipicamente kantiano: a tentativa de determinar a relação entre as esferas moral, estética e a do mero prazer sensível, garantindo à arte plena autonomia e mostrando ao mesmo tempo o acordo mais fundamental, particularmente entre as esferas estética e moral. (...) [Schiller busca] definir, de um modo cada vez mais exato, o sentido e o efeito da arte, do belo, do sublime e do trágico para um ser cuja missão mais elevada é ser testemunha da liberdade moral num mundo determinado pelas leis da natureza. Tal como na *Crítica do Juízo* (1790), de Kant (1724-1804), o conceito da *Zweckmaessigkeit* (adequação aos fins, funcionalidade, organização final, *purposiveness*) desempenha grande papel na teoria de Schiller, já que este conceito parece permitir que se encare a própria natureza como uma configuração capaz de ser concebida como subordinada ao mundo da liberdade.” (Rosenfeld, 2003:21).

De acordo com o escritor Anatol Rosenfeld, o teatro alemão, propriamente do período romântico, não produziu obras teatrais que mereçam destaque, exceção a Ludwig Tieck (1773-1853) para obra *O Gato de Botas* em que se “revela o desprezo romântico pela ‘obra’, cujo acabamento perfeito é posto de lado em favor da auto-expressão do poeta”. (Rosenfeld, 2002:69).

Na segunda metade do século XVIII alguns jovens poetas formam um grupo intitulado *Sturn und Drang* (tempestade e ímpeto), que se rebelava contra a arte ‘tradicional’, até

então considerada como sinônimo da arte refinada. A este grupo não interessava mais o referencial do passado glorioso dos gregos e romanos - apesar das musas platônicas continuarem muito 'vivas' em seus textos. Pretendiam a loucura e o desequilíbrio em detrimento da coesão e perfeição das formas da tradição clássica. "(...) o Romantismo abriu uma clareira que até então seria impensável porque puseram um novo valor no mercado das concepções artísticas: não mais a tradição e sim o 'novo' é o guia". (Agra, 2004:13). O indivíduo deveria se soltar das amarras do passado e se deixar levar pelo instinto natural que existia em cada ser. Essa força interior era sua genialidade. O gênio já nascia gênio e era tocado pela força da inspiração. (*cf. idem.*)⁴⁰. Estava nascendo o movimento que mais tarde seria chamado de Romantismo. O Romantismo surge com a Revolução Industrial e reflete a alteração na própria noção de trabalho e valor:

“Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo porque chega até nós) destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as conseqüências que comporta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituíra o ápice e o modelo da produção artesanal. (...) Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo.” (Argan, 1998:17).

Como conseqüência da primeira revolução industrial, de base têxtil, provocada pela exploração do carvão e da máquina a vapor, iniciada na Inglaterra por volta de 1760, a passagem do século XVIII para o século XIX é repleta de novas idéias no plano social.

⁴⁰ Ver Lessing e o pré-romantismo.

No século XIX a música caminharia em duas vertentes: a *música absoluta*, que seria a composição criada ‘por ela mesma’, sem nenhuma base extra-musical, como textos literários e teatrais. São exemplos desta música as sinfonias de Brahms ou Bruckner. Esta música era aquela, de tradição européia, concentrada em Bach. A outra vertente caminharia para a música propriamente Romântica. A essência da música do século XIX estaria na música Programática. O gênero foi iniciado pelo francês Hector Berlioz (1803-1869), com a *Symphonie fantastique* (1830): obra orquestral de grandes proporções, em cinco movimentos, que conta a história de um artista, ele mesmo, obcecado por seu amor. A partir da experiência de Berlioz, Liszt desenvolveu o conceito de música de Programa que veremos melhor no capítulo II.

Como exemplos de obras de Richard Strauss, cita-se *Till Eulenspiegel*: “tragédia com um espírito de realidade”, de fatos concretos e consumados; ilustra a metáfora, onde a morte de Till nada mais é do que uma consequência lógica do contexto na história. Não chega a ser uma "tragédia" propriamente, mas uma conformação com a realidade. A outra obra importante de Strauss é *Morte e Transfiguração*, que segue os mesmos caminhos, sendo a morte do protagonista justamente o triunfo da obra, o objetivo final da própria vida. Outras obras de Strauss: *Don Juan*, *Macbeth*, *Eulenspiegel*, *Don Quixote*, e até mesmo no *Assim Falou Zarathustra*.

“O programa como idéia básica na música sinfônica deu origem a muitas das grandes obras do nacionalismo tcheco e russo, às sinfonias de Maller e à escola francesa de escrita orquestral, adentrando o século XX, sem sofrer qualquer oposição intelectual séria até a reação liderada por Schönberg⁴¹, Bartók e

⁴¹ “Toda uma geração de compositores dos anos 10 e 20 pareceu abalada: explorar os rumos apontados por Schönberg e seus discípulos ou continuar escrevendo música ‘ultrapassada’? Finalmente, inventaram o som no cinema. O que aconteceu com os compositores que trabalhavam numa linha conservadora, preservando a sinfonia e o poema sinfônico tradicional em suas obras? Foram todos para o cinema. Toda a tradição de música programática, por ser mais propícia, desembocou na trilha sonora cinematográfica”. (Salles, Felipe., no site <http://www.memocine.com.br>, acessado em julho de 2006).

Stravinsky. Os compositores tenderam então a deixar de lado a música programática e encontrar seu caminho expressivo através de meios musicais mais abstratos; mas, nos anos 60 e 70, foi possível notar uma certa retomada de recursos programáticos em obras de compositores mais jovens” (*Grove*, p.637)

Quanto ao teatro, apesar de encontrarmos em Paris bastante estabilidade e organização no teatro *Comédie Française*, e em Viena no *Teatro Imperial*, a ópera ainda é um gênero muito forte no período Romântico. Muitos autores consideram que os Dramas Musicais (ópera), são o principal gênero de teatro no romantismo.

“Drama Musical: expressão aplicada às óperas de Wagner e a outras em que os elementos musicais, verbais e cênicos devem funcionar em coerência para servir a um determinado fim dramático. Isso é obtido mediante uma teia de motivos melódico-dramáticos (‘leitmitive’) que integram a música e a ação cênica, superando a tradicional divisão entre árias e recitativos.” (*idem*. p.278).

O músico que mais se destacou na ópera romântica foi Richard Wagner (1813-1883). Disse ele: “Eu definiria de bom grado os meus dramas como ações musicais que se tornam visíveis. (...) Isto porque a música revela, como coisa em si, a essência mais íntima do mundo, pois ela opera e cria”.(Wagner, 1973). Para Nietzsche, “o pressuposto da ópera é uma falsa crença acerca do processo artístico, a saber, a crença idílica, de que (...) todo o homem sensitivo é um artista. No sentido dessa crença, a ópera é a expressão do laicado na arte, que dita suas leis com o otimismo serenojovial do homem teórico” (Nietzsche, 1999:115). Mas de acordo com Moore “(...) nos dramas musicais de Wagner, o Romantismo atinge sua expressão máxima e o seu poder é tão grande que é ele a força dominadora da última metade do século XIX”. (Moore, p.190). No entanto, Nietzsche considera a ópera como fruto do homem teórico, do leigo crítico; para o filósofo a ópera está construída “sobre os mesmos princípios que a nossa cultura Alexandrina” e conclui ser a ópera um dos fatos mais estranhos de todas as artes.:

“O recitativo foi tomado como linguagem redescoberta daquele homem primitivo; a ópera, como a terra reencontrada daquele ser idílico ou heroicamente bom, que segue ao mesmo tempo, em todas as suas ações, um impulso artístico natural, que em tudo quanto tem a dizer canta, ao menos, um pouco para, de pronto, à mais ligeira excitação afetiva, cantar a plena voz. Para nós agora é indiferente que aos humanistas de então, com essa recriada imagem do artista paradisíaco, combatessem a velha idéia eclesiástica a respeito de um homem em si corrompido e perdido: de modo que se deveria entender a ópera como o dogma de oposição do homem bom, dogma com que se achou, porém, ao mesmo tempo, um meio de consolação contra aquele pessimismo a que eram mais fortemente atraídos, dada a horrenda insegurança de todas as circunstâncias, precisamente os espíritos sérios daquele tempo. Basta-os haver reconhecido que o fascínio efetivo e, com ele, a gênese dessa nova forma de arte residem na satisfação de uma necessidade totalmente inestética, na glorificação otimista de ser humano em si, na concepção do homem primitivo como o homem bom e artístico por natureza: esse princípio da ópera se transformou, pouco a pouco, em ameaçadora e espantosa exigência que, em face dos movimentos socialistas do presente, não podemos mais deixar de ouvir. O ‘homem bom primitivo’ quer seus direitos: quer perspectivas paradisíacas!” (Nietzsche, 1999:114).

A partir da metade do século XIX nascem as idéias socialistas: socialismo utópico (Claude-Henri de Saint-Simon e de Charles Fourier); a publicação em 1848 com *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, o conceito do materialismo histórico abrirá novas perspectivas para a ciência política.

No final do século XIX surgem os teatros musicais desenvolvidos em Londres a partir das óperas cômicas e do teatro burlesco. Estes teatros musicais são uma das formas teatrais mais difundidas no século XX. Os enredos geralmente são construídos sem muita rigidez e combinam-se elementos cômicos e românticos; de maneira geral a música se apresenta em

forma de canção; números de conjunto e danças, com melodias simples e de caráter sentimental.

Muitas partituras orquestrais de considerável importância para música de cena foram e estão sendo compostas do final do século XIX até os dias de hoje. Como exemplo de música incidental temos a partitura de Schubert para *Rosamunde von Cyprien*, de Chézy, e a de Mendelssohn para *Sonho de uma noite de verão*. Spohr, Humperdinck, Tchaikovsky, Balakirev, Prokofiev, também criaram obras musicais para peças de Shakespeare. Fauré e Sibelius compuseram para *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck. Stravinsky compôs para a *História do soldado*, de Ramuz, que abriu precedente “(...) para uma colaboração mais estreita entre escritor e compositor, sendo aspecto característico do trabalho de Brecht com Weill, Eisler e Dessau (...)”, já no século XX. (*idem.*)

1.9 Século XX e XXI

No século XX, os compositores encontram campo fértil para produção de suas obras no rádio, cinema e tv. Inicialmente a música era tocada ao vivo. Pouco a pouco, com o avanço das mídias tecnológicas, com o advento da trilha sonora no final da década de 20, a música tocada ao vivo, em transmissões radiofônicas, salas de cinema (até então em filmes mudos acompanhados por um pianista ou uma pequena orquestra), salas de teatro, em apresentações de programas para TV, pouco a pouco, vão sendo trocadas pela música gravada. Hoje em dia ainda encontramos muitos programas de TV que se valem da música tocada ao vivo; o que não acontece mais no rádio e no cinema.

Como primeiras músicas criadas para o cinema, citam-se como exemplos, a música de Saint-Saëns para *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908), *Der Rosenkavalier* (O cavaleiro da Rosa), de Strauss, para orquestra de cinema (1924), a música de Edmund Meisel para o

Encouraçado Potemkin, de Eisenstein (1925), e o acompanhamento de Honegger para *Napoléon*, de Gance (1927). (cf. *Grove*, p.147). Na década de trinta “(...) já se achava estabelecido que os filmes comerciais precisassem de algum acompanhamento musical contínuo (filmes itinerantes sem música continuavam sendo extraordinariamente raros)”. (*idem.*).

O século XX apresenta um cenário mundial com muitas mudanças e transformações. A ciência, a técnica e a pesquisa são excessivamente valorizadas; no plano sócio-político e cultural teremos o constante embate entre comunismo e capitalismo. Surgem movimentos de vanguardas que propõem repensar a função do objeto na arte, culminando daí o diálogo entre os diversos textos, e finalmente a conseqüente relação entre linguagens. Os diferentes movimentos vanguardistas: Dada, Surrealismo, Impressionismo, Expressionismo, Futurismo, Purismo, Fauvismo, Cubismo, em seus diversos manifestos permearam as primeiras décadas do século XX e criaram as bases de uma arte que percorreu todo este século, e vigora intensamente nos princípios do século XXI. Tristan Tzara, André Breton, Hugo Ball, Emmy Hennings, Duchamp, Marinetti, Hausmann, Schlemmer, Maiakovsky, Kandinsky, representam alguns dos nomes, que em seus diferentes contextos trataram de criar um contra-movimento, uma tendência de contracultura, contra a sociedade burguesa e seus valores; trataram de quebrar com os conceitos tradicionais de arte e literatura. Eram contra tudo o que era pomposo, convencional ou mesmo maçante nas artes.

De forma geral, os movimentos do início do século XX propõem o abandono do raciocínio lógico e da narrativa linear utilizando a colagem, *colage*, como possibilidade de construção textual; propunham a construção de novas significações e novos significantes, bem como o deslocamento das funções e contextos dos signos originais, com a conseqüente fusão de linguagens:

“Cumpre ressaltar que os objetivos da Bauhaus⁴² eram o de se buscar uma fusão das artes e dos artesanatos em geral, diminuindo ao mesmo tempo, o intervalo entre as artes e a evolução industrial. O objetivo principal dessa busca era contribuir para uma melhora na qualidade de vida do homem. A I Semana da Bauhaus, em 1923, teve como título: ‘Arte e Tecnologia - Uma Nova Unidade’, antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da chamada arte mídia e os ‘*Experiment on art and technology*’, EAT, dos Estados Unidos. (...) A busca de Schlemmer era de integrar, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança. Ele conseguiu grandes resultados, nessa tentativa (...) onde foram utilizadas técnicas de cabaré e do music-hall e também técnicas do teatro de marionetes.” (Chipp, Herschel., 1998)

Foi no âmbito desta busca por uma re-significação do objeto artístico, que encontraremos trabalhos como do dramaturgo e encenador Samuel Beckett (1906-1989). Para a TV escreveu cinco peças: *Não é Joe?*(1965), *Trio Fantasma*, (1975), *Que nuvens*, (1976), *Quad*, (1982), *Nacht und Traüme*, (1982). *Trio Fantasma (Le Tries de Phantome)* é composta de três atos com três personagens: V (voz feminina), F (figura masculina) e um garoto; com três movimentos de câmera. Com esta obra, Beckett chama a atenção para os sentidos: o olhar, o ouvir e, o olhar e o ouvir, simultaneamente. (cf. Borges, Gabriela., no *site* www.bocc.ubi.pt/pag/borges-gabriela-fantasmas-que-assombram-a-televisao.html#htoc3, acessado em agosto de 2006.). O autor mostra imagens fantasmagóricas abstratas e a ausência que elas personificam: “A expressão que não há nada para expressar, nada com o que se expressar, nada de que se expressar, não há força para expressar, não há desejo para expressar, juntamente com a obrigação de se expressar.” (Beckett, 1999:103)

Dentro de um mesmo contexto por volta da metade do século XX, tivemos experiências de não intencionalidade desenvolvidas pelo músico John Cage. (*Grove*, p.155). Nestas

⁴² Escola de artes em Berlim, Alemanha, altamente atuante dentro das propostas de vanguarda. Dirigida por Gropius até 1928, depois por Hannes Meyer e posteriormente por Mies van der Roche. Com a ascensão de Adolf Hitler, a escola é fechada em 20 de Julho de 1933.

experiências, por exemplo, o intérprete obtinha do compositor apenas uma orientação básica sem forma pré-estabelecida e a partir daí improvisava livremente - caberia ao intérprete escolher, entre os caminhos sonoros indicados pela notação específica; a performance tornava-se imprevisível, pois o caminho era escolhido pelo intérprete no momento da execução. Em *Music of Changes*, as notas e suas durações eram determinadas pelo *I Ching*; o intérprete sorteava um hexagrama que determinava a combinação das cartelas, nas quais Cage associava sons e silêncios, formando a obra. Entre seus textos publicados estão *Silence*, um conjunto de ensaios neodadaístas, *A Year from Monday*, *X*, *For the Birds*, *I-VI*, *Themes and Variations*, *Notations*, *Empty Words*. (cf. site: <http://pagina.terra.com.br/arte/compositores/cage.htm> , acessado em agosto de 2006.).

Conjuntamente, Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, desenvolveram muitos trabalhos que caminhavam pela ‘busca’ do indeterminado, imprevisível:

“Com *Untitled Event* (Evento sem título) Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem, e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Nessa obra, Cage aplicava suas idéias sobre o acaso e a indeterminação, que já vinha testando na música, nas suas tentativas junto com Merce Cunningham, de buscar uma renovação do balé.” (Glusberg, 2003:25)

Cage e Cunningham, em parceria, desenvolveram trabalhos que aconteciam ao acaso: criava-se uma partitura corporal, independentemente da música, que também era criada sem nenhuma relação com o gesto do bailarino. (Grove, p.250) O encontro das linguagens se dava ao acaso, em cena: o corpo não dançava a música que estava sendo tocada e a música não acompanhava o gesto do intérprete, mas uma nova leitura de cena era criada.

Merce Cunningham, aos 84 anos, continua a ser significativo e influente nas artes; sua busca incessante por novas formas de relação em sua obra caracteriza uma qualidade própria do momento atual: a investigação de novas formas de expressão e significação do objeto de arte.

Assim, no século XX, com o advento das novas mídias, a relação entre a música e cena ganha novas formas de abordagens:

“A complexidade dos modelos de comunicação se desenvolve em sintonia com o homem contemporâneo: um homem com o corpo modificado, cultura modificada, sociedade modificada, e, portanto, com uma forma de se comunicar e de se expressar também modificada. Suas matrizes, suas percepções, seus eixos, seus valores, suas sintaxes, seus decodificadores, sua memória, seus arquétipos, seu sistema simbólico, espaço-temporal, enfim, toda sua referência acompanhou e foi co-produtora das transformações. Como esperar que a abordagem para a música e a dança em transformação [e não só a dança, mas o teatro, a performance, a tv, o cinema etc.] deixe de recorrer a novas formulações? E o que esperar do processo criativo envolvido na relação entre música e dança?” (Cardia, 2005:11).

No teatro, novos recursos de cena permitem à música incorporar elementos híbridos de linguagens diversas. A mistura da cena teatral a outras - como a do cinema, da animação, da televisão, do rádio etc. - utilizando novos procedimentos e técnicas: imagens gravadas sobrepostas aos acontecimentos do palco, por exemplo, permite uma conseqüente ampliação do papel fundamental da música cênica; o avanço do suporte tecnológico possibilita e amplia o espaço de criação, desenvolvimento e composição da música em cena.

Anexo:

A música na Dança

Considerando não termos tratado especificamente da cena na dança e por entender que esta linguagem se relaciona com a música desde os primórdios, achamos pertinente anexar um texto sobre parte da história da dança e suas vertentes sociais; na música; e em seus aspectos da cena dramática dentro da sociedade ocidental.

As primeiras referências à dança (*carole, hovetantz, estampe e saltarello*), surgem em textos a partir do século XII, porém pouco se sabe a respeito de seus aspectos musicais ou coreográficos, à exceção da *carole* (uma dança em fila, ou circular). A maior parte das peças instrumentais para dançar, deste período, é em seções breves e repetidas, Mas, nada se sabe, no entanto, sobre a relação dos passos de dança com a música que se conservou.

Com o século XV surgem na Itália as tradições de ensino e de teoria da dança e os manuais de instrução associam música e coreografia. Danças de corte da época são conhecidas por seus nomes: *calata e striana, moresca e o branle*. Após 1500, em toda a Europa, aparece um novo repertório com o uso de *branles e morescas* para a dança popular em grupo e a dança profissional solista.

No período de 1550 à 1630, a dança de corte reflete a popularidade da dança, tanto social quanto teatral. A música vocal da época, apesar de não necessariamente destinada à dança, apresenta ritmos de danças populares (*galharda, canária, courante*). Tradicionalmente a dança simbolizava alegria e amor retribuído. Dança, canção e espetáculo, juntaram-se às novas formas dramáticas (*intermedio, ballet de cour, masque*), enquanto os ritmos de dança permeavam todo o crescimento dos novos idiomas instrumentais, do final do século XVI e início do XVII. Em reuniões sociais dançavam-se a *pavana*, os *branles* circulares e danças em movimento progressivo para frente; havia também danças coreografadas para pequenos grupos e danças em mímica, executadas por casais na posição de abraço, que ampliaram a relação entre a dança e o jogo de amor.

A dança teatral atuava em várias áreas diferentes; incluía procissões formais, representações de batalhas, balés hípicas ou obras cênicas, às vezes com danças para solistas ou pequenos grupos (como em *Il ballo delle ingrato*, de Monteverdi). Podiam ser também danças organizadas geometricamente para grupos grandes: *intermedio*, *ballet de cour*, *masque*, que persistiram por todo o século XVII. Para as danças de salão haviam manuais com numerosas coreografias específicas. A Itália dominou a dança no século XVI. As coreografias de palco mostram que as danças cênicas para grupos eram versões elaboradas das danças de salão de época, deixando claro que a dança popular alimentou, em certa medida, a dança de corte.

A música para dançar vinha de qualquer tipo de instrumento, mas, na Itália cada instrumentação estava associada a uma cena ou personagem específicos: tambores e instrumentos de palheta dupla serviam para camponeses, por exemplo. Boa parte da música de dança desse período, em especial na Itália, é construída sobre *bassos ostinatos* e outros padrões de variação: *allemande*, *branle*, *courante*, *galharda*, *passamezzo*, *pavana*, *saltarello*, *dump* inglesa (tipo local), e outros, populares – incluindo a *chacona* e a *sarabanda*.

A partir do ano de 1630 a influência francesa tornou-se mais forte no norte da Europa, enquanto a influência italiana persistia no sul. Havia uma multiplicidade de tipos de dança: *sarabanda* e *chacona* tornaram-se aceitáveis, se desenvolveu a *courante* e o *minueto* se destacou. Os espetáculos de danças francesas cresceram culminando nas danças teatrais das óperas de Lully, e no gênero muito em voga no início do século XVIII e durante a Regência, a *opera-ballet* - uma série de *divertissements* em que a dança tinha papel de destaque. Na Inglaterra as semi-óperas de Purcell também tiveram destaque; na ópera italiana, em geral, a dança só era utilizada nas cenas finais, apesar de que havia dança entre os atos em certos entretenimentos da corte com música especialmente composta para o evento.

O estilo da dança mudou bastante no século XVII, apesar de haver pouca documentação que comprove o fato. No final do século XVII entre as danças mais praticadas citamos *allemande*, *branle*, *bourrée*, *canária*, *chacona*, *country dance*, *courante*, *furlana*, *giga*,

loure, minueto, passacaglia, passepied, rigodon e sarabanda. Na dança social, como na teatral, esses tipos costumavam ser agrupados em suítes cada vez mais padronizados. Na Alemanha floresceu a suíte para conjunto instrumental (Schein, Peuerl, Krieger e Georg Muffat); suíte para cravo (Froberger, Kuhnau) e, mais tarde, Bach. Na França, temos as danças para teclado (compositores: Chambonnières, Couperin, D'Anglebert). Na Inglaterra há compositores para grupos de danças (Jenkins, Locke e Purcell). As coletâneas italianas de danças classificam-se como grupamentos no estilo suíte ou sonatas do tipo sonata de câmara (Buonamente, Marini e, mais tarde, G.B.Vitali e Corelli).

No início do século XVIII, reconhece-se o predomínio francês na dança teatral: além de ser decorativa, passou a desempenhar um papel no drama. Iniciado por Lully, continua, em certa medida, nas *operas ballets*, de Campra. As duas dançarinas francesas mais influentes do início do século XVIII foram Marie-Anne Camargo (1710-1770), famosa por seu virtuosismo e Marie Sallé (1707-1756), criativa em sua expressão da emoção.

Jean-Georges Noverre (1727-1810) foi o mais importante transformador da dança, influenciado por Sallé, Rameau e pelo ator inglês David Garrick, cristalizou a visão do *ballet en action* (*ballet d'action*) como música, drama, coreografia e encenação, subordinado a um plano geral, e exigindo o fim do virtuosismo pelo virtuosismo, assim como o fim dos figurinos estereotipados e pouco práticos. Desenvolveu trabalhos com Jommeli e com Gluck. Outros coreógrafos importantes: Franz Hilverding van Wewen (1710-1768), criador de balés em pantomima; Starzer, que mais tarde compôs em Viena para Noverre e Gaspero Angiolini (1731-1803). Angiolini colaborou com Gluck em suas obras “reformadoras”, como o balé Don Juan (1761) e a ópera *Orfeo de Eurídice* (1762); Jean Dauberval (1742 – 1837), aluno de Noverre, desenvolveu um novo tipo de balé utilizando máquinas que permitiam aos bailarinos “voar” presos por arames.

A dança de salão do final do século XVIII era o minueto, dança mais importante no divertimento aristocrático (e também na sinfonia e no quarteto de cordas), e que aparece no Don Giovanni, de Mozart. Nele, o minueto entra em contraste com a *contredanse* (do inglês *country dance*) burguesa, habitualmente em compasso binário, que mais tarde evoluiu para formas diferentes (*anglaise, ecossaise, cotillon* e, mais tarde, *reel*), e era dançada ao

comprido no salão. Vários tipos de danças em roda, nos salões da classe média, foram desenvolvidos para casais dançarem enlaçados; a valsa, ao que tudo indica evoluiu das assim chamadas danças alemãs, como o *deutsche* e *ländler*. Viena, em 1760, era o centro da dança alemã e da valsa. Mais tarde, Mozart e Beethoven compuseram muitas obras para os bailes da corte, tal como fez Schubert para a dança burguesa. Além do minueto, outras danças eram usadas na música erudita, especialmente, em meados do século XVIII, a *polonaise*, (Bach e Telemann).

No século XIX temos como principal evolução o surgimento do balé romântico, baseado na dança mímica expressiva e no uso dramático de um corpo de balé; A maioria dos balés eram montagens realizadas por músicos de teatro, de acordo com as exigências de um coreógrafo, particularmente em Paris, (Hérold, cuja partitura para música *La fille mal gardée* [1828] ainda é executada, e desenvolveu-se também com Halévy, onde na obra *Manon Lescaut* [1830] usava a melodia para a identificação dos personagens: *leitmotiv*). romântico. Esses artistas fizeram de Londres um respeitável centro de balé nos anos 1840; importantes foram também Copenhague e a Rússia, que continuam sendo até hoje.

Durante o século XIX o balé dentro da ópera manteve uma posição secundária; servia a uma função decorativa, apesar de encontrarmos nas óperas de Glinka cenas que incorporam a dança folclórica para fins dramáticos. Já em Verdi, os balés operísticos tentam unificar os elementos do drama como o fez Wagner para Tannhäuser, em Paris, onde a inclusão do balé era um pré-requisito tradicional.

O balé clássico, foi influenciado pela obra de Delibes, (Paris: *Coppélia*, 1870; *Sylvia*, 1876), mas é principalmente obra de Tchaikovsky, (Moscou: *O lago dos cisnes* (1877), *A bela adormecida* (1890) e *O quebra-nozes* (1892)). *A bela adormecida* foi coreografada pelo francês Marius Petipa (1818-1910), diretor do Balé Imperial Russo, que criou quarenta e seis coreografias, que levaram esse estilo ao auge. Ele criou, detalhadamente, a seqüência de danças, o que deu a Tchaikovsky a ajuda objetiva que precisava. E trabalhou nos balés de Glazunov (*As estações*, 1900) e Minkus (*Raymonda*, 1898). Lev Ivanov, outro grande coreógrafo russo (1834-1901), trabalhou em *O quebra-nozes* e nas *Danças polovitsianas* para a ópera Príncipe Igor (1890), de Borodin.

Em Viena, nas dança de salão, predominou a *Valsa*. Outras danças importantes foram a *quadrilha* e o *galope*. A *polca*, da Boêmia, também alcançou grande popularidade por volta de meados do século XIX, o mesmo acontecendo com o *schottische*. A *valsa* foi uma das danças que, em forma estilizada, serviu a composições para piano, como as de Chopin e Brahms. Chopin também se valeu dos ritmos de danças da sua Polônia natal, como a *mazurca* e a *polonaise*, *smetana* e *dvorák*, igualmente, usaram formas nacionais de dança, como a *furiant* e a *dumka*.

Sergei Diaghilev (1872-1929), no início do século XX, mudou o destino da dança clássica. Em seus trabalhos com a sua companhia *Ballets Russes*, utilizava música de três formas diferentes: uma antologia de obras de um compositor; uma variedade de obras de compositores diferentes; ou utilizava obras pré-existente. Mas também encomendava músicas novas, criando um repertório básico para seus balés: *O pássaro de fogo*, *Petruchka* e *A sagração da primavera*, de Stravinsky, *Jeux*, de Debussy, *Daphnis et Chloé*, de Ravel, *El sombrero de três picos*, de Falla, e *Lês biches*, de Poulenc, são alguns exemplos. Fokine, Massine e Balanchine foram coreógrafos em seus trabalhos, assim como Picasso e Cocteau foram alguns de seus cenógrafos. Ele formou as principais figuras do balé britânico, tal como fez Balanchine com os grandes nomes de Nova York. Preservou-se na Rússia e cultivou-se na era soviética a tradição clássica, com a criação de novos balés por Glière (*A papoula vermelha*, 1927) e Shostakovich (*A idade de ouro*, 1930), bem como Prokofiev (*Romeu e Julieta*, 1940; *Cinderela*, 1945). Já nos Estados Unidos a dança clássica perdeu espaço para a dança moderna graças ao pioneirismo de Isadora Duncan (1878-1927), que usou a arte grega antiga como inspiração para seu estilo livre de dança e isto com qualquer música que lhe despertasse a imaginação. Também Ruth St.Denis (1877-1968), foi importante na formação de toda uma nova geração de bailarinos norte-americanos, especialmente Martha Graham (1900-1990). Merce Cunningham (1915), aluno de Graham, junto com John Cage, foram pioneiros numa dissociação entre a música e a dança, em que cada qual procurava a auto-suficiência.

No início do século XX teremos danças de *ragtime*, como *two-step* e *cake-walk*; *charleston* e o *foxtrot*. Nos anos 30, cresceu o interesse pela dança latino-americana, ao som de bandas que incluíam maracas, claves e bongôs; a *rumba*, o *samba* e o *tango* foram

os mais populares. A era do *swing*, dos anos 30, assistiu à evolução de danças mais livres, como o *jitterbug*. Nos anos 40 e 50, enquanto os estilos *pop* e *cool* transformavam o *jazz* de música de dança em música de concerto, as bandas latino-americanas popularizavam as danças do Caribe e da América Latina, incluindo o *cha cha cha*; no final dos anos 50, as danças negras associadas ao *rhythm-and-blues*, e mais tarde ao *rock and roll*, ganharam a preferência. Algumas danças de rock, como o *twist*, eram variantes de danças de *ragtime*, mas sua execução dependia menos da interação dos parceiros do que do indivíduo como parte de um grupo. Nos anos 70 e 80, a batida contínua e instigante da música de *rock*, *funk* e *soul*, em guitarras, metais e bateria, que ameaçam sobrepujar a melodia, fez surgir um conceito de dança frenética – ao fluxo constante de som, onde os dançarinos podem criar quaisquer movimentos de dança, em seqüências de sua própria escolha. (cf. *Grove*, 1994: 247-250).

Capítulo II

Funções e relações da música em cena: um esboço

Música e cena x Música encena

Apresentamos este capítulo em duas partes: a primeira parte focará as funções e relações música-cena quanto às possibilidades técnicas empregadas em sua criação; a segunda parte será uma síntese do capítulo I, mas mostrando apenas os acontecimentos mais importantes na evolução da história, buscando deixar nítido os diferentes tipos de relação entre música e cena e evidenciando como as funções apresentadas na primeira parte deste capítulo se deram no tempo e espaço em que surgiram.

No decorrer deste capítulo analisaremos algumas formas de como relacionar música e cena. *Grosso modo* ou a música é a própria narrativa, quando conta (ou canta) o enredo, e nesse caso o desenvolvimento da ação está diretamente subordinado à música; ou a música ajuda, sublinha, acentua a narrativa. Nesse caso ela não narra e a ação acontece independentemente da música, que se torna de diferentes maneiras um elemento de ambientação e climatização da cena.

Como já observado anteriormente, alguns nomes e definições criados neste estudo, e desenvolvidos na primeira parte deste capítulo, são um esboço. Esboço, na medida em que os modelos construídos são estratégias para se aproximar do tema e do objeto de pesquisa. Por isso, não devem ser considerados fórmulas fixas e imutáveis; não se pretende enrijecer modos de pensamento. Os conceitos criados e desenvolvidos são fundamentais para o exercício teórico, mas frisa-se que neste estudo, mais importante que a definição, é a possibilidade que uma idéia tem de criar novas possibilidades. O tempo é eterno processo, efêmero..., nas palavras de Deleuze e Guattari “(...) quando o tempo passa e leva o instante, há sempre um entre-tempo para trazer o acontecimento” (OQF:204); este entre-tempo é o que mais interessa e se busca neste trabalho.

1. FUNCIONALIDADE MUSICAL NA CENA: Tipologia de Relações

A música vinculada à criação de atmosferas e ambiências sonoras se relaciona com a cena basicamente de duas maneiras:

- a música converge;
- a música diverge;

1.1 – A música converge sempre que seus elementos internos buscarem se associar de forma direta aos elementos extra-musicais da cena; a música apóia o discurso. Os elementos musicais visam salientar o efeito visual/textual da cena. Esta música converge na mesma direção da retórica cênica, tal qual utilizada no teatro cristão da Idade Média onde a música deveria fortalecer a narrativa das passagens bíblicas. A música de convergência é usada, por exemplo, para ‘colorir’ estados emotivos de personagens, como veremos, no decorrer deste capítulo, com os madrigais renascentistas, com a música barroca de Vivaldi, e nos poemas sinfônicos do Romantismo etc. Converte, quando induz a imaginação do público com a imitação sonora de objetos diversos, reproduzindo ou representando lugares, e ambientes; paisagens, climas e estações do ano, sustentando e apoiando a cena. Seu objetivo é reforçar os elementos visuais ou textuais, sempre vinculado à criação da atmosfera. Assim a linguagem sonora cria um bloco combinando “num mesmo objeto, algumas modalidades da função simbólica como expressão, representação, sugestão e significação pura”. (Tragtenberg, 1999:91). Nesta pesquisa, diversos nomes caracterizam esta música: música retórica, música ilustrativa, música decorativa, música associativa, música descritiva, música representativa.

Quando o efeito de sonoplastia (*sound effect*) reproduzir o som de forma a copiá-lo e representá-lo da maneira mais próxima da natureza deste objeto, o som estará inserido na qualidade de convergência. Ou seja, os efeitos imitam (mimese) o objeto. A música como

elemento de convergência é a que sempre esteve e prevaleceu em cena até praticamente meados do século XX.

1.2 - A música diverge sempre que seus elementos buscarem se dissociar dos elementos extra-musicais; a música não apóia o discurso. Os elementos musicais visam a oposição entre os elementos da cena. A música diverge sempre que se criar uma relação de contraposição entre seus elementos e os elementos visuais ou narrativo-textuais da cena. A música cria uma ‘espaço’, uma diferença, contrapondo música e cena; A música surge como elemento crítico, que dialoga com a cena e comenta a ação cênica, na medida em que possibilita uma alteração da natureza do objeto. A partir daí os elementos de cena serão lidos de outra maneira. Vejamos:

O compositor Livio Tragtenberg (*cf. idem.*) explica a diferença que há quando se cria uma ‘mera sonoplastia’ em que o som, inserido em cena, não sofre nenhuma interferência do compositor, não sofre nenhum deslocamento em relação ao seu contexto natural; e como esta ‘mera sonoplastia’ pode se tornar um elemento crítico, se distanciado do discurso do objeto, da retórica. Como exemplo, Tragtenberg cita um personagem abrindo um chuveiro onde se ouve o som da água caindo do chuveiro. De acordo com as definições criadas até aqui, este efeito sonoro é o de convergência. Mas, se este personagem abrir o chuveiro e o som detonado das caixas de amplificação for o de uma fogueira em brasas, então, uma nova intervenção sonora deslocaria a natureza dos elementos de cena para uma outra significação, para uma nova leitura; os elementos musicais e cênicos são acoplados de forma a causar certa estranheza, já que, normalmente não cai fogo da torneira. Este som atua nesta cena com função de divergência. Definidas estas duas funções básicas da música em cena, considera-se que o criador musical para compor as diferentes qualidades de ambientação, bem como tensões e relaxamentos de cena, poderá ou deverá fazer uso livremente de ambas as possibilidades: divergência e convergência.

Ainda quanto a outras funções da música em cena, vejamos como podem se combinar:

1.3 - Música de condução (ou de passagem) de cena: conduz a ação de um personagem em cena (diferente de *leitmotiv*), suas entradas e suas saídas; e, conduz aberturas e fechamentos de cena. A música de condução apesar de amplamente utilizada como convergência, também pode ser utilizada como divergência. Por exemplo: um personagem entra correndo em cena e a música que o conduz para sua entrada é lenta.

Então, também é possível relacionar a música em cena pensando em velocidades e andamentos proporcionando diversos ritmos à cena:

A ação dramática é lenta e o andamento da música é rápido (diverge)

A ação dramática é rápida e o andamento da música é lento (diverge)

A ação dramática é lenta e o andamento da música é lento (converge)

A ação dramática é rápida e o andamento da música é rápido (converge)

Tomando ainda o exemplo do personagem que entra em cena correndo, podemos atribuir a ele uma qualidade emotiva, como alegria. Imaginemos então este personagem entrando em cena correndo, saltitando efusivo e irradiante. Como intervenção sonora colocamos uma música lenta e melancólica: uma nova qualidade expressiva será criada.

1.4 – Música de pontuação: é a música que marca e pontua a cena. A forma mais utilizada é como elemento de convergência acentuando os tempos fortes da cena. Temos aí os picos de cena e clímax dramáticos. De acordo com Michel Chion os “(...) picos são os momentos em que a emoção, de qualquer natureza (enternecimento, riso, medo, surpresa), é levada a um alto nível, mais alto do que imediatamente antes ou imediatamente depois” e o clímax será “o ponto culminante (em emoção, em drama, em intensidade de sua progressão dramática)”. (Chion, Michel.,1989:180). Esta música acentuará através da pontuação estes pontos dramáticos.

1.5 - Música de citação: é a música que faz referência a outras músicas. Para que esta música cumpra seu papel, que é o de remeter o público à música citada e a partir daí cumprir funções específicas e determinadas para encenação, é necessário que este público

tenha como bagagem o conhecimento necessário para poder decodificar esta música. Caso o público não conheça a música referida, a música de citação perderá sua função.

1.6 – Música de mobília (ou de mobiliário): conceito desenvolvido por Eric Satie (como *'musique d'ameublement'*), para música composta para servir de “pano de fundo”. (*Grove*, p.148). A idéia de paisagem sonora se identifica com este conceito.

1.7 – Musica espacial: termo utilizado para experimentações, a partir do final do século XIX, em busca de um novo tratamento espacial da acústica, e suas possibilidades de reverberação, realizado através da “colocação dos músicos em diferentes lugares para obter efeitos especiais”. (*Grove*, 1994:149).

1.8 - Motivo condutor ou leitmotiv: identifica uma célula musical (motivo, tema ou frase musical) a um personagem (*cf.* Tragtenberg, 1990:106). Amplamente utilizada em trilhas sonoras, o *leitmotiv* ajuda a contar a história relacionando o tema musical à narrativa do personagem. O motivo condutor geralmente é utilizado para relacionar o personagem a uma ação específica ou a um estado emotivo. Quando se apresenta uma cena, por exemplo, como a de um beijo, de um cortejo, de um confronto entre protagonista e antagonista, acompanhada de um *leitmotiv*, num determinado momento, quando o mesmo motivo condutor for executado, se torna possível visualizar o personagem, ou a situação dada, ou mesmo um aspecto interno do personagem, mesmo que ele não esteja em cena. Somos conduzidos até a ler o pensamento do personagem através do *leitmotiv*, que tende a acompanhar a curva dramática do personagem, cujo tema musical se mantém, mas a música se desenvolve sempre a partir deste tema.

Na obra *O Roteiro para Cinema*, de Michel Chion, o autor mostra algumas funções importantes ou até fundamentais que os acessórios/adereços podem ter em cena. Fazendo um paralelo, a partir das considerações do escritor, criamos situações onde os acessórios/adereços tenham esta importância fundamental para a narrativa e vejamos alguns exemplos, para compreender como relacioná-los com o *leitmotiv*. Usa-se o cinema, mas os exemplos

dados podem servir também para cenas de televisão, teatro etc. Primeiramente, vamos às considerações de Chion sobre os acessórios/adereços em cena:

“(…) uma arma para matar, uma bengala para se apoiar ao caminhar, um despertador para marcar a hora; (...). O acessório pode revelar a personagem por seu aspecto ou pela maneira como é utilizado (jogos de cena, tiques), ou então exprimir simbolicamente as funções, as situações, o que está em jogo. É o caso de objetos cuja posse é disputada e que representam o poder, a riqueza, o saber ou ainda a infelicidade, a lembrança, a infância (...)”. (Chion, Michel 1989:126).

Então, exemplificando, relacionaremos nas situações fictícias o *leitmotiv* (música-personagem) - adereços - situação dramática:

Exemplo 1 – Personagem com uma arma na mão ao som de seu tema, *leitmotiv*, mata alguém. Posteriormente em outra cena vê-se a arma, sem o personagem, mas com o motivo condutor sendo executado. Imediatamente associa-se a arma ao personagem assassino e remete-se à cena em que se deu tal ação.

Exemplo 2 – Personagem sofre acidente grave, passa a usar bengala, acompanhamos durante todo o filme sua recuperação, sempre ao som de um motivo condutor, que é desenvolvido e transformado, acompanhando toda a curva dramática do personagem. Finalmente, personagem se recupera e assistimos a uma cena em que o personagem se ‘relaciona’ com a bengala e ao fundo ouvimos novamente o *leitmotiv*. O resultado, supostamente será uma visualização do espectador em *flash-back* de todo o percurso do personagem até aquele momento.

Exemplo 3 - Cena mostra um tesouro ‘perdido’ no fundo do mar ao som do *leitmotiv*; o motivo condutor encerra junto com esta a cena. Corta para outros planos e depois o *leitmotiv* retorna numa cena que apresenta uma caravela com piratas. A associação direta será tesouro/piratas.

Para Michel Chion,

“(...) o traço essencial da personagem, que lhe confere sua função na história, merece ser apresentado logo, desde sua primeira aparição (...) quando os traços importantes da personagem demoram demais para serem definidos, o espectador pode ter uma reação de indiferença em relação a esta personagem, vaga e mal esboçada” (idem., p.228)

A partir daí conclui-se que, para o motivo condutor ter eficácia, ele deve ser apresentado junto com a primeira aparição do personagem reforçando seus traços e características que o definem.

Como vimos o *leitmotiv* é originalmente e geralmente utilizado como tema para personagem. Mas, *leitmotiv* é uma poderosa ferramenta que pode ser utilizada de outras maneiras. Associado ao diálogo poderá cumprir as mesmas funções deste, como por exemplo: fazer a ação progredir; comunicar fatos e informações ao público; estabelecer relações entre fatos e a situação dramática; revelar os conflitos e estados emocionais de personagens (neste caso associação por meio do texto); comentar a ação e assim por diante.

Outras formas de associação entre *leitmotiv* podem ser criadas e desenvolvidas conforme a necessidade do criador musical.

2. EVOLUÇÃO DA MÚSICA EM CENA - TEMPO E ESPAÇO

2.1 Primeiras Bases da Música em Cena

“(...) o tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras, se deitarem acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!” (Nietzsche)

Nos tempos mais antigos da Grécia, por volta de 800 a.C. os poetas-músicos ambulantes já cantavam seus poemas líricos e épicos, em estilo recitativo e com acompanhamento de cítara (*kíthara*) e aulo. Louvavam o espírito aventureiro de deuses e heróis⁴³. Pelas descrições de Platão os instrumentos acompanhavam a voz. O acompanhamento podia ser em uníssono ou com melodia e ritmo (*cf. Grove, 1994:154*): o acompanhamento em uníssono, mais tarde, será chamado de estilo recitativo; o acompanhamento com melodia e ritmo nominará os mais variados universos musicais, dentre eles, a canção.

A música continuaria mantendo seu vínculo direto com as forças de produção. Ao Estado caberia impor sua soberania através do respeito à sua autoridade em relação às normas instituídas⁴⁴. A música, prestando serviço ao poder vigente, atuaria nos meio de coerção,

⁴³ “(...) a prática tanto dos escaldos nórdicos como dos bardos celtas e dos rapsodos gregos (...) freqüentemente já se qualificava como uma manifestação que se destinava menos às comunidades gentílicas do que a uma nobreza que nelas se havia instalado. Este fenômeno deve ter-se verificado na maioria das culturas antigas como no Egito e na China (...). É provável que assim se tenha originado uma nova função da música, ou seja, a de *entretenimento* de uma classe favorecida em termos de riqueza e poder”. (Schurmann, 1989:32-33).

⁴⁴ A música na civilização grega, assim como nos povos primitivos, tinha uma função de manter as estruturas sociais, por meio de uma dominação cultural, vinculada à natureza do Estado. De acordo com Schurmann “Assim se explica o fato de que desde o início da civilização européia, a partir das Cidades-Estado da Antiguidade Grega, a cultura oficial do Estado era rigidamente regulamentada e imposta a todos os cidadãos, ficando toda tendência inovadora, para processos que hoje chamaríamos de *liberdade de criação* ou *criatividade*, sujeita a uma severa marginalização. Platão chega a propor uma efetiva repressão de tais tendências, dizendo que ‘é preciso que os Conselheiros de Estado cuidem para que este não se deteriore, para que não se introduzam inovações contrárias à ordem nem na ginástica e nem na música. Deve-se evitar o surgimento de uma nova espécie de música, porque esta colocaria em perigo o todo. Nunca se pode alterar a

como repressão, de ordem militar e policial, persuasão, de ordem ideológica exercendo uma dominação cultural, como acontece ainda hoje. O sagrado, anteriormente associado à subsistência e aos meios de produção, será um elo entre o Estado e povo. A música estará presente em manifestações de rua, festas populares⁴⁵, datas comemorativas etc. A partir destas manifestações populares, festas dionisíacas – ditirambo⁴⁶ - cantos de guerra, de louvor e cultos religiosos, junto com os aspectos sócio-culturais, já apresentados no primeiro capítulo, teremos o nascimento do teatro.

Na Tragédia Grega, o teatro juntaria no palco poesia, dança e música. Pela união desses elementos, Nietzsche aponta serem estes os princípios que nortearão a criação da ópera no século XVII. Os primeiros concursos de peças de teatro promovidos em Atenas remontam à época de Homero (800 a.C.), mas, será somente três séculos mais tarde, aproximadamente, que a dramaturgia alcançará sua plenitude, com Ésquilo (525-456 a.C.), *Orestias*; com Sófocles (496-406 a.C.), *Édipo Rei*; com Eurípides (480-406 a.C.), *As Troianas* e com Aristófanes (448-380 a.C.) *Édipo Rei*. No teatro grego a música estaria diretamente vinculada ao coro. O uso do coro introduzia a música na cena teatral, mas, nas primeiras tragédias a música, possivelmente, ainda não estaria tão presente no coro. Dos componentes da tragédia, o canto seria o maior dos ornamentos. A partir da *Poética*, de Aristóteles, onde o filósofo nos explica como deveriam estar dispostas as partes que compunham a tragédia entendemos que a música, na *persona* do coro, tinha função ativa, atuava em aberturas e fechamentos de cenas; assim como também poderia representar uma passagem, ou intervalo

essência da música sem que daí resultem abaladas as leis fundamentais do Estado”’. (Schurmann, 1989:22). “Damon é a fonte de inspiração mais importante dos diálogos sobre música de Platão (428-347 a.C.) e Aristóteles (384-321 a.C.), ainda que não seja textualmente citado (...). É de Damon que data uma verdadeira teoria dos modos e dos tons, de sua conveniência às circunstâncias, de seus benefícios ou de seus perigos para o desenvolvimento das virtudes e para o governo do Estado. Sob a proteção de Palas Atena, os mestres de todas as escolas sustentarão a partir de então uma ética musical imperiosa contra as extravagâncias dos profissionais. (...) [A partir da mimese], em música os modelos não são objetos, mas idéias, ações e a ordem das coisas. Portanto, pode-se imitar tanto o bem como o mal; isso é um perigo para o Estado, que deve zelar pela qualidade da educação. Damon subscreve o princípio ateniense de substituir a ação punitiva das leis pela educação dos costumes, propondo o ensino da música (e a educação pela música) como instrumento de progresso moral, antes da ginástica”’.

(Candé, 2001:74)

⁴⁵ Usamos o termo ‘popular’, visto o surgimento do Estado; temos agora a aristocracia e o povo.

⁴⁶ O ditirambo foi assumindo lentamente um caráter dramático (...). Comportava normalmente um recitativo heróico e apresentava as seguintes características: disposição circular do coro; dança orgiástica; composição no modo frígio; invocação a Dionísio. (Borges, Maria J., Pedrosa, Cardoso., no *site* <http://www.musicantiga.com.sapo.pt>)

de tempo – o *stasimon* ou ode coral. Caberia então ao coro cantar e entoar odes; que poderia se fazer com ou sem acompanhamento instrumental:

“Durante o assassinato do rei, em *Agamêmnon*, por exemplo, os anciãos desamparados discutem o que fazer e, cada membro do coro expressa seu ponto de vista. As canções eram apresentadas com grande clareza na dicção, cada nota correspondendo a uma sílaba, e acompanhavam-se por um instrumento de sopro em madeira, semelhante ao nosso clarinete.” (Gassner, John., 1991:32).

A utilização do instrumento não poderia impedir a compreensão das palavras que deveriam ser ouvidas com nitidez. A melodia acompanhava e acentuava as tônicas dos versos. Ou seja, as melodias serviriam aos versos, às palavras. Pelas descrições de Aristófanes (c. 444-380 aC) este estilo começa a declinar quando do uso crescente do cromatismo e da modulação⁴⁷ numa tentativa de agradar o público (Zahar, 1985:154).

Quanto a uma possível relação de funcionalidade, podemos deduzir que a melodia, convergia na mesma direção que o texto; O que importava eram as palavras mais do que a música em si. Importava que essa música fosse veículo para palavras. No Renascimento a Camerata Florentina em seu estudo da tragédia clássica para o desenvolvimento da ópera, irá concluir [mas não deixará de ser uma suposição, visto que não há provas para tal conclusão] que os gregos tinham utilizado um processo de canto em que a música acompanhava os limites da voz, em que as palavras eram sempre claras e perceptíveis e em que a linha melódica traduzia a emoção do texto.

*

* *

⁴⁷ “Crescente do cromatismo e da modulação” não diz respeito à modulação e ao cromatismo, como entendidos na música após o séc.XVIII.

Vimos que há milênios a ‘arte’ e mais especificamente a música visava à eficácia religiosa, militar, terapêutica; suas funções estavam principalmente atreladas à força de trabalho. Agora, na Grécia antiga, mesmo a música mantendo sua natureza numa relação muito estreita com os poderes do estado, uma nova consciência é desenvolvida: o gosto por escutar música e o gosto por arte de forma geral. O nascimento da tragédia será uma união entre dança, música e poesia: manifestações populares aliadas às forças do estado que promoviam os grandes festivais possibilitaram o surgimento do teatro grego. E também será nos festivais que se evidenciará a obra dos poetas-músicos vindos de diversas regiões, de diversas tradições, mas que encontrarão espaço nesses grandes eventos para mostrarem suas músicas e poesias: líricas e épicas - as líricas retratavam os sentimentos e as épicas enalteciam e cantavam a coragem guerreira e os feitos heróicos. Muitos destes poetas foram os responsáveis pela dramaturgia grega, como é o caso do poeta músico Eurípides. A partir daí teremos a formação de um público socialmente consciente para ‘escutar’ essa arte. Ao mesmo tempo a arte, a matemática, a política, as ciências, em suas mais variadas áreas serão estudadas, pensadas, discutidas e teorizadas pelos filósofos. E nesse sentido, música, enquanto manifestação artística e filosofia estarão diretamente vinculadas durante toda a civilização grega. Assim, teremos as primeiras teorias da arte e do pensamento, e que irão nortear toda a civilização ocidental, até os dias de hoje.

Já aparecem no teatro grego as principais funções da música em cena que irão caminhar praticamente até o século XX, com poucas modificações: músicas abrindo e fechando cena; conduzindo o movimento de personagens em cena; música atuando como interlúdios entre uma cena e outra; atuando como reforço e apoio do discurso. As melodias estariam a serviço da palavra. Essa forma era dada através da monodia - melodia vocal e instrumental realizadas em uníssono - apesar de que pelas descrições de Platão também outras formas que não o uníssono eram realizadas. No caso da tragédia o acontecimento musical era dado pelos instrumentistas e cantores que compunham o coro. Reforçamos que toda conclusão feita pelos pesquisadores para a música na cena grega é em sua maior parte especulativa dada a falta de dados

2.2 Trovadores e a música no culto cristão

Não há documentos escritos ou textos de teatro que comprovem a atividade dramática nos primórdios da Idade Média, porém manifestações teatrais itinerantes, possivelmente, nunca deixaram de existir.

Durante toda Idade Média continuaremos a encontrar os poetas músicos ambulantes, que especificamente no século XII e XIII, na França, serão chamados de trovadores (*troubadours*, no sul da França e *trouvères*, no norte da França); que cantam suas trovas em estilo recitativo, com ou sem instrumentos de acompanhamento. O estilo recitativo normalmente é escrito para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações do texto. Note-se que os poetas músicos e suas trovas já estavam presentes há muito tempo, só que neste período, às trovas serão incorporados elementos dramáticos, como o diálogo, onde já se pode observar um princípio de progressão dramática. (cf. Gassner 1991:160)⁴⁸. Teremos ainda menestrelis profissionais declamando seus poemas, contos românticos e contos farsescos através de pantomimas. A declamação é a relação entre ênfase verbal e acentuação melódica na composição musical e na enunciação de um texto. Abrange casos como a relação entre ritmos de fala e ritmos musicais. (Grove, 1994:769). No uso comum da palavra, declamar é recitar em voz alta, com os gestos e entonações apropriadas. Não será sempre clara a divisão entre os poetas que recitam e os que declamam; mesmo porque essas definições do que é ‘recitar’, o que é ‘recitativo’ e o que é ‘declamação’ variam bastante. No caso específico destes trovadores entendemos que desde muito tempo já estavam utilizando a música aliada ao texto poético. Agora, por uma evolução natural, aplicavam às trovas, ou aos textos poéticos, um novo discurso: o diálogo. Encontramos nas peças líricas destes trovadores princípios dos dramas pastorais e que, por sua vez, influenciarão efetivamente a ópera.

Como o teatro grego, o teatro sagrado da Idade Média, também sofrerá suas influências no culto religioso, só que agora cristão. Teremos a música em cena acompanhando o tema principal: passagens bíblicas; a música que desde muito tempo foi percebida como um

⁴⁸ Princípios aristotélicos.

instrumento de dominação, aqui é contato direto com o reino do deus cristão, através de hinos de louvor, cânticos religiosos, missas etc:

“(…) de início, o espaço da representação, era o coro e depois passou para outro, mais amplo, o da nave – com música agora especialmente composta para o diálogo. Em consequência disto o efeito foi grandemente enriquecido, como quando as palavras de Deus eram divididas entre tenor, baixo e contralto”.
(Gassner, John., 1991:160-161) .

O teatro cristão começa utilizando a música com salmos, precedidos e seguidos por hinos latinos, ou seja, música abrindo e fechando a cena, como os coros gregos já o faziam. E, posteriormente, criam músicas com os versos dos próprios salmos. Entre as peças de origem salmódica, teremos:

“Responsórios (responsoria) - refrões pelos quais o coro responde aos versículos do salmo, cantados pelo solista. Originalmente breves, silábicos e indissociáveis do salmo, os responsórios tornaram-se grandes peças vocalizes, geralmente em três partes (refrão, um ou vários versículos do salmo, refrão);

Antífonas (*antiphonae*) - refrões silábicos introduzidos no canto, alterando os salmos, como prelúdio, poslúdio e interlúdio. Dois meios coros cantam os versículos em alternância (antifonia) e se reúnem para cantar a antífona. As do ofício são simples breves; as da missa são mais desenvolvidas. Também existem grandes antífonas cantadas sem salmos (frequentemente em antifonia) como peças independentes;

Tratos - salmos ou fragmentos de salmo, cantados de uma só vez, sem repetição nem refrão, apenas pelo solista. São peças ornamentais com ricos vocalizes que se

situam entre as leituras da missa, principalmente durante a época pascoal.” (Candé, 2001:216).

Em cena esta música do teatro cristão se tornará uma *força de ação*, com uma potência aguda, *potência de agir*. Sua função será a de acentuar o caráter simbólico religioso. A música ilustra os efeitos cênicos. Podemos escutar os ecos dessa música até os dias de hoje. As imagens que são criadas em cena são fortalecidas pela música. Os quadros religiosos são engrandecidos sensorialmente pela força que os elementos musicais têm de se juntar aos elementos visuais, formando um bloco homogêneo, uma massa rígida: louvar a força da igreja na imagem de Cristo. Toda a potência da música é somada à força dos símbolos religiosos. A forma é imposta: a matéria dada ou a fisicalidade das imagens religiosas que os atores vestem com seus figurinos é agrupada às linhas musicais. Música e imagem se associam; a música ilustra - efeito ilustrativo - e reforça, apóia as ações e o discurso da cena. “A transposição visual dos Evangelhos, que começara nas artes plásticas (na escultura, na pintura e nos vitrais), atingi seu clímax no drama (...)” (Gassner, 1991:160). Os elementos visuais da cena se agrupam com os elementos sonoros.

Outra propriedade do teatro medieval é utilizar a música para produzir efeitos da vida real, atualmente chamado por alguns de sonoplastia. Esses efeitos sonoros visam representar coisas, simular o barulho de porta fechando, de copo quebrando, de chuva caindo, de demônios surgindo e fogo queimando, ou anjos voando, mas há relatos que revelam ter o teatro grego usado a reprodução do som de um trovão. (*cf.*Gassner 1991:32).

Nos dramas litúrgicos medievais, teremos a música em três gêneros distintos de peças:

“1. As peças narrativas, espécies de recitações musicais, análogas à salmodia tradicional, que representam aqui o papel do recitativo operístico, na medida em que fazem a ação progredir;

2. As peças processionais ou ‘cantos de condução’ (*conductus*) que acompanham os movimentos cênicos importantes: entradas ou saídas [de personagens bíblicos];
3. As peças líricas, num estilo bastante próximo das canções de trovadores.” (Candé, 2001:247).

Nas peças narrativas a música já apresenta os primeiros traços da cena operística; a música será a própria cena. Ou seja, os elementos musicais estarão diretamente ligados ao desenrolar da ação cênica. A música, o texto e ação dramática caminham na mesma direção e acompanham a progressão dramática. No caso das peças processionais ou cantos de condução, a música é um elemento que apóia a ação dramática, o desenrolar da cena. A música permite ou auxilia a compreensão dos elementos visuais para que sejam mais facilmente assimilados.

“Na multiplicidade dos temas inspirados de maneira bastante livre nas Escrituras ou nas vidas dos santos, alguns são particularmente fecundos, com a lenda popular de São Nicolau. Sobre esse tema várias histórias novas, totalmente profanas, foram compostas, todas elas terminando com um milagre do santo. Elas costumam ser interessantes tanto do ponto de vista dramático quanto musical (...). Encontramos interessantes esboços de motivos condutores [consolidados apenas no século XIX]: cada personagem tem seu tema particular” (Candé, 2001: 249).

Interessante notar que o *motivo condutor* já vinha sendo esboçado desde a Idade Média, mas aqui o que nos interessa é a utilização dos temas profanos para apresentarmos um caso específico.

A partir do século XIII com a introdução dos temas profanos nos autos, é comum citar, como visto no primeiro capítulo, a obra *Le jeu de Robin et Marion* (1283), do poeta-compositor, o trovador Adam de la Halle. A peça considerada como precursora dos

intermédios, inaugura o drama pastoral. Este auto, também é considerado por muitos estudiosos como a mais antiga peça, com uma música criada para cena (cf. Pedrosa, Cardoso., no *site* <http://lserv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6/doc>, acessado em junho de 2006.)

Diferente da grande parte dos dramas litúrgicos onde a música aparece apenas entre as cenas, na forma de interlúdios instrumentais, de ‘responsórios’ e de ‘cantos de condução’, na obra do trovador Adam de la Halle, a música é intrinsecamente dependente da trama, da ação das personagens, da evolução dramática. Quanto a sua estrutura, é importante salientar que as músicas que em *Le jeu de Robin et Marion* apresentam refrões para serem cantados pelo público. Os dramas pastorais figuram entre os gêneros em que se introduz a moda de refrão⁴⁹, possivelmente na segunda metade século XIII. Chailley propõe o termo para as canções de *refrain-centon* por constatar que a métrica do refrão é independente do resto das coplas das canções. De acordo com Chailley há uma transposição cênica entre música e texto: o texto da peça será o próprio verso falado (declamado) das canções; e as canções serão as partes do texto só que cantadas - *refrain-centon* – e a métrica deste refrão não depende do resto das coplas das canções.

Muitos dos *refrain-centon* eram tirados de músicas de conhecimento popular (ou de domínio popular), mas também outros *refrain-centon* eram criados especialmente para os dramas pastorais. O *refrain-centon* já era uma experiência de criação de uma música intrinsecamente ligada à narrativa: onde o desenrolar da narrativa depende da música.

*

* *

⁴⁹ “Em poesia, uma frase ou verso que ocorre em intervalos determinados, especialmente no final de uma estrofe. O termo, analogamente foi usado para passagens recorrentes em formas musicais com ou sem repetição de texto. O francês *refrain*, aplicado à canção medieval, designa um segmento de melodia com versos que é interpolado em suas obras, onde pode ser repetido como parte de uma canção estrófica; esses versos têm o mesmo caráter dos aforismos cortesãos ou dos provérbios amorosos e foram introduzidos nos motetos polifônicos e nas canções monofônicas”. (cf. *Grove*, 1994:770).

Notemos que a criação da música para cena se dará então, tanto na igreja, com música especialmente composta para os salmos, como fora dela, como vimos em Adam de la Halle no auto *Le jeu de Robin et Marion*. Esta obra confirma a extrema importância dos poetas trovadores no desenvolvimento dos dramas pastorais, que mais tarde influenciarão efetivamente o desenvolvimento da ópera. Vimos também, que durante a Idade Média teremos nos dramas litúrgicos, música para entradas e saídas de cena: cantos de condução - ‘*conductus*’ - que acompanham movimentos de cena assim como entradas e saídas de personagens. A música sacra dos dramas litúrgicos atuará fundamentalmente acentuando o caráter simbólico religioso; sua função será sempre de apoiar o discurso da cena.

2.3 Os Madrigais da Renascença e a Ópera: da polifonia à monofonia

No séc XV, as composições musicais mais comuns seriam essencialmente vocais. A música vocal polifônica, surgida próximo do século XI, se apresenta geralmente de forma contrapontística: composição vocal com diferentes vozes, que cantam em simultâneo, onde cada uma das vozes canta uma melodia diferente das restantes.

A música já vinha sendo utilizada há muito tempo como acompanhamento para representações religiosas e profanas. No Renascimento teremos uma espécie de grande fusão de estilos. A música coral será amplamente empregada nas missas e nos diversos gêneros musicais. A composição polifônica alcançará sua plenitude. Com o objetivo de compreender como se deu o surgimento da ópera no século XVII, já que a partir deste ponto será criada uma nova forma de relacionar música e a cena, analisaremos agora alguns gêneros musicais do século XV e XVI. Além do gênero dramático pastoral, o teatro pastoral - que já buscava a união do elemento poético com o musical-, dos intermédios (*intermezzi*) - que consistiam em cantos solos ou em peças corais com acompanhamento orquestral, introduzidos entre os atos dos dramas falados, outro gênero que influenciará a ópera será o madrigal:

O madrigal é uma canção polifônica, criada sobre tema não religioso: “(...) escrita para um texto secular em vernáculo que tenta interpretar com maior fidelidade”. (Moore, Douglas., 1960:25). O madrigal apresenta uma textura mais livre e mais viva que o moteto⁵⁰ e é escrito, geralmente, para cinco vozes. O madrigal do renascimento italiano “(...) a não ser por certo refinamento poético e musical, não preserva nada do século XIV”. (Candé, 2001:362). Tem como pioneiros do gênero, os músicos franco-flamengos Verdelot, Willaert, Arcadelt e Cipriano de Rore. Os poetas imitadores de Petrarca pretendiam retomar valores clássicos perdidos:

“A união de música ao texto e a liberdade da forma são suas características essenciais (...). Não lhes basta [aos músicos] imitar musicalmente uma realidade sonora - riacho, pássaros, caçada ou guerra. É preciso, além disso, encontrar equivalências musicais para certos conceitos. Tudo o que sobe ou desce, suscita movimentos melódicos ascendentes ou descendentes, as palavras *céu* ou *morte* são acompanhadas de harmonias transparentes ou dissonantes; e certas palavras-chave são sublinhadas por melismas (...). A tradução musical do sentimento poético se faz, por vezes, através do ‘cromatismo’ (para os músicos da Renascença, o cromatismo é a alteração de certas notas de um modo), para modificar a ‘cor’ com finalidades expressivas, correspondentes à mudança de sentimento. O madrigal, de origem italiana, é uma composição coral criado com base num pequeno poema.” (Candé, 2001:362).

Teremos ainda como exemplo de composição polifônica deste período a *chanson* (diferente das variedades medievais conhecidas com o mesmo nome), equivalente francês do madrigal italiano. (cf. Moore, 1960:27). Também é uma canção polifônica criada a partir de um texto profano. Janequin (1485-1580) foi um compositor destas *chansons*, este compositor gostava particularmente dos efeitos pictóricos na música e escreveu representações como

⁵⁰ O moteto é uma canção polifônica criada a partir de um texto bíblico latino ou um texto sagrado. Emprega muitas vezes as entradas canônicas das vozes separadas como se encontram na missa. Em sua estrutura mais rigorosa, cada frase do texto aparece associada a uma linha melódica ou tema, que surge com frequência, de modo que as vozes cantam ao mesmo tempo diferentes frases do texto e melodias. Isto dificulta a clareza das palavras, mas forma um desenho musical agradável ao ouvido. (cf. Moore. Douglas, 1960:24).

Caquet des Femmes, o tagarelar das mulheres no lavadouro, [com texto de Alessandro Striggio (1535-1595)], *Le chant des oiseaux*, o canto dos pássaros e *Les cries de paris*, gritos de ruas (...), retratadas em extensas composições que são na realidade poemas sinfônicos vocais. A poesia do Renascimento é muitas vezes difícil de traduzir (...) em razão da dificuldade de ouvir as palavras em passagens polifônicas. (cf. *idem*).

As canções descritivas de Janequin se colocaram como precursoras de um novo gênero que surgia: os madrigais dramáticos. Na segunda metade do século XVI, esses madrigais dramáticos (cf. Candé 2001:367) ou também chamadas de comédias madrigais, reuniam vários madrigais em ciclos musicais mais extensos. Os textos teatrais musicados não pareciam, porém, destinados ao palco, sendo considerados mais para serem ouvidos que para serem assistidos. Mas a comédia madrigal, constituiu mais um passo no desenvolvimento do teatro musicado, já que estes madrigais sugeririam ações dialogadas, onde os personagens exprimiam-se polifonicamente em falas simultâneas. Sob influência do teatro da época, o madrigal se tornava, pouco a pouco, cada vez mais dramático. A progressão dramática se dava através de quadros musicais que não tinham muita relação entre si. Dois criadores da comédia madrigalesca são Orazio Vecchi (1550-1605) e Adriano Banchieri (1568-1634). Como obra-prima de Vecchi cita-se o *Amfiparnaso* (1594):

“É uma comédia musical em que o elegíaco⁵¹ se mistura com o bufão. Pantaleão, velho e surdo, é ridicularizado pela bela Hortência, enquanto sua filha Isabel, prometida ao Doutor, ama Lúcio e é amada por ele. (...) Também há domésticos marotos, agiotas judeus que cantam um divertido quinteto, um casal de namorados cúmplices e um terrível capitão espanhol. Lúcio acredita que Isabel ama esse mata-mouros e tenta suicidar-se enquanto o doutor canta sob a janela da bela um ‘madrigaletim’, parodiando Cipriano de Rore, tudo isso em estilo polifônico.” (Candé, 2001:368).

⁵¹ Poema lírico triste.

No caso destes madrigais dramáticos, a música é associada direto à cena; a cena está na própria música: temos algo como texto = melodia (e provavelmente) = cena. No entanto, apesar da música se propor a representar o texto, esta ainda se sobrepunha à poesia, desempenhando um papel dominante, já que na polifonia, dada a mistura de vozes, o texto era pouco compreendido

Mas, como já dito, estas experiências musicais ilustrativas ainda não efetivariam um drama musical. Os madrigais dramáticos de Banchieri, Croce e Vecchi não eram destinados à representação. Isto fica claro no próprio prólogo de *Amfiparnaso*: “Esse espetáculo se contempla com o espírito, no qual entra pelos ouvidos, não pelos olhos, por isso fazei silêncio e, em vez de ver, escutai agora”. (Candé, 2001: 369).

No século XVII, a *chanson* francesa e os madrigais italianos sofrerão influência dos círculos humanistas que floresciam na Itália Renascentista. Como já vimos no capítulo I, a camerata florentina irá buscar nos clássicos sua inspiração criadora. A partir de traduções de Aristóxeno, Ptolomeu, Euclides, Boécio e de recentes pensadores como Glareanus, Dentice, Zarlino e Galilei, este grupo de humanistas irá se empenhar em criar um novo gênero que unisse teatro, poesia e música em cena. O objetivo era criar um *dramma per musica*, ou teatro dramático, num *stilo rappresentativo*: a ópera. Até então a forma musical que prevalecia era a polifônica; neste momento, para permitir à poesia uma posição de destaque, e a compreensão das palavras, o movimento humanista suscitava uma música mais simples. A escrita polifônica seria trocada pela homofônica, que é a escrita monódica do gênero recitativo (Candé, 2001:372). A escrita a uma voz do estilo recitativo seria um veículo para as palavras. Na ópera a melodia é soberana, mas apóia o texto cantado, já que por haver apenas uma voz o texto pode ser mais facilmente compreendido do que na polifonia. Assim, a poesia reencontrava uma posição eminente na cena. A música devia acompanhar os ritmos, e inflexões das palavras.

As primeiras óperas surgiram dos pastorais dramáticos que foram transformados em libretos e musicados como ópera. No caso de *Dafne*, com texto de Rinuccini e música de Peri e Corsi, já se experimentava o novo estilo, intermediário entre a declamação e o canto. Tratava-se de um novo gênero: não era um madrigal dramático, não representativo, em

estilo polifônico; não era um drama ou comédia entrecortado por intermédios musicais de estilo madrigalesco, nem era um madrigal dramático (essencialmente lírico) cantado por uma voz acompanhada. (Candé, 2001) Surgiam assim as primeiras experiências da ópera.

Mas antes de Monteverdi a narrativa ainda não tinha coesão e o enredo apresentava características parecidas com madrigais dramáticos e intermédios, no sentido do roteiro ser uma junção de quadros musicais. Monteverdi, foi capaz de tratar a ópera como uma unidade narrativa coesa, e não um conjunto de árias formando uma história. Além disso, tratou de acrescentar dramaticidade às árias, expressividade advinda do potencial de união das palavras, ação e da música, gerando efeitos musicais inéditos e fascinantes. Em 1634, Monteverdi introduziu nos violinos da partitura “*Il Combatimento di Tancredi i Clorinda*” o trêmulo⁵² para descrever e ilustrar a agitação durante a cena do duelo (*estile concitato*) e o *pizzicato*⁵³ também utilizado como efeito sonoro para representar os golpes de espada. Monteverdi tinha como ideal a união do texto com a música. Enquanto criação da música, queria que o desenvolvimento musical acompanhasse o desenrolar da trama. Assim a música estaria vinculada com o sentido dos versos e com os acontecimentos da trama. Monteverdi não só introduz inovações como consolida as bases do gênero.

Depois de Monteverdi a ópera sofrerá diversas modificações. Posteriormente, a ópera clássica e depois a Romântica estabelecerá novos padrões. Quanto à função da música o que se modifica principalmente com a ópera clássica é que a música e a cena não caminham mais juntas. A nova estrutura rígida fará com que o desenvolvimento da música não acompanhe mais o desenvolvimento da trama; algo parecido como acontece nos musicais cinematográficos: a trama é interrompida para que os atores cantem e dancem.

Como vimos no capítulo I, a partir da *Doutrina dos Afetos*, a arte de compor consistiria em expressar, através dos sons, as emoções do texto e segundo a retórica clássica, a música teria o poder de influenciar as emoções (afetos). (*cf. Grove*). Como exemplo de como a *Doutrina dos Afetos* influenciaria os modos de compor, e de como se dava a relação entre

⁵² Repetição rápida de uma nota ou acorde fazendo o arco avançar e recuar sucessivamente.

⁵³ Cordas dedilhadas, pinçadas, em vez de tocadas com o arco.

música e texto, vejamos como isso se deu na obra *As Quatro Estações*, de Vivaldi (1678-1741), considerado como um dos maiores expoentes da música Barroca.

Em *As Quatro Estações*, para melhor entendimento e fruição da obra, quatro sonetos complementavam e adicionavam importantes elementos para alcançar as cenas imaginadas por Vivaldi. Cada soneto estaria relacionado a uma estação e o público, provavelmente, acompanhava a música com os textos, de forma idêntica a dos poemas sinfônicos de Listz e Berlioz, que veremos mais adiante. Para muitos estudiosos, a união perfeita entre o texto e a música na obra de Vivaldi, reforça o fato dos sonetos serem de autoria do próprio Vivaldi. Acrescenta-se aos sonetos e à música, quatro telas do pintor Jean von Blasenbergh, que ainda ilustrariam visualmente o conjunto da obra. (cf. de Mattos, Ricardo., no site <http://www.digestvocultural.com.>, acessado em julho de 2006)

Apresentamos primeiramente os sonetos de *As Quatro Estações* no original em italiano em logo depois uma tradução livre:

Primavera

Giunt' è la Primavera e festosetti
La Salutan gl' Augei con lieto canto,
E i fonti allo Spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio Scorrano intanto:
Vengon' coprendo l' aer di nero amanto
E Lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi tacendo questi, gl' Augelletti;
Tornan' di nuovo al lor canoro incanto:
E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme 'l Caprar col fido can' à lato.
Di pastoral Zampogna al suon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all' apparir brillante.⁵⁴

⁵⁴ “**A Primavera:** Chegada é a Primavera e festejando / A saúdam as aves com alegre canto, / E as fontes ao expirar do *Zeffiretti* / Correm com doce murmúrio. // Uma tempestade cobre o ar com negro manto /

O primeiro movimento se relaciona com a primeira e a segunda estrofe; o segundo com a terceira e o terceiro movimento com a quarta estrofe. Um dos temas mais conhecidos da música barroca é apresentado com violinos e violas que cantam a chegada da primavera. A música nos permite visualizar as aves festejando e cantando juntamente com as águas correndo e murmurando. Trêmulos em acordes maiores avisam que a tempestade vem chegando. Relâmpagos e trovões se sobrepõe às aves, representadas por fraseados de violinos que dialogam com os trêmulos da tempestade. As aves esperam a tempestade passar e logo voltam a cantar no tema principal. No segundo movimento apresentado com andamento *largo*, lento, vemos o campo florido, o pastor e seu cão deitados, as folhas murmurando ao som de um melancólico e prazeroso dia. O terceiro movimento retorna ao andamento *allegro*; festas, danças, ninfas, brilham...

Estate

Sotto dura Stagion dal Sole accesa
Languè l' huom, languè 'l gregge, ed arde il Pino;
Scioglie il Cucco la Voce, e tosto intesa
Canta la Tortorella e 'l gardelino.
Zeffiro dolce Spira, mà contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino;
E piange il Pastorel, perche sospesa
Teme fiera borasca, e 'l suo destino;
Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de' Lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il Stuol furioso!
Ah che pur troppo i Suo timor Son veri
Tuona e fulmina il Ciel e grandioso

Relâmpagos e trovões são eleitos a anunciá-la; / Logo que ela se cala, as avezinhas / Tornam de novo ao canoro encanto// Diante disso, sobre o florido e ameno prado, / Ao agradável murmúrio das folhas / Dorme o pastor com o cão fiel ao lado. // Da pastoral *Zampogna* ao som festejante / Dançam ninfas e pastores sob o abrigo amado / Da primavera, cuja aparência é brilhante. //” *Canoro*: de canto harmonioso. (cf. de Mattos, Ricardo., no site <http://www.digestivocultural.com> acessado em julho de 2006).

Tronca il capo alle Spiche e a' grani alteri.⁵⁵

De novo o primeiro movimento relaciona-se com as duas primeiras estrofes; o segundo com a terceira e o terceiro movimento com a quarta estrofe. A música narra cada verso de forma tão precisa que é possível acompanhar cada desenvolvimento sugerido pelo compositor; ele alcança a primazia de dar uma ‘cor’ exata para cada imagem. Os afetos são reproduzidos com tamanha ilustração musical que sentimos o sol queimar, os homens trabalhando com o sol a pino e ouvimos o cuco, o pintassilgo e corruíra cantar. E temos a sensação da forte chuva que já vai chegar. No segundo movimento do Verão um adágio caminha para presto e retorna ao adágio. As cordas lentamente repousam cansadas; mas os relâmpagos apresentados na primavera são lembrados aqui e preparam para o tumulto furioso que se dá de repente, em presto. (tempo impetuoso d’estate).

Outtuno

Celebra il Vilanel con balli e Canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor de Bacco accesi tanti
Finiscono col Sonno il lor godere
Fà ch' ogn' uno tralasci e balli e canti
L' aria che temperata dà piacere,
E la Staggion ch' invita tanti e tanti
D' un dolcissimo Sonno al bel godere.
I cacciator alla nov' alba à caccia
Con corni, Schioppi, e canni escono fuore
Fugge la belua, e Seguono la traccia;

⁵⁵ “**O Verão:** Sob a dura estação, pelo Sol incendiada, / Lânguidos, homem e rebanho, arde a pino; / Liberta o cuco a voz firme e intensa, / Canta a corruíra e o pintassilgo. // O Zéfiro doce expira, mas uma disputa / É improvisada por Borea com seus vizinhos; / E lamenta o pastor, porque suspeita, / Teme feroz borrasca⁵⁵: é seu destino [enfrentá-la]. // Toma dos membros lassos o repouso O temor dos relâmpagos e os feros trovões; / E de repente inicia-se o tumulto furioso! // Ah! No mais o seu temor foi verdadeiro: / Troa e fulmina o céu, e grandioso [o vendaval] / Ora quebra as espigas, ora desperdiça os grãos [de trigo]”. (cf. de Mattos, Ricardo., no site <http://www.digestivocultural.com> acessado em julho de 2006)

Già Sbigottita, e lassa al gran rumore
De' Schioppi e canni, ferita minaccia
Languida di fuggir, mà oppressa muore.⁵⁶

O primeiro movimento liga-se à primeira estrofe, o segundo a segunda estrofe, e o terceiro movimento às duas últimas. A escolha de articulações, dinâmicas, tonalidades, modulações e a interpretação dos músicos contribuem para a exatidão das imagens retratadas no texto poético. Para que fosse perfeita a união entre texto e palavra e a música pudesse com mais potência produzir os afetos do texto, a estrutura musical é criada de forma a ilustrar, colorir, representar a palavra através de sons, para assim suscitar os diferentes afetos.

Inverno

Aggiacciato tremar trà neri algenti
Al Severo Spirar d' orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel Soverchio gel batter i denti;
Passar al foco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
Caminar Sopra 'l giaccio, e à passo lento
Per timor di cader gersene intenti;
Gir forte Sdruzziolar, cader à terra
Di nuove ir Sopra 'l giaccio e correr forte
Sin ch' il giaccio si rompe, e si disserra;
Sentir uscir dalle ferrate porte

⁵⁶ “**Outono:** Celebra o aldeão com danças e cantos / O grande prazer de uma feliz colheita; / Mas um tanto aceso pelo licor de Baco / Encerra com o sono estes divertimentos. // Faz a todos interromper danças e cantos, / O clima temperado é aprazível; / E a estação convida a uns e outros / Ao gozar de um dulcíssimo sono. // O caçador, na nova manhã, à caça, / Com trompas, espingardas e cães, irrompe; / Foge a besta, mas seguem-lhe o rastro. // Já exausta e apavorada com o grande rumor, / Por tiros e mordidas ferida, ameaça / Uma frágil fuga, mas cai e morre oprimida!” (cf. de Mattos, Ricardo., no *site* <http://www.digestivocultural.com> acessado em julho de 2006).

Sirocco Borea, e tutti i Venti in guerra
Quest' é 'l verno, mà tal, che gioja apporte.⁵⁷

O primeiro movimento une-se à primeira estrofe. O segundo movimento liga-se à segunda estrofe. E o terceiro movimento liga-se a terceira e quarta estrofe.

Vivaldi transportou para a música instrumental os elementos visuais da ópera. Os cenários que representavam campos, montes, prados, riachos e pássaros foram ilustrados, por ele, em uma música descritiva, tal qual já havia sido desenvolvido por madrigalistas, antes da ópera. A música também ilustrava nos madrigais dramáticos, como vimos, mas Vivaldi, descobrindo a possibilidade da música contar a história, fez o elemento descritivo sair do segundo plano para o primeiro. Vivaldi permitiu ou conseguiu sugerir a expressão máxima das imagens da poesia em música.

*

* *

O intuito de apresentar a obra de Vivaldi aqui, mais interpretá-la e analisá-la na sua estrutura musical é tentar mostrar como a música estava sendo pensada por seus criadores. Não há necessidade de aprofundar os caminhos técnicos de desenvolvimento musical dos temas, e das melodias, já que o que queremos é ver e entender as funções e as relações da música em cena. As relações da música e do texto nas obras diretamente ligadas à *Doutrina*

⁵⁷“**Inverno:** Agitado tremor traz a neve argêntea; / Ao rigoroso expirar do severo vento / Corre-se batendo os pés a todo o momento / Bate-se os dentes pelo excessivo frio. // Ficar ao fogo quieto e contente / Enquanto fora a chuva a tudo banha; / Caminhar sobre o gelo com passo lento / Pelo temor de cair neste intento. // Girar forte e escorregar e cair à terra; / De novo ir sobre o gelo e correr com vigor Sem que ele se rompa ou quebre. // Sentir ao sair pela ferrada porta, / Siroco, Borea e todos os ventos em guerra; / Que este é o Inverno, mas tal, que [só] alegria porta”. (cf. de Mattos, Ricardo., no *site* <http://www.digestivocultural.com> acessado em julho de 2006).

dos Afetos têm sua importância pelo fato de influenciarem diretamente os *Poemas Sinfônicos*, e de certa forma o Drama Musical no século XIX; a partir destas duas expressões, teremos *grosso modo*, a música criada como fundo sonoro (trilha sonora), surgida partir dos poemas sinfônicos (música programática) - e o teatro musical surgido a partir do Drama Musical (ópera).

2.4 Os Poemas Sinfônicos e o Drama Musical: à expressão da palavra

2.4.1 Música Programática:

Hector Berlioz (1803-1869) e Liszt (1811-1886) desenvolveram um gênero chamado música programática, música de programa. Eram obras orquestrais compostas a partir de um programa definido (*cf.* Moore, 1991:170).

“Música do tipo narrativo ou descritivo. A expressão foi criada por Liszt, que definiu um programa como ‘um prefácio apostro a uma peça de música instrumental (...) para dirigir a atenção [do ouvinte] para a idéia poética do todo, ou para uma parte especial dele.’ A música programática, que se confronta com a música absoluta, distinguiu-se por sua tentativa de assinalar a diferença entre objetos e eventos. O conceito é bem mais antigo do que Liszt. As seis sonatas bíblicas de Kuhnau (1700) são precedidas, cada uma, por um sumário daquilo que a música pretende transmitir, e os ‘programas’ dos concertos *As Quatro Estações*, de Vivaldi, estão contidos em sonetos anexados à música. (...) O passo decisivo em direção à música programática do tipo subjetivo, romântico, foi dado por Berlioz através da utilização do solo da viola em *Haroldo na Itália*. A *Idée fixe* foi um passo substancial em direção ao *leitmotiv* wagneriano, por meio do qual Liszt e Strauss, no poema sinfônico, puderam associar temas específicos a um significado de representação predeterminado.” (*Grove*, 1994:637).

As músicas podiam ser baseadas em uma história, um romance, um poema, um conto, uma peça de teatro, um tratado filosófico ou uma pintura. Mas a música não seria meramente representativa, tal qual nos madrigais dramáticos, mas sim se influenciaria pela força poética buscando expressar a emoção dos textos. Como criadores românticos que eram Berlioz e Liszt compartilhariam com o público as idéias que inspiravam as composições; entregava-se no começo do espetáculo o programa para que o público pudesse acompanhar a música juntamente com os textos. (Moore,1991:170). Liszt escreveu treze peças orquestrais baseadas em textos diversos. Como exemplo será citado uma obra de Liszt apresentando o programa e as soluções musicais do compositor, nos diferentes trechos da obras *Les Préludes* (composto em 1859), criada a partir de *Méditation Poétiques* de Lamartine:

“O que é a nossa vida senão uma série de prelúdios a essa canção desconhecida de que a Morte entoia a primeira nota solene? O amor forma a aurora encantada de toda a existência. Mas que é do destino em que as primeiras delícias da felicidade não são interrompidas por alguma tempestade cujo hálito mortal dissipa as suas belas ilusões, cujo raio fatal consome o seu altar? E que é da alma cruelmente ferida que após uma destas tempestades não procure um lenitivo para as suas recordações na doce calma da vida campestre? Mas o homem não se resigna facilmente por muito tempo ao gozo da serenidade beneficente no seio da natureza que começou por encantá-lo; e quando a trombeta dá o alarme, corre para o local do perigo, qualquer que seja a guerra que o convoca às fileiras, para que possa voltar a encontrar na liça a consciência plena dele mesmo e a posse inteira dos seus poderes”

De acordo com Douglas Moore, Liszt representa musicalmente os estados de espírito que o texto sugere: amor de juventude, tempestade passional, alegrias pastoris, guerra e autodomínio (*cf.*, p.172).

Liszt, inventa lugares, faz aflorar uma força expressiva quase sem nome na maneira como opera seus cortes e transições. E não basta imitar a natureza ou sê-la verossimil, mas sim, inventar uma paisagem. E uma paisagem, assim como as paisagens do mundo em que nossos corpos caminham, com seus percalços, seus atalhos, suas surpresas.

O compositor Liszt criou a obra *Les Préludes* em oito partes, cuja estrutura musical consiste em um motivo central simples de três notas. Nesta peça a música torna-se a cena e os elementos contidos na música tornam-se também personagens que passeiam por esta cena. A música programática não só narra um lugar, mas muitas vezes narra momentos de um personagem, e este personagem está presente na própria música na forma de um tema, um motivo variável, um acorde, um ritmo preciso. Em Liszt quem passeia é o tema, o tema é que sofrerá as transformações conforme o ambiente por onde passe.

Para quem escuta *Les Preludes*, se a aurora, a tempestade, o refugio na natureza e a potência da vida descrevem a seqüência dos eventos na peça, os momentos não mostram arestas claras e não são necessariamente o foco, pois com eles colide um tema principal, um personagem, uma melodia, que passando pela trama dos momentos sofre transformações das mais diversas, indo e vindo a cada vez com um nova surpresa.

2.4.2 Drama Musical:

“(…) que o mentiroso e o hipócrita tomem cuidado com a música alemã: pois justamente ela é, em meio a toda nossa cultura, o único espírito de fogo limpo, puro e purificados, a partir do qual e para o qual, como na doutrina do grande Heráclito de Éfeso, se movem em dupla órbita circular todas as coisas: tudo o que chamamos agora de cultura, educação, civilização terá algum dia de comparecer perante o infalível juiz Dionísio.” (Nietzsche).

Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), “não se contenta com a solução de Liszt do poema sinfônico. Tudo que é representado em música deve (...) ser visto em cena”. (Moore, p.190). Wagner uniu a narrativa sinfônica à ação dramática do palco e das vozes, revolucionando a forma tradicional: cortou as divisões entre árias, coros, duetos ou trios; transformou a essência lírica e melodiosa do *bel canto*⁵⁸, com floreios e divisões convencionais e padronizadas em um discurso sinfônico, organicamente trabalhado junto à ação dramática numa forma ininterrupta. Wagner aproximou, mais do que nunca, a ópera da essência trágica grega, chamando-a de *Obra de arte total (Gesamtkunstwerk)*, onde música, drama, dança, pintura e poesia são um só elemento, indissolúveis e constantes, em um drama musical.

Wagner começou a utilizar uma técnica desenvolvida por Berlioz, a "idéia fixa"⁵⁹, e a adaptou à ópera como *leitmotiv*, ou motivo condutor, onde um tema musical se identificaria há um personagem. Como vimos na primeira parte deste capítulo, o *leitmotiv*, percorre toda obra e passa a determinar ou mesmo representar o personagem ou seu estado de espírito. Esta técnica permite que o personagem seja visto em cena sem estar em cena. O *leitmotiv* é amplamente utilizado no cinema e na televisão.

2.5 Trilha Sonora e Música Original

2.5.1 - Trilha Sonora

A trilha sonora, *soundtrack*, originalmente utilizada em cinema e depois em outros meios de comunicação como teatro, dança, rádio e televisão (novelas, mini-séries, seriados etc.) basicamente surgiu com a função de tapar buracos onde não havia diálogos e depois aos poucos passou a ser efetivamente usada para construir climas; desenvolver atmosferas e ambientes sonoros para potencializar os elementos vistos em cena. (cf. Salles, Felipe., no

⁵⁸ O *Bel canto* era um estilo presente na ópera italiana que se caracterizava pelo virtuosismo e o adorno que demonstrava o solista em sua representação. Na primeira metade do século XIX, o *Bel canto* alcançou seu nível mais alto, através das óperas de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti.

⁵⁹ Candé aponta para o fato de, temas musicais, acompanhando a trajetória de um mesmo personagem, já acontecerem desde o fim da Idade Média.

site <http://www.mnemocine.com.br> acessado em julho de 2006). Como vimos a função da música como elemento de climatização, é o de apoiar, sustentar, ilustrar, enfatizar uma idéia. No cinema:

“(…) exige-se música (…) nas seqüências em que o ritmo musical pode sustentar movimentos regulares (trens andando, galope de cavalo, carros em velocidade, etc.) ou onde a expressão musical pode intensificar o aspecto emocional. (…) [Considera-se que] a eficácia da música de cinema, e sem dúvida, a mistura do visual-auditivo, têm de ser medidos pelo grau em que a música não é ouvida como tal”. (Grove, 1994:147).

Para muitos filmes, principalmente dos gêneros “hollywoodianos”, a boa música para cinema é aquela que não se percebe e que não se escuta. A música ilustra de tal forma a situação dramática que só lemos a idéia principal que está sendo mostrada na tela. As paisagens sonoras são criadas, de modo, que o elemento visual é protagonista, e a música, sua ilustração, seu reforço. Na trilha sonora (*soundtrack*) pode-se misturar efeitos à sonoplastia (*sound effects*) como barulhos de porta rangendo, copos quebrando, tiros de metralhadoras, respiração do personagem etc., de forma a criar a atmosfera, que for satisfatória à ambientação da cena.

Em sua origem, a trilha sonora é uma música que é criada depois que a cena já está pronta. E, como vimos no início deste capítulo, há basicamente duas maneiras de relacionar música e cena para se criar climas, atmosferas, ambientes:

1. música convergindo para os elementos extra-musicais da cena;
2. música divergindo dos elementos extra-musicais da cena;

Como já foi dito, a música de reforço retórico de cena é a que predominou até meados do século XX, e ainda é amplamente utilizada no cinema, no teatro, na publicidade e no rádio, assim como nos mais diversos meios de comunicação. Contudo, em determinado momento os compositores souberam se desvincular dos primeiros modelos de trilha sonora e buscaram novas possibilidades de pensar a função da música e sua relação com a cena. Como visto também no início do capítulo, desenvolveu-se assim uma nova relação oposta a que existia. Em vez de convergir, a música também poderia divergir.

Atualmente há uma distinção entre dois tipos de criação da trilha sonora: a primeira quando a música é criada por recortes de músicas que já existem, de compositores variados e a outra chamada Trilha Original, quando a música é originalmente criada para a obra. Há ainda a variedade da trilha que mistura músicas originalmente compostas, com músicas já existentes.

2.5.2 - Música Original

A Música Original, ou Música composta para..., Música criada para..., se diferencia da Trilha Sonora principalmente por ser uma música que é explorada no âmbito do próprio foco da ação cênica, de tal modo que participa diretamente da narrativa; o texto da música narra a cena. Música Original é um termo, assim como Trilha Sonora, surgido de produções cinematográficas. Depois, este termo passou também para o teatro e para a dança; a título de exemplificação pode-se fazer um paralelo como sendo o mesmo tipo de música criada para gêneros como o drama pastoral, ópera, ópera cômica, opereta, teatro de revista, filmes e teatros musicais; portanto será toda música de cena em que os elementos musicais conduzem a ou à narrativa; ou em que a narrativa está diretamente subordinada à música – a narrativa se desenrola em função da música. A composição desta música influenciará diretamente a criação dos argumentos, dos roteiros, dos enredos. Aprofundaremos este caso no capítulo III.

*

* *

Atualmente, como desenvolvimento natural do processo de criação da música em cena, tanto em cinema, teatro, dança e performance, já se usa muito uma música que está diretamente inserida no argumento narrativo ao mesmo tempo em que ela ambienta a cena.

Em uma cena de filme, poderia se pensar assim: um policial quer ‘caçar’ um assassino, que está numa casa. O policial, com a arma na mão, anda com passos muito lentos ao redor da casa, procurando uma janela para entrar. O som de ambientação da cena é um rock pesado - a música tem um andamento muito rápido, com ritmo muito bem marcado e intensidade forte, que se opõe à dinâmica do personagem - o movimento corporal do policial é lento, com passos que quase deslizam no chão, não há acentuação em seu andar (fraco - *piano*). Por enquanto esta música só estaria vinculada à climatização da cena, com uma qualidade de divergência, mas quando o policial entra na casa, subitamente a música pára e percebe-se que quem desligou esta música foi o próprio assassino. Depois de alguns instantes, novamente a música é tocada: agora é lenta e romântica - novamente a relação criada é de contraponto, já que a seqüência deste plano será uma ação típica de polícia e ladrão. No momento em que o espectador percebe que a música vem da própria casa e que quem está controlando o som é o próprio vilão, toda a leitura da cena é transformada; a relação entre música e cena assume um novo potencial dramático.

*

* *

É importante observar que, hoje em dia, trilha sonora e música original são mescladas em diversas produções. Muitas vezes, o nome ‘trilha sonora’ é usado para composição de música original, assim como, muitas vezes, a música criada com o único propósito de climatização é chamada de música original. Mas, o que importa é percebermos como os elementos em cena estão sendo trabalhados. Talvez esta confusão se dê por haver uma grande tendência em teatro e dança de, cada vez mais, se criar em processos colaborativos. São criações coletivas onde intérprete influencia o compositor musical, que influencia o diretor, que por sua vez é influenciado pelo dramaturgo e assim por diante. A música ora atua como clima, ora atua como narrativa, ora a ação do intérprete estimula a criação da música, ora a música serve de base para criação do gesto do intérprete, e assim por diante, seja a cena qual for.

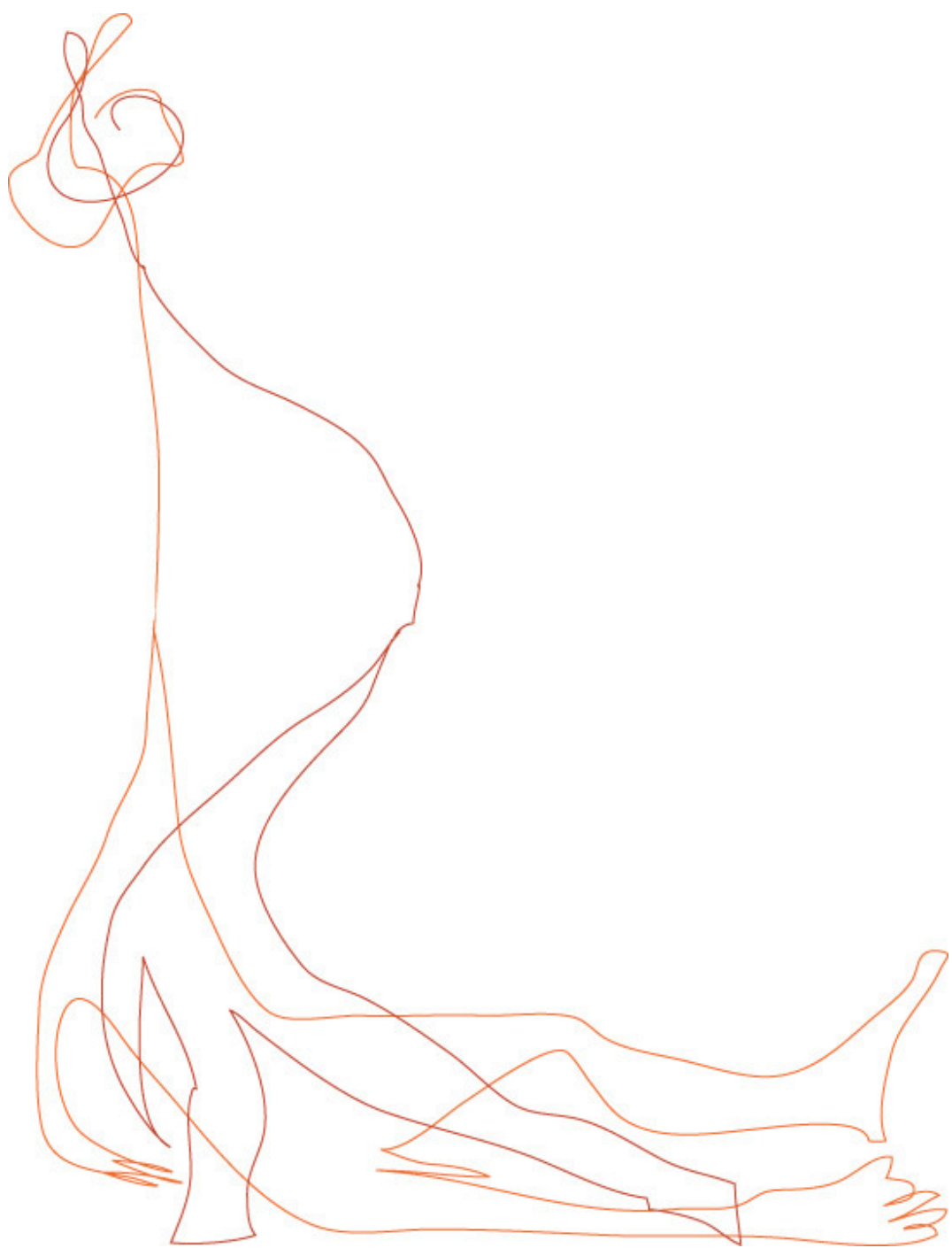
2.6 Música (e)m Cena

Como fechamento da primeira parte desta dissertação, e como último ponto deste capítulo, a partir do estudo dos dois capítulos iniciais, distinguem-se:

Trilha sonora: pode se dar através de recortes e colagens de músicas já existentes ou através de composição original. (trilha original).

Música original: criação de música diretamente vinculada ao desenvolvimento da narrativa.

Sonoplastia (*sound effects*): criação de efeitos sonoros.



Capítulo III

Estudo de Caso: *Moda à Terra*

“nem antes nem depois, mas aqui e agora”

(Ron Daniels)

1. APRESENTAÇÃO DO ESTUDO DE CASO

Como parte do estudo da relação música-cena, este capítulo e o próximo apresentam dois estudos de caso. O primeiro analisa a intervenção performática lítero-musical realizada no SESC Pompéia- SP, em novembro de 2005, dentro do evento *Terra Paulista – a história, costume e arte do interior paulista*. O nome da intervenção é *Moda à Terra*. Esta intervenção foi um trabalho solo, com duração de 30 minutos realizado na Rua Central do SESC Pompéia. *Moda à Terra* tem caráter de apresentação de rua; é o cantador e sua viola. Diz a sinopse:

“*Moda à Terra* é uma homenagem a cantadores e trovadores, um resgate da figura do violeiro, tão presente no imaginário popular. O intérprete tece o caminho e compõe sua moda, levando o público a um delicioso passeio aos valores da nossa terra, através de uma colagem de poesias de autores paulistas.”

Antes de começarmos propriamente a discussão, ou melhor, o esboço, sobre as possibilidades dos modos de composição tecidos para este trabalho, será apresentado o roteiro com o texto desta *intervenção*. Note-se que o termo *intervenção lítero-musical* refere alguns elementos importantes para que se compreenda este trabalho. *Intervenção*, porque acontece em local aberto, na rua interna principal, que dá acesso a todos os espaços – restaurante, área de convivência, biblioteca, conjunto poliesportivo, espaço das oficinas, a própria exposição *Terra Paulista* que se deu numa das partes da área de convivência – enfim, a apresentação esteve sujeita às intempéries do acaso: crianças correndo, brincando e gritando, jovens sentados tomando cerveja, casais namorando, senhores atentos, uma rajada de vento, um céu azul ou cinzento; e assim, a apresentação tem caráter de performance:

“a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outra via, com ajuda de meios lingüísticos, as presente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis”. (Saraiva, p.3-4 *apud*. IPO:32).

e a segunda parte do nome *lítero-musical*, refere-se à combinação da música com literatura, mais especificamente colagem de poesias, ou apenas de fragmentos de textos poéticos de Padre José de Anchieta, Mário de Andrade, Martins Fontes, Cecília Meireles, Fernando Pessoa⁶⁰ e do próprio autor e intérprete.

Ainda antes da exposição do roteiro, apresentamos dois outros aspectos importantes: o primeiro é sobre a viola⁶¹, e o segundo é sobre a figura do poeta-violeiro-cantador.

No século XV e XVI, a viola foi muito difundida em Portugal, sendo o principal instrumento de jograis e cantores trovadorescos. No Brasil, a viola foi introduzida por colonos e jesuítas portugueses. De acordo com o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa (*cf.*, Corrêa, 2002:24), a viola quando chegou ao Brasil manteve as características do instrumento tanto quanto à sua estrutura básica (cravelha de madeira, cavalete trabalhado, traste nivelado tal qual o original), quanto ao seu caráter tipicamente popular. Já se têm relatos do instrumento desde a descoberta do Brasil:

“E, assim, graças a essa intromissão do popular dentro das manifestações religiosas (já tradicional em Portugal tanto nas procissões teatralizadas das cidades quanto nas festas religiosas do campo), quando em 1553 se realizou na aldeia do Espírito Santo, em Abrantes, a festa de recepção ao padre Cristóvão de Gouveia, o espetáculo oferecido ao viajante foi a encenação de um auto pastoril, ao ar livre,

⁶⁰ Inicialmente o trabalho foi criado só com autores paulistas, exceção feita ao Padre José de Anchieta, que foi o primeiro autor da gramática brasileira. Posteriormente para apresentações não vinculadas à exposição *Terra Paulista*, adicionaram-se textos de Fernando Pessoa.

⁶¹ Hoje chamada: viola caipira, viola regional, viola cabocla, viola brasileira, viola de dez cordas, todas se referem à viola de cinco pares (ordens) de cordas metálicas.

que permitia aos actores apresentar ‘ uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados (figurações coreográficas) e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris’” (Cardim, Fernão *apud.* Tinhorão, 1998:41).

“Em todas estas três aldeias [Espírito Santo, Santo Antonio e São João Batista] há escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tanger frutas, violas, cravos e officiam missas em canto d’orgão, cousas que os pais estimam muito.” (*idem.*)⁶²

No que tange ao violeiro-cantador, há referência a versos cantados em uma comédia encenada em 1580, em Olinda, numa festa do Santíssimo Sacramento, onde o cantor da música, Antônio Rosa se acompanhava à viola. Um século depois, Tinhorão referindo-se a Gregório de Matos:

“De volta à Bahia, em 1682 ou 1683 (saíra em 1650, pelos seus quinze anos, para estudar em Coimbra)...iniciava andanças boêmias pelos engenhos do Recôncavo baiano, cujos proprietários o abrigavam naturalmente atraídos por suas qualidades de compositor de coplas e romances – que acompanhava na viola.” (Tinhorão, 1998:55).

A figura do violeiro-cantador tão presente no imaginário popular, vem percorrendo a história do Brasil desde a sua descoberta. Violeiro e sua viola, com o correr dos séculos, fixam-se em várias regiões do País. A música passa a apresentar características diferentes, como os ritmos, seus ponteios peculiares, tradições e festas distintas, porém mantendo sempre em comum o timbre chorado e gritado do instrumento.

⁶² Embora não se saiba sobre a veracidade dos fatos é interessante notar a presença da viola em tais manifestações artístico-religiosas.

Como observa Roberto Corrêa “(...) a tradição da viola - a arte do ponteio - esteve sempre, e quase que estritamente ligada à oralidade”. (Correia, 2002:24). Entende-se perfeitamente que neste caso, oralidade, trata-se do conhecimento do toque de viola que é passado de pessoa pra pessoa, via oral, via fala. Mas, de acordo com Paul Zumthor, ao se falar em oralidade, muitas idéias são misturadas, como transmissão oral, tradição, cultura popular, folclore, poesia oral etc. Utilizaremos os estudos de Zumthor no que se refere à oralidade para traçar alguns paralelos ao longo deste capítulo sobre poesia oral, voz falada e cantada, performance e corpo. Para Zumthor, em sua obra *Introdução à Poesia Oral*, “as convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite (...)”; explica o autor que, “tratando-se de oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma função global. (...) [Por exemplo] no uso popular do Nordeste brasileiro, a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que se impõe e a performance”. (IPO:156). Pode-se traçar um paralelo do poeta-violeiro, seja do Nordeste, do Sudeste ou de onde for, com a tradição medieval européia;⁶³ do poeta-trovador que compunha (e ainda compõe) canções simples, como de costume ainda o são, com versos idílicos⁶⁴ e melodias lineares. Paul Zumthor descrevendo sua infância, na Paris dos anos 30, cita que as ruas parisienses se animavam por numerosos cantores de rua:

“Éramos quinze ou vinte (...) ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral, muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes.” (Zumthor).

Na tese de doutoramento, Fernando Carvalhaes observa que, o violeiro repentista nordestino em uma simples regra da composição do repente já mostra possibilidades de criar este diálogo com a tradição oral medieval : “o cantador trabalha com métrica, rima e

⁶³ Para Zumthor o termo medievalista (medieval) não refere-se unicamente ao período histórico da Idade Média: “A Idade Média é o não-lugar do medievalista: fora-do-espaco, na dimensão de um puro nomadismo temporal” (IPO:115)

⁶⁴ Pequena poesia campestre; amor poético e suave

oração; um moteteiro, o compositor do moteto tem que se haver com números, sons e motes”. (2000) - no caso específico desta *Moda à Terra*, não há repente, e a poesia cantada não é improvisada; mesmo porque, o trabalho criado, e encomendado para a mostra da *Terra Paulista* não deve levar elementos do nordeste. Não deveria, pois não é assim que acontece, já que terra paulista, hoje é terra de todos. A exposição *Terra Paulista - a história, costume e arte do interior paulista*, não nega em momento algum todas as influências culturais sofridas no decorrer do tempo.

Finalmente, da estrutura temos:

1.º CANTO

fragmento poético : Ricardo Nash

moda: *Tecendo*: Ricardo Nash

fragmento poético: Martins Fontes ou Fernando Pessoa

2.º CANTO

moda: *Travessia*: Ricardo Nash

fragmento poético: Mário de Andrade

moda: *(A)chegar*: Ricardo Nash

3.º CANTO

fragmento poético: Mário de Andrade

moda: *Canto de Noite*: Ricardo Nash

moda: *Pro dia Raiar*: Ricardo Nash

4.º CANTO

fragmento poético: Fernando Pessoa

moda: *Canta Terra*: Ricardo Nash

Os *fragmentos poéticos* são as partes de texto falado e as *modas* são as partes cantadas. Diz Zumthor que é a relação ente o dito e cantado que define a performance. *Moda à Terra* então intercala textos falados, com textos cantados ao som da viola⁶⁵:

“Quando um acompanhamento instrumental ressoa com o canto, as duas músicas se conjugam na operação da voz. Sempre, no entanto, uma tensão se delineia: pela diferença acústica passa uma diferenciação funcional. (...) Os cantadores brasileiros alternam a voz e o instrumento ao longo da performance. Eles ainda utilizam, como a maior parte dos cantores épicos do mundo, apenas um instrumento, viola ou guitarra.” (IPO:196).

Zumthor admite três modalidades para a voz: a voz falada (*dito*); o recitativo escandido⁶⁶ ou a solmodia (o que em inglês se exprime por *to chant*); e o canto melódico (em inglês, *to sing*); “Os liturgistas medievais utilizavam uma escala semelhante, limitando contudo a extensão do primeiro termo, recitatio, ao dito poetizado por um ritmo artificial”. Para o autor, o *dito* da poesia oral se encontra em continuidade com o recitativo, e este difere do canto somente pela amplitude. De um a outro se produzem deslizamentos. “Cada sociedade, cada tradição, cada estilo fixa seus próprios pontos de suspensão” (*idem.*, p.188). Em *Moda à Terra* os textos serão *ditos* de maneira natural, não-eloqüente. Há um momento no fim da performance, na moda *Canta Terra* em que entre um verso cantado e outro há uma frase recitada de forma eloqüente: “E então, nossa culpa escura fugirá depressa / pois nosso corpo / vem com luz tão pura”

⁶⁵ Originalmente *Moda à Terra* foi composta para uma viola e uma voz , mas esta instrumentação não é rígida . No CD em anexo a flauta transversal faz parceria à viola caipira.

⁶⁶ Pronuncia eloqüente.

Abaixo os textos falados e os textos cantados:

1.º CANTO

Fragmento poético: *Tecendo Canto*

Pois que se não é esperto o sabiá / Esse sabe fazer a vida / Beijar, voar e cantar ... / Pois que se não é esperto o sabiá / ...Assovia sabiá! / E ensina o homem a cantar / É tão simples / admirar a terra , o sol, / O céu e a lua / E quando seu beijo que mordisca amora na amoreira?! / Esse sabe fazer a vida / Beijar, voar e cantar / Pois que se não é esperto o sabiá / ...Assovia sabiá! / Ensina sabiá / ensina o homem a cantar. / Só não pode ensinar a voar / Mas não precisa / Pois que, o homem ainda precisa aprender / à Terra pisar. / Então que aprenda pisar / E em cada pesar / Aprenda a tecer. / Tecer!

Moda: **Tecendo**

Hora de tecer / Fios e flores de alecrim / Rios e trios de muitas cores // Pra quem tece / Tecer cantar vivendo / e floresce só o vento o amor e o alento / mas pra isso / há que se Atentar (há que se atentar) .

Pra cantar dessa moda / e tecer plantar vivendo / deve largar o medo / e também o convencimento / pra ver cuitelo nascendo / e arco-íris em flor // e crê são belos anseios / que quem tem tempo seu moço / vê surrupião descendo / ser arco-íris aceso / do despertar / que quem tem tempo seu moço / há que se atentar (há que se atentar). (repete: pra ver cuitelo nascendo...)

1.a opção: **Fragmento poético:** *Ser Paulista*, Martins Fontes

Ser paulista! é ser grande no passado / E inda maior nas glórias do presente! / E' ser a imagem do Brasil sonhado, / E, ao mesmo tempo, do Brasil nascente. / Ser paulista! é morrer sacrificado / Por nossa terra e pela nossa gente! / Ser paulista! é rezar pelo Evangelho / De Rui Barbosa — o sacrossanto velho / Civilista imortal de nossa fé. / Ser paulista! em brasão e em pergaminho / É ser traído e pelear sozinho, / É ser vencido, / mas cair de pé!

2.a opção: **Fragmento poético:** XLVI, Alberto Caeiro – *Guardados de Rebanhos*

Deste modo ou daquele modo, / Conforme calha ou não calha, / Podendo às vezes dizer o que penso, / E outras vezes dizendo-o mal com misturas, / (...) / Procuo dizer o que sinto / Sem pensar em que o sinto. / Procuo encostar as palavras à idéia / E não precisar dum corredor / Do pensamento para as palavras. // Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir. / O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado / Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar. // Procuo despir-me do que aprendi, / Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, / E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos, / Isto sinto e escrevo / (...) / Por cima do muro do horizonte / O meu pensamento só muito devagar atravessa o oceano a nado /

2.º CANTO

Moda: *Travessia*

Atravessa todas as terras...oceanos / passa por cima a maré com anjos / passa por todas as peles deste ano / crê / crê (em)toda gente / que, se dar as mãos é sem fronteira / é dizer a Oração // sê / sê sossego o fim de tarde / da leveza deste sino / se, / cantasse junto de ti
2x: ai ai ai (repete: crê ..toda gente / que, se dar as mãos...)

Fragmento poético: Mário de Andrade a partir de *Eu Sou Trezentos...*

Abraço no meu leito as melhores palavras, / E os suspiros que dou são violinos alheios; / Eu piso a terra como quem descobre a furto / Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos! / Mas um dia afinal eu toparei comigo.../ Tenhamos paciência, andorinhas curtas, / Só o esquecimento é que condensa, / E então minha alma servirá de abrigo.

Moda: (A)chegar

/ Fale logo jogue e diga / Que se lembre de lembrar / Não se mexa nem se atreva / Pode se Apresentar / Quem tem pressa e não se (a)chega / Já nem se lembra de brincar / Lembra seu moço / o dorso não quer trabalhar / Lembra seu moço / e vá ver do luar sereno cantando / Lembra seu moço / e trate logo de chegar . / ai, ai, ai / ai ai ai (repete: lembra seu moço / o dorso...)

3.º CANTO

Fragmento Poético: a partir de Mário de Andrade

Pouco antes de meio-dia/ Senti que vinha. Esperei. / Veio. passou. foi assim / Como si a Lua passasse / Por essa picada estranha / Que viajo desde nascer. // A redoma toda verde / Do meu peito escureceu. / Noite de maio bondoso. / Lá vai a Lua passando. / Há mesmo essa refração / Que me bota no pescoço / O cache-col da Via-Látea / E a Lua na minha mão. // Mas quando quero gozar / O belo táctil do luar, / E passo a mão sobre os dedos... / Tenho de desiludir-me. / Foi mentira dos sentidos, / Foi o orvalho. Nada mais. / Veio. Passou. Foi assim / Como si a Lua... // Suspiro tal qual na infância. / - Que queres? / Quero a Lua! / – Hoje é impossível, / Já vai longe. Tem paciência, / Te dou a Lua amanhã. / E espero. Esperas... espera... /

Moda: *Canto de Noite*

Ai ai / Que quando a noite da lua cantar / cantar o instante o toque ou sonhar / tocar o
brilho a prata ou luar / encantar-se-á à terra que pisa / encantar até a terra que pisa/ ai ai /

Moda: *Pro dia Raiar*

canta porque é noite da lua cantar / pelo braço da noite / vou até.../ o dia raiar / braços
dados à noite' / vou a lua mais eu / no abraço da noite/ a Terra que pisa / pisar até / o dia
raiar / pé descalço à noite / à terra que pisa / pisar até / o dia raiar. /

4.º CANTO

Fragmento poético: XXXV *O luar - O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caetano

O luar através dos altos ramos, / Dizem os poetas todos que ele é mais / Que o luar através
dos altos ramos / Mas para mim, que não sei o que penso, / O que o luar através dos altos
ramos / É, além de ser / O luar através dos altos ramos, / É não ser mais / Que o luar através
dos altos ramos. /// E há poetas que são artistas / E trabalham nos seus versos / Como um
carpinteiro nas tábuas!.. / Que triste não saber florir! / Ter que pôr verso sobre verso, como
quem constrói um muro / E ver se sesta bem, e tirar se não está!... // Quando a única casa
artística é a Terra toda / Que varia e está sempre boa e é sempre a mesma. // Penso nisto,
não como quem pensa, mas como quem não pensa / E olho para as flores e sorrio... / Não
sei se elas me compreendem / Nem se eu as compreendo a elas, / mas sei que a verdade está
nelas e em mim / e a nossa comum /divindade/ de nos deixarmos ir e viver pela Terra / e
levar ao colo pelas Estações contentes / e deixar que o vento cante para adormecermos / e
não termos sonhos no nosso sono. // ... e deixar que a Terra cante para adormecermos e não
termos mais sonhos em nossos sonhos...deixar que a terra cante para adormecermos..que a
terra cante...

Moda: *Canta Terra*

Canta Terra / terra canta / Canta com prazer o povo canta / vossa vinda lhe brilho novo /
Canta...até à Terra canta // (recitado) E então, nossa culpa escura fugirá depressa / pois
nosso corpo / vêm com luz tão pura// Canta Terra / terra canta / Vossa formosura / honra é
do povo / Vossa vinda dá brilho novo / Canta...até à Terra canta /

2. ESTRATÉGIA DE COMPOSIÇÃO:

Apresentamos os conceitos que envolvem o pensamento da criação artística de *Moda à Terra, e de Olho Caos*, que abordaremos no capítulo IV, e a partir destes conceitos discutiremos sobre os modos de composição do trabalho.

Para se falar de elementos distintos como a música, o texto, o corpo, a cena e as variações que estas relações produzem na concepção dos estudos de caso, optamos por utilizar o conceito de *ritornelo*, onde a mistura de elementos, como veremos em seguida, pode ser evidenciada em detrimento da idéia de unidade; estuda-se aqui as partes, mas com o foco no todo: na cena e na música. Tal como acontece na performance, que envolve e agrega diferentes formas artísticas, parece a idéia de *consistência* ser pertinente para tratar as diversas composições que analisaremos abaixo.

2.1 Busca pela Consistência

No conceito de *ritornelo*⁶⁷, Gilles Deleuze e Felix Guattari no livro *Mil Platôs* (volume IV) desenvolvem a idéia de consistência: plano de consistência. É um pensamento filosófico que se utiliza aqui para refletir sobre a criação do objeto artístico. “O problema da filosofia

⁶⁷ Na música *ritornello* é um sinal colocado no final de um compasso indicando que a música deve ser repetida do começo (*da capo*).

é de adquirir uma consistência sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha.” (OQF:59). Quando os autores se referem à idéia da consistência dizem sobre “um manter-se junto de elementos heterogêneos” (MP4:133), ou seja: coisas distintas agrupadas. Como agenciar elementos de modo a dar consistência a esta relação, “sem perder o infinito”? Como possibilitar ou acoplar elementos diversos mantendo as forças próprias de cada elemento? No capítulo I, abordamos a música e a cena como um processo evolutivo; no capítulo II, o foco, estava na tipologia de funções da música em cena. Neste capítulo, o foco se dará nos modos de relação entre música, palavra cantada, falada e o corpo no processo de criação cênica de *Moda à Terra*. Então, novamente voltamos à questão: como juntar, acoplar, agenciar música, palavra e corpo em cena de modo que este agenciamento tenha consistência?

Para abordar a idéia de consistência dentro do objeto artístico desta pesquisa é necessário aprofundarmos um pouco o pensamento de Deleuze e Guatarri. De acordo com o pensamento destes filósofos, o plano de imanência é o lugar de todas as coisas, de todas as possibilidades: é o lugar onde tudo está e tudo está nele, - é o próprio plano de composição - um conjunto infinito de coisas se inter-relacionando, variando sob todas as faces e todas as partes. No plano temos conceitos, definidores das coisas, mas também temos algo que sempre transborda para outro lugar. Transborda para outro espaço; para um outro território. “O território é primeiramente a distância crítica ente dois seres da mesma espécie” (MP4:127); ele marca suas distâncias. A distância, explicam os autores, não é uma medida, e sim um ritmo. “O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial.” (*idem*.p.132). Este lugar de passagem, é a passagem do ritornelo.

O ritornelo cria territórios; lugares para juntar as peças diversas: planos de consistência, de interação, de agenciamento: “O ritornelo vai em direção ao agenciamento territorial, instala-se nele ou sai dele”. Um território ganha consistência ao unificar coisas distintas, mantendo uma força de coesão; “(...) a consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo”(*idem*.p.143) mas não perdendo as qualidades expressivas e distintas de cada elemento. “A territorialização é precisamente (...) um fator que se estabelece nas

margens do código de uma mesma espécie e que dá aos representantes separados desta espécie a possibilidade de se diferenciar.” (*idem*.p.131). É possibilitar ao texto poético cantado ter a mesma força que a música tocada. Mas os dois elementos são definidos mais por suas variáveis que por suas constantes, ou seja, ambos formam um bloco, mas um bloco heterogêneo. As qualidades distintas não concorrem entre si, fortalecem umas às outras, e podem-se distinguir as partes no todo.

Como moda de viola a atenção primeira é com a melodia da palavra cantada, que geralmente, segue a primeira voz do dueto tocada em terças⁶⁸ no instrumento, e que também pode ser tocada em sextas⁶⁹. A relação entre voz cantada e instrumento tocado é simples: a primeira voz cantada segue junto à primeira voz do instrumento. Se toda música seguisse esta estrutura, possivelmente, instrumento tocado e voz cantada, soariam como um só elemento de forma homogênea, como normalmente acontece em sua estrutura tradicional. Mas, em alguns momentos de *Moda `a Terra* essa estrutura é quebrada. Esta quebra melódica é simples; é uma alternância da primeira voz cantada pela segunda voz. O agenciamento “será tanto mais forte quanto mais você operar com um gesto sóbrio, um ato de consistência, de captura ou de extração que trabalhará sobre um material não sumário, mas prodigiosamente simplificado, criativamente limitado”. (*idem*.p.162) É nessa seleção simplificada de material que a imaginação alça vôo: “só há imaginação na técnica”. Busca-se assim na alternância de vozes um diferencial que fuja do padrão estável, e que se torne ‘algo’ novo; busca-se criar novas dinâmicas, novos espaços, novos elementos que desterritorializem a forma estável num encontro de novos territórios que proporcionem novos estados ao público.

O ritornelo é composto de meios; espaço-tempo; coexistência e sucessão. “Chamamos de ritornelo todo o conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (*idem*.p.132). Para Deleuze,

⁶⁸Intervalo musical: por exemplo, que entre do e mi há um intervalo de terça.

⁶⁹ Intervalo musical: por exemplo, que entre do e lá há um intervalo de sexta.

Historicamente o bordão em quintas ou quartas paralelas que caracteriza o canto gregoriano no Brasil, assim como já se manifestava na Europa, foi comumente realizado em terças e sextas paralelas, o chamado falso bordão (*faux-bordon*).

os territórios são uma espécie de plano; e os planos são compostos de meios. Os meios são os lugares de agenciamentos de um território. Podemos entender os meios como um lugar codificado. Há código sempre que alguma coisa é traduzida em outra coisa. O código está num meio e para o autor, o código é uma repetição periódica qualquer, uma sucessão de acontecimentos: esta periodicidade define um código em estado de perpétua transcodificação, pelas quais um meio serve de base para o outro. É através da repetição periódica que um meio explica outro meio e dessa forma desdobra, transcodifica o outro meio. Por exemplo:

“Quando se fala de classicismo, entende-se uma relação forma-matéria, ou melhor, forma-substância, sendo substância precisamente uma matéria enformada. Uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras (...). Cada forma é como o código de um meio, e a passagem de uma forma a outra é uma verdadeira transcodificação.” (MP4:152).

Os meios são blocos de espaço-tempo e constituídos por uma periodicidade dos componentes. A repetição periódica do meio gera uma frequência, uma vibração: “o meio é vibratório”. O ritmo do ritornelo se dá na troca entre esses meios, no entre-meios: “Entre a noite e o dia, entre o que é construído e o que cresce naturalmente, entre as mutações do inorgânico ao orgânico, da planta ao animal, do animal à espécie humana, sem que esta série seja uma progressão”. (*idem*.p.119). Dessa forma, o meio é codificado por um modo de ressonância, de vibração, frequência. Esta ressonância pode se dar nas bordas e fronteiras do meio... no limiar de um agenciamento (meio intermediário): infra-agenciamento; pode se dar internamente dentro do próprio meio: intra-agenciamento (meio interior); pode se dar de um meio para outro: inter-agenciamento (meio exterior); ou ainda em um meio anexado, que remete a um plano anexo, das idéias transcendentais. Logo abaixo segue um texto de Platão, da obra *Fédon*, onde se apresenta um exemplo de idéias transcendentais que habitam e povoam o plano anexo:

“Desta maneira, pois, a alma ordenada e sábia acompanha obedientemente ao guia, pois bem conhece a situação. Mas a alma que se agarra avidamente ao corpo (...) permanece por muito tempo ainda adejando ao redor do cadáver e dos monumentos funerários, oferece resistência e sofre, e só se deixa levar pelo gênio sob violência e exigindo grandes esforços (...). Assim, essa alma erra desnorteada daqui para lá, em ignorância absoluta, durante certo tempo, e em virtude de uma necessidade fatal é levada a uma residência que lhe é conveniente. Inversamente, a alma cuja vida na terra foi pura e sábia lá encontra, por companheiros e guias, os próprios deuses, e sua residência será, da mesma forma, a que lhe é adequada.” (Platão,1972:122)

O plano anexo, transcendente⁷⁰ não faz parte do plano de imanência. A imanência prevê a imanência em si. As idéias prontas, pré-formuladas e sistemáticas estão fora do plano de imanência....mas como o ritornelo atua como uma máquina de agrupamento de heterogêneos traz para perto elementos do plano anexo desestratificando suas funções.

⁷⁰ Para Platão a alma transcende o corpo. Só é possível encontrar a verdade no mundo das idéias; é neste mundo ideal que está o amor. Para encontrar o amor é necessário libertar-se do corpo, prisão da alma. O plano anexo é este: das idéias transcendentais. Enquanto relação da antropologia platônica com a sociedade grega, base dos pensamentos ocidentais, pode-se visualizar da seguinte maneira o dualismo platônico: corpo-alma:

CORPO	ALMA
Escravidão	Liberdade
Mau	Bem
Opinião	Verdade
Sentimentos	Intelecto
Mortal	Eterno
Infeliz	Feliz
Engano	Certeza
Particular	Universal
Sombra	Luz
Finitude	Infinitude

Para adquirir consistência, consideramos então que o meio tem um sentido, tem uma tendência (maneira como as coisas criam hábito), e tem uma dimensão, até onde vai este meio, e por fim traz ou produz forças que permitem com que se passe deste meio a outro. Esta passagem que leva um certo tempo, desenha intervalos, e os intervalos ressoam entre si, se agrupam...numa nova imagem. Diz Deleuze que, “mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo”, e é o ritmo entre um material e outro que cria consistência e se distingue na matéria. Há ritmo sempre que a passagem for transcodificada de um meio para outro: coordenação de espaços-tempos heterogêneos.

Quando a passagem de um meio ao outro não tem nenhuma direção - nenhum sentido - então não há código, não há consistência. Quando a passagem de um meio a outro, é muito codificada, havendo apenas uma única direção, menor é sua consistência. Se a passagem entre os meios é transcodificada, maior é sua consistência. Neste caso, as imagens do meio são geradas por um jogo de ressonância; há uma espécie de articulação de dentro do plano. São pequenos pacotes de interação entre os elementos; movimentos de ação-reação, estímulo-inibição que por ressonância produzem ritmo. Assim, teremos uma certa tendência de movimento, que se refere a esta passagem transcodificada. A consistência procura a emergência de uma qualidade, um alcance espacial, que não diz respeito a uma função; uma única direção e sim a uma dimensão - uma reunião de direções em uma relação expressiva. A arte torna sensível o que não é sensível; cria uma nova imagem e a torna expressiva:

“As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que fazem as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados.” (MP4:126).

Quando buscamos algo novo, como novo elemento, considera-se algo incalculado, talvez desprezível, por algum ponto de vista; procura-se um elemento desconsiderado, a imagem de um mistério, ou de um acaso; o próprio ruído, alguma novidade para um agrupamento,

para um agregado de coisas; um agenciamento; nas palavras de Deleuze e Guatarri “o que define agenciamentos são todas as coisas ao mesmo tempo, são *matérias de expressão* que tomam consistência independentemente da relação forma-substância;” (MP4:151) As relações expressivas não querem uma função direcional: *o novo, o velho, o antigo, o rico, o plebeu, o reacionário*, mas caminha-se em direção a uma relação dimensional, muitas direções coexistindo, encontrando, perdendo, alimentando... uma assimetria que gere um novo ritmo ao lugar e permita *o novovelhoantigoreacionárioplebeu*. Busca-se a emergência de uma qualidade. Um alcance espacial - uma relação consistente:

O Quinteto Armorial⁷¹, grupo musical criado com apoio da Universidade Federal de Pernambuco, em 1970, propôs algo interessantíssimo: utilizavam-se temas populares e os realizavam com a maestria de uma técnica ‘erudita’⁷². Apossavam-se de um mote popular, folclórico e o desenvolviam com uma instrumentação que descaracterizava a música enquanto popular e/ou folclórica ou como música erudita. Quando se escuta, a música tem força, potência de ação, seus elementos bem dispostos criam uma conexão, que entendemos, nós, por sermos brasileiros, como uma música que remete ao Nordeste, e/mas, com certa referência encontramos elementos de diversas partes do mundo, de diversas partes da história da civilização – A música se torna consistente. Rabecas e violinos misturados em temas da música antiga, junto com sons que remetem aos timbres da música

⁷¹ O Quinteto Armorial e o Movimento Armorial : “Iniciado oficialmente, em 1970, o Movimento Armorial interessa-se por Cerâmica, Pintura, Tapeçaria, Gravura, Teatro, Escultura, Romance, Poesia e Música, sendo que estamos a ponto de tentar nossas primeiras experiências no campo do Cinema e no da Arquitetura. No que se refere à Música, o trabalho do Quinteto Armorial é o que , na minha opinião, temos de mais importante (...) – toques ásperos, ‘desafinados’, arcaicos, acerados como gume de faca-de-ponta. Foram os compositores armoriais que revalorizaram o pífano, a viola sertaneja, a guitarra ibérica, a rabeca e o marimbau nordestino, estranho e belo instrumento, de som áspero e monocórdico, lembrando – como a rabeca também – os instrumentos hindus ou árabes, estes últimos de presença tão marcante no nordeste, por causa de nossa herança ibérica.

Os músicos do Quinteto Armorial poderiam ter partido em busca de dois caminhos fáceis: limitar-se, por um lado, à boa execução convencional da Música européia, tradicional ou de ‘vanguarda’, e procurar, por outro lado, o fácil sucesso popular, tocando a sua maneira, ‘baiões’ comerciais. Não o quiseram. Convencidos de que a criação é muito mais importante do que a execução preferiram a tarefa mais dura, mais ingrata, mais difícil e mais séria: a procura de uma composição nordestina renovadora, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um som brasileiro, criado para um conjunto de câmara, apto a tocar a Música européia, é claro – principalmente a ibérica mais antiga, tão importante para nós – mas principalmente apto a expressar o que a Cultura brasileira tem de singular, de próprio e de não-europeu”. Texto de Ariano Suassuna, retirado da capa do disco Quinteto Armorial – Do romance ao galope nordestino. (1974)

⁷² Considera-se técnica erudita aquela que diz respeito à execução da música tradicional européia.

ibérica do século XIX. Juntam-se ritmos de festança brasileira com atmosfera e ambiência moura. A união se faz tal, que elementos e partículas envolvidos criam velocidades disparatadas entre si. Potências outras que conectam novas idéias e através da ressonância ganham força para gerar uma passagem de um meio à outro, criando novo território, um reterritório, uma reunião de direções, multidireções.

Os elementos deixam de ser funcionais para se tornarem expressivos; a relação funcional se transforma em uma relação dimensional – joga-se fora placas territoriais: não é mais a música ibérica, a música nordestina, a música moura, a música tradicional e sim a música do grupo armorial: um Quinteto Armorial no Movimento Armorial.

2.2 Colagem

“As crianças são rápidas porque sabem deslizar entre”
(Deleuze; Parnet).

Moda à Terra, foi criada a partir de uma estrutura similar a outros trabalhos performáticos realizados em parceria com Nilson Muniz. O procedimento de montagem desses trabalhos partiu da colagem de fragmentos poéticos de autores ou temas pré-determinados. A colagem é uma das estratégias em busca de dar consistência às relações em cena.

A colagem surge das experiências cubistas no início do século XX. Os artistas cubistas pensavam a construção da obra a partir de fragmentos colados: fossem palavras, imagens, ou objetos; esta técnica é parte da busca incansável dos movimentos de vanguarda por uma nova forma de ler o objeto artístico em sintonia com a realidade para construir novas significações para arte. (cf. Agra, 2004:47). Em diversos movimentos como Surrealismo, Expressionismo, Simbolismo, Dada, o que estava em jogo era a re-significação do objeto; o deslocamento das funções e contextos dos signos originais. Na colagem, o que se procura é apreender o tempo de uma nova maneira, relativizando-o;

“Durante quinhentos anos, desde o início da Renascença italiana, os artistas tinham sido guiados pelos princípios da perspectiva matemática e científica, de acordo com os quais o artista via seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário (...). O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, nos anos seguintes, no que os críticos da época chamaram de visão simultânea – a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem.” (Golding, John.)

Como resultado estético cria-se uma nova possibilidade narrativa: decompor o texto em fragmentos (ou o inverso, criar o texto a partir de fragmentos), relativizar a perspectiva, seja na pintura, ou na poesia para apresentar vários ângulos, ou pontos de vista simultaneamente.

“Contra-pondo-se aos modelos de unidade e lógica de ações dramáticas aristotélicas – do apogeu e da catarse – e suas atualizações no século XIX, na totalização pela *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total), proposta por Richard Wagner, nas atualizações de Stanislavski e Gordon Craig (buscando unificações na presença do criador atuante) impõe-se o modelo de justaposição (...) operacionalizando-se o fragmento, a emissão múltipla, o texto *ideogrâmico* [sintético] em procedimento de *collage*, mediação e montagem.” (Cohen., Renato, 1999:236)⁷³

O processo de colagem como concepção dramaturgica do texto rompe com a obrigação dos fatos ou idéias estarem ordenados da maneira ‘clássica’, verossímil: ligação linear entre

⁷³ In Colóquio Paul Zumthor: Performance e Contemporaneidade da Oralidade à Oralidade

acontecimentos, desenvolvimento, desfecho ‘coerente’ com o início e o meio da obra. Diz Aristóteles:

“‘Princípio’ é o que contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unindo. ‘Fim’ ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. ‘Meio’ é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. (...) podemos dizer que o limite suficiente (...) é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.” (Aristóteles, 1993:47-49).

Quanto às definições de princípio, meio e fim, é possível colocar qualquer tipo de narrativa dentro destas colocações, mas para Aristóteles, a arte está atrelada sempre à mimese; e é na verossimilhança que a possibilidade fragmentada da colagem se afasta bruscamente. Por exemplo: dois jovens se conhecem, se apaixonam, têm um caso de amor, depois brigam e se separam. Pela abordagem não-linear, estes fatos podem ser apresentados em qualquer ordem seqüencial, não há necessidade de coerência e sucessão no tempo em passado, presente e futuro. A fragmentação do texto propõe um novo pensamento temporal; coloca o receptor de forma mais ativa na obra. O público passa a ter direito, e quase que obrigação de completar para si a idéia do texto de acordo com sua compreensão do todo. É o próprio público que desenha a linha do texto e a compreensão torna-se mais ampla e de certa forma menos objetiva, mais transcodificada.

Talvez o termo não-linear nem seja de todo apropriado para abordar o roteiro de *Moda à Terra* - no entanto parece ser uma idéia que se aproxima da estrutura deste trabalho. Realmente não há obrigação de um fragmento poético adotar uma lógica de causa e efeito em relação ao que se segue; não há necessidade de um texto ser ‘justificado’ no texto seguinte, mas, há uma linha de condução que norteia o roteiro. Esta linha é criada a partir

de uma sensação, de uma imagem, de um movimento, de uma idéia; às vezes tem nome - um substantivo - outras vezes, não. Por exemplo, a palavra *lua* liga o final do segundo Canto ao início do quarto Canto. Existe uma linha temática - *lua*, mas a ligação não é objetiva, com uma explicação linear.

Na busca por uma consistência, a palavra, a idéia, ou a imagem *lua*, é repetida várias vezes até o início do quarto Canto, mas a repetição se dá de forma diferente. Ou pelo menos se propõe assim. Há um retorno da idéia *lua*, mas um retorno que não se repete – é o que Deleuze chama de repetição da *diferença* e não do *mesmo*. No pensamento que envolve o ritornelo o que se repete é a diferença da *lua*, em seu estar sendo lua: *dever lua* - é o signo que se presentifica no momento que nasce; no momento em que se torna atual, atualiza-se. Antes de nascer ele não é signo, e portanto não pode ser representado como tal. A representação está no plano anexo, e não faz parte do plano de imanência. Não pode ser signo antes do momento presente em que surge como signo; o signo está no plano de imanência enquanto algo que se faz atual, ou seja, se atualiza a cada repetição: é o eterno retorno do diferente.

“Dever é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. (...) Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela...(...) No dever não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se, antes, no dever, de involuir: não é regredir, nem progredir.” (D:10,39).

O signo é produzido a cada processo de atualização. Por isso o conceito de representação do ser – identidade, semelhança e analogia - do objeto não cabe neste pensamento. O agenciamento traz para perto... e conecta; cria blocos de coisas heterogêneas que são acopladas e atualizadas no espaço-tempo...; a asa do pássaro repete o vôo na diferença desta relação, no entre-meio do vôo; o nadador repete a água na diferença da água, no que a água não tem de nadador. É assim que se produz a ressonância, a vibração: no acoplamento da

diferença, é onde jaz a força. A diferença é um $(n - 1)$, onde n é a ‘coisa’, o ‘algo’ (a *lua*, por exemplo) e 1 é a unidade, o ser da representação, que habita o plano anexo. A consistência se dará nesta diferença. $\{[(\text{Devir } lua) = (lua) - (todo)] = (\text{o que o } todo \text{ não tem de } lua)\}$. O ritornelo atua como uma máquina de conexão produzindo entre-meios, diferenças, variantes e modificações, imagem-movimentos que se atualizam a cada instante potencializando o acontecimento. Será no entre-meio que se dará o ritmo, e tornará a relação consistente.

Paul Klee desenha a força de crescimento das plantas. Há um embate entre a força da planta e a força de gravidade. A força da gravidade ganha forma quando em embate com as forças de crescimento da folha. Há um *entre ação e reação*; um *entre dois meios*. Entre a gravidade e germinação é que se produz um ritmo. É a diferença entre os meios que chamamos ritmo. Existe assim um ritmo no contraponto, um ritmo distinto entre um e outro contraponto territorial.

Em nosso *caso* a *lua* exemplifica uma estratégia de condução da narrativa fragmentada, onde a imagem que a *lua* cria (ou a imagem criada para ela), a sensação que ela sugere é mais importante que as relações lineares de causa e efeito que um texto pode produzir - sucessão de fatos numa ordem cronológica de passado - presente - futuro. Mas, aonde encontramos a diferença nas relações internas da obra? Como repetir o diferente lunar. Aonde encontrar o que é *devir lua* na relação com outro elemento? Como produzir ritmo entre os meios, já que é o ritmo que produz a consistência do ritornelo, do objeto artístico? Como associar instrumento/texto falado/texto cantado com consistência ?

2.3 Entre música, texto falado e versos cantados:

“Se queres que algo se contraia, primeiro deixa distender-se
Se queres que algo se enfraqueça, primeiro deixa fortalecer-se
Se queres que algo caia, primeiro deixa elevar-se...”

(Lao-Tse, Tão Te King)

2.3.1 Modos de Composição :

A partir das pesquisas de Paul Zumthor em sua obra *Introdução à Poesia oral*, transcrevemos abaixo um trecho no qual o autor apresenta alguns traços incomuns encontrados em diversas culturas no que concerne às composições de versos cantados, quanto à estrutura do texto e melodia; traços estes também encontrados em *Moda à Terra*. De acordo com Zumthor, além de combinações estilísticas, “a recorrência [tornar a correr, repetir] constitui o princípio de diversos modos de composição”. Vejamos:

- a *litania*: repetição indefinida de uma mesma estrutura, sintática e parcialmente lexical, algumas palavras se modificando a cada repetição, de modo a marcar uma progressão por deslizamento e deslocação;
- a *tecelagem*: mesmas repetições, não mais de frases, mas de partes do texto (estrofe, copla, seção);
- os *ecos* regularizados: o texto é salpicado de repetições em intervalos fixos, às vezes entrecruzadas e que, enquadrado e sustentando o discurso, lhe conferem uma força particular. Assim, um mesmo elemento (som, palavra, construção sintática, sema) vai figurar no início e no final dos versos ímpares; um outro elemento, versos pares; ambos podendo reaparecer em configurações medianas. O sistema se presta a variações em número infinito. Ele foi aplicado em todas as épocas, em todas as

culturas, e a poesia escrita o utilizou muitas vezes, desejosa de redescobrir as harmonias da voz

Quanto às técnicas utilizadas propriamente à estrutura melódica do poema, temos:

- versos repetidos duas ou três vezes;
- jogos de reiteração que fazem da copla a dilatação de um verso, quando não de um termo único;
- com maior frequência, a prática do refrão,⁷⁴ constante ou com variação distribuído em intervalos regulares ou não, glosando a copla ou contrastando com ela, às vezes reduzindo a um nome evocador, suspenso no vazio extra-sintático, ou a puros vocalises. (IPO:150).

Para consistência percorre-se a repetição do diferente, para que o meio produza força necessária para gerar ritmo e emergir qualidades expressivas. Não seriam repetições *com palavras se modificando a cada repetição, repetições derrapantes, variações em número infinito, o texto salpicado de repetições em intervalos fixos, jogos de reiteração que fazem da copla a dilatação de um verso*, o que se procura para dar consistência: a repetição do diferente?

⁷⁴ Três tipos de frase-refrão coexistem e podem, excepcionalmente, ser acumuladas, desde que o refrão:

- num sistema de versificação regular, se encontre, pelo ritmo, a métrica ou a rima, integrado à unidade que ele conclui;
- constitua uma unidade autônoma entre aquela que ele segue e aquela que ele precede;
- esteja ligado, ainda que autônomo, à unidade precedente, por um sinal melódico ou verbal. (Laforte; Roy, *apud*. Zumthor, 1997:195)).

“Quanto ao efeito semântico assim produzido, ou ele contribui para reforçar o significado das partes precedentes ou seguintes, ou introduz no cenário um elemento novo, independente, muitas vezes alusivo, ambíguo, intencionalmente contrastante. A autonomia e a mobilidade do refrão favorecem os jogos intertextuais: texto ou melodia podem reproduzir ou parodiar uma canção anterior, qualquer poema escrito ou oral”. (IPO:196)

2.3.2 Ajuntando e Traduzindo

“O poeta desterritorializa a linguagem”

(Silvio Ferraz)

Como já mencionamos, a colagem é uma das estratégias da busca pela consistência. Os agenciamentos entre música, textos falados e textos cantados acontecem de diferentes maneiras: música acompanhando canto; música instrumental tocada com texto falado; música tocada sem texto; texto falado sem música. Vimos ser possível se agenciar elementos dentro do mesmo meio (inter-agenciamento) e de um meio ao outro meio (intra-agenciamento). Nossos meios são a música, texto, e o corpo (que abordaremos como relação um pouco adiante). O que se pretende é buscar variações nos agenciamentos.

Ao pensar, por exemplo, na música como meio - a linguagem musical - quais são as possibilidades de se criar um ritmo territorial em suas relações internas, em seus intra-agenciamentos? Criar dedilhados e ponteios diferentes; alternar a intensidade do ataque de uma nota, variar a duração do tempo dela, modificar as dinâmicas da voz. As variações equacionam agenciamentos diversos; são infinitas possibilidades combinatórias. As diferentes formas de relacionar estes elementos será a chave de um agenciamento consistente. Cada nova forma de relação provocará a formação de um novo território. É nas diferentes possibilidades de se agenciar meios como música e palavra que se produz o ritmo: a consistência. O ritmo é dado pela alternância dos agrupamentos e também de suas velocidades, suas dinâmicas. É um processo de composição bem consciente no que concerne a estrutura da obra.

Analisando a relação externa, de inter-agenciamento entre meios temos por exemplo: primeiro a abertura – instrumental, sem texto. Em seguida, texto falado com apoio do primeiro tema musical – instrumental, com texto; depois canto a partir do mesmo tema musical, desenvolvendo-o. E assim se seguem outros agrupamentos buscando a variação do ritmo entre seus territórios. Não há necessidade de descrever minuciosamente todo o desenvolvimento entre música, texto falado e texto cantado criados para a performance, já

que é anexado como parte prática desta pesquisa um CD onde é possível ouvir as relações. O que pretendemos aqui é especular sobre o pensamento que envolve a criação. Já apontamos a estratégia mais importante para a criação da consistência que é a busca de ritmo entre agenciamentos. Por exemplo, partir de um ritmo tradicional de viola, como a Catira, e relacioná-lo com texto e timbre de canto não regional é uma maneira de descontextualizar o signo original, criando um novo ritmo para este território. Ele ainda é ritmo de viola pois é tocado na viola, mas há algo que transborda para outro lugar. As formas de relacionar esses agenciamentos nos meios em questão será um processo que beira o plano de organização:

“O plano de consistência não pára de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora do estrato, de embaralhar as formas a golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos. Mas, ainda aqui, quanta prudência é necessária para que o plano de consistência não se torne um puro plano de abolição, ou de morte. Para que a involução não se transforme em regressão ao indiferenciado. Não será preciso guardar um mínimo de estratos, um mínimo de formas e funções, um mínimo de sujeito para extrair dele materiais, (...), agenciamentos?” (MP4:60)

Sim, é neste mínimo de estrato onde será possível se transcodificar as funções; transformar um código em outro código. “A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro meio ou, ao contrário, se estabelece sobre outro, se dissipa ou se constitui no outro” (MP4:118). A partir da transcodificação pode-se entender dois tipos de processos.

O primeiro, vimos a pouco, concerne nos modos de relação entre os elementos do meio, como se dá o acoplamento, os diferentes agenciamentos na formação territorial e como estas relações estão voltadas para a obra como um conjunto cênico;

O segundo refere-se mais propriamente ao ato de criação, de composição musical. Neste processo ainda podemos dividir duas atividades vinculadas à:

Exemplo A:

- criação do texto poético cantado a partir de outro texto poético;

Exemplo B:

- criação tanto do texto poético, quanto da música a partir do caos, do infinito, do *insight*, da 'pura' intuição. Esse é o processo em que se transforma, se transcodifica um pensamento 'puro' em música; uma imagem, ou algo imaginável, em som, ou em palavra cantada; em sensação...e esta sensação é recriada em uma nova imagem.

Exemplo A:

No processo de criação do exemplo A, o texto poético cantado é livremente adaptado, recriado, a partir de outro texto poético. Apresentamos os dois textos originais - o primeiro de Cecília Meireles e o segundo do Padre José de Anchieta - de onde foram criadas as duas únicas estrofes cantadas que seguiram este processo em *Moda à Terra*:

No final do terceiro Canto, o texto de *Pro dia Raiar*, é criado a partir de uma poesia original de Cecília Meireles, *Assovio*:

Ninguém abra a sua porta / para ver que aconteceu: / saímos de braço dado, / a noite escura
mais eu. / Ela não sabe o meu rumo, / eu não lhe pergunto o seu: / não posso perder mais
nada, / se o que houve já se perdeu. / *Vou pelo braço da noite* / levando tudo que é meu: / -a
dor que os homens me deram, / e a canção que Deus me deu. //

Moda: Pro dia Raiar

canta porque é noite da lua cantar / pelo braço da noite / vou até.../ o dia raiar / braços dados à noite / vou a lua mais eu / no abraço da noite/ a Terra que pisa / pisar até / o dia raiar / pé descalço à noite / à terra que pisa / pisar até / o dia raiar. /

A partir do texto de Cecília Meireles os signos originais são re-contextualizados em função de uma nova idéia, uma nova imagem. *Vou pelo braço da noite*, é transformado em *pelo braço da noite / braços dados à noite / no abraço da noite pé descalço à noite*. Outra transcodificação é feita a partir de *a noite escura mais eu*, que é transformada em *vou a lua mais eu*.

No quarto Canto, o texto de *Canta Terra* é criado a partir de uma poesia original de Padre José de Anchieta : ***À Santa Inês, na vinda da sua imagem:***

Cordeirinha linda, / como folga o povo, / porque *Vossa vinda / lhe dá lume novo //*
Cordeirinha santa, / de Jesus querida, / *Vossa santa vida/ o diabo espanta. / Por isso vos*
canta / com prazer o povo, / porque vossa vinda / lhe dá lume novo. // Nossa culpa escura /
fugirá depressa ,/ pois vossa cabeça / vem com luz tão pura ./ Vossa formosura / honra é
do povo, / porque vossa vinda / lhe dá lume novo .// Virginal cabeça, / pela fé cortada, /
com Vossa chegada / já ninguém pereça; / Vinde mui depressa / ajudar o povo, / pois com
vossa vinda / lhe dá lume novo.// Vós sois cordeirinha / de Jesus fermoso; / mas o vosso
Esposo / já vos fez Rainha./ Também, padeirinha / sois do Vosso povo, / pois com vossa
vinda, / lhe dais trigo novo.// Não é de Alentejo / este vosso trigo, / mas Jesus amigo / é
vosso desejo./ Morro, porque vejo / que este nosso povo / não anda faminto / deste trigo
novo. // Santa Padeirinha, / morta com cutelo, / sem nenhum farelo / é vossa farinha. / Ela é
meizinha / com que sara o povo / que com vossa vinda / terá trigo novo. // O pão, que
amassastes / dentro em vosso peito, / é o amor perfeito / com que Deus amastes; / Deste vos
fartastes / deste dais ao povo, / para que o deixe o velho / pelo trigo novo. // Não se vende
em praça / este pão da vida / porque é comida / que se dá de graça / ó preciosa massa! / ó
que pão tão novo, / que com vossa vinda / quer Deus dar ao povo! // Ó que doce bolo / que

se chama graça! / quem sem ela passa / é mui grande tolo. / Homem sem miolo / qualquer deste povo / que não é faminto / deste pão tão novo.//

Moda: Canta Terra

Canta Terra / terra canta / Canta com prazer o povo canta / vossa vinda lhe brilho novo /
Canta...até à Terra canta // (falado) E então, nossa culpa escura fugirá depressa / pois nosso corpo / vêm com luz tão pura// Canta Terra / terra canta / Vossa formosura / honra é do povo / Vossa vinda dá brilho novo / Canta...até à Terra canta /

Para criação do texto poético cantado de *Canta Terra* mantém-se o verso *Vossa vinda lhe dá lume novo*, onde a palavra *lume* é trocada pelo sinônimo *brilho*; o verso *Canta com prazer o povo* é acrescido da palavra *canta*. No verso *Nossa culpa escura fugirá depressa pois vossa cabeça vem com luz tão pura*, *vossa cabeça* é trocado por *nosso corpo*. Mantém-se o verso *Vossa formosura honra é do povo*. E a essas idéias é acrescido o tema mote do trabalho: a terra.

Nestes dois casos, o que se mostrou foram processos de livre adaptação de texto poético cantado a partir de texto original. Uma recriação, traduzindo um código original em outro recriado. Utilizamos os estudos de Haroldo de Campos para traçar um paralelo no que tange a questão da tradução. Em sua obra *Metalinguagem e outras metas*, no capítulo *Da Tradução como Criação e como Crítica* o autor analisa a questão da tradução; ou melhor, o problema de se traduzir uma informação estética de uma língua para outra. Em nosso caso a 'liberdade' de se traduzir um texto para criar outro é bem amplo, não se está discutindo a tradução de uma língua para outra, mas entendendo que o processo de composição a partir de qualquer objeto, sempre será uma tradução; mesmo que os signos sejam de naturezas distintas, de meios diversos. É a transcodificação. Nesta pesquisa - e especificamente no exemplo A -, o texto original serve de plano inicial para se criar o outro, e a partir da idéia original livremente se recria o novo texto.

Campos, citando o ensaísta Albrecht Fabri observa que na arte não é possível distinguir entre representação e representado. Para Fabri o lugar da tradução seria a ‘discrepância entre o dito e o dito’ e para ele o que se traduz é a *não-linguagem* de um texto. (cf. Fabri *apud.* Campos, p.21). Para Max Bense, de acordo com Campos, “o total de informação estética (...) é em cada caso igual ao total de sua realização (...) em princípio [medido] por sua intraduzibilidade” (Bense *apud.* Campos, p. 22, 23). É nesse sentido de intraduzibilidade que Deleuze não utiliza a palavra tradução como sinônimo da operação tradutória, por considerar este processo, rígido, asfixiante, pouco criativo. Próximo desta idéia Haroldo de Campos diz que

“(...) tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo o que forma segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira àquilo que ele denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (Campos, 1992:24)

Dentro da mesma discussão Ezra Pound observa que se deve “ser fiel ao espírito, ao clima particular” do traduzido, isto “acrescenta-lhe, (...) uma contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção. (...) Se é certo que não se traduz as palavras, permanece [-se] como tradutor fiel à seqüência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom”. (Pound *apud.* Campos, p.26). Utilizando novamente o exemplo dos versos cantados criados a partir do texto *Assovio* de Cecília Meireles, a imagem de *sair de braços dados com a noite* se mantém (*saímos de braço dado, / a noite escura mais eu*), mas em

Moda à Terra ela não é mais escura: *braços dados à noite / vou a lua mais eu*. Dessa maneira também busca-se criar a imagem do poeta lírico violeiro que passeia com sua amante lua - o sonho do poeta - , e ainda voa com ela: *vou a lua mais eu*. Para Haroldo de Campos “Traduzir e Trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar”. (Campos, 1968:2).

Exemplo B:

Quando as criações do texto poético e da música partem de algo mais vago, de uma idéia ‘pura’, do infinito, do caos, de um sentido imaginável, o objeto de análise torna-se mais efêmero, etéreo. Mesmo ao se criar algo tendo como ponto de partida um tema: *Terra Paulista*, o tema como idéia, como sentido, de terra...paulista será transportado de um meio *não dizível* para um meio *dizível*, para um meio material, para o instrumento musical, ou corporal. Transportar, produzir ou captar uma ressonância, uma vibração de partículas do caos para um texto, para um verso... um sentimento, um amor, uma dor, uma cor... Recriar. Trascrir. Transcodificar. Nesse sentido ao se criar essas relações música - palavra (falada/cantada) ou mesmo ao se compor os versos cantados de *Moda à Terra* e agrupá-los à música tocada o que se traduz é uma idéia, um sentido imaginável, um espírito paulista...*paulistável*, de uma terra paulista. O que se traduz é uma sensação de terra paulista - é mais uma sensação de terra, que uma sensação paulista... - e se traduz uma impressão - qualidade da imagem do poeta tocador.

“As qualidades puras (...) são reminiscências, sejam lembranças flutuantes ou transcendentais, sejam germes de fantasmas (...) É a qualidade que deve ser considerada no devir que dela se apodera, e não o devir em qualidades intrínsecas que teriam o valor de arquétipos ou lembranças filogenéticas” (MP4:108)

No livro *Diálogos*, Claire Parnet e Deleuze desenvolvem as idéias de Bergson: “A lembrança é a imagem virtual contemporânea do objeto atual, seu duplo, sua ‘imagem

espetacular'. Há uma troca 'perpétua' entre o objeto atual e sua imagem virtual". É dessa forma que "o atual e o virtual coexistem, e entram em um estreito circuito que nos conduz, constantemente de um para o outro". (D:177). Para Deleuze e Parnet essa troca perpétua entre atual e virtual cria ou 'define' um cristal. "É sobre o plano de imanência que aparecem os cristais". (*idem.*, p.178). O objeto atualiza a imagem virtual, entram num *continuum* de circularidade: objeto atual e imagem virtual são as figuras que aparecem na ótica elementar: "A partir do objeto atual e da imagem virtual, a ótica mostra em que caso o objeto torna-se virtual, e a imagem atual, depois como o objeto e a imagem tornam-se ambos atuais e depois ambos virtuais". (*idem.*). Neste aspecto se envolve a questão temporal:

"O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, ou seja, por um movimento que se supõe em uma única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual. Mas, o virtual aparece, por seu lado, em um tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento em uma direção única. Por isso o virtual é efêmero. Mas é no virtual também que o passado se conserva, já que esse efêmero não pára de continuar no 'menor' seguinte, que remete a uma mudança de direção. O menor tempo que o mínimo de tempo contínuo pensável em uma única direção é também o tempo mais longo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O presente passa (em sua escala), enquanto o efêmero conserva e se conserva (na sua)." (D:178)

É um processo de circularidade, não há presente atual, pois quando uma imagem virtual se atualiza o presente já passou, e também por outro lado, não há passado virtual, mesmo que lá se conserve, porque mesmo que uma imagem seja virtual num passado 'estático', num passado que fica...lá no passado...quando a imagem virtual passada se atualiza, a imagem virtual traz o tempo consigo, que presentifica o passado e aquele passado já é este presente. Esta é uma célula da criação....um devir: "não há passado, nem futuro, e sequer presente: não é regredir, nem progredir" (*idem.*, p. 39). O ato de criação como tradução de algo em

algo, de um meio para outro meio, de pressentir um sentido para algo visto, como a linguagem visual ou algo ouvido, como a linguagem sonora, musical é então um processo de transcodificação e agenciamentos de um meio para o outro. A imagem virtual abstrata é recriada, transcodificada em um objeto ‘concreto’, ‘palpável’ físico sonoro. Não é tocado, mas é ‘palpável’ em seu meio, em seu código, em sua periodicidade:

“A relação do atual e do virtual constitui sempre um circuito, (...) ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual. O plano de imanência contém, a um só tempo, a atualização como relação do virtual com outros termos, e mesmo o atual como termo com o qual o virtual se permuta.” (*idem.*, p.179).

Nas palavras de Paul Zumthor, em sua obra *Performance, Recepção e Leitura*, Mikel Dufrenne também especula sobre o virtual: durante o percurso da vida, da existência de um ser humano, acumula-se uma memória de origem corporal, que ele denomina virtual; são lembranças do corpo. O virtual é um ‘imaginário imanente’, a ‘rápida percepção’. Este virtual ‘é da ordem do pressentir’ (*cf.* Dufrenne *apud.* Zumthor, p. 95), e quando nasce, surge, vem associado ao sentido e às vezes identifica-se com ele. Diz Zumthor:

“Nossos ‘sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me coloca no mundo no sentido mais literal da expressão.”⁷⁵ (PRL:95).

⁷⁵ “Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se

Para os orientais tudo o que é formado segue um princípio energético, um ritmo vital (*ki*, para os japoneses; *chi* para os chineses; *prana*, para os hindus). É a captura deste princípio “como sentimento de qualidade [que] constitui-se a grande empresa poética do artista”. (cf. Plaza, 1987:203). Para Deleuze e Guatarri a busca é por um ser artesão cósmico, “não mais um artista, um criador, ou um fundador” (MP4:162). Ser um artesão cósmico é “a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora” (*idem.*) pois nesse sentido metafórico *ser como um anjo* seria uma operação no plano da imitação, da cópia, da representação; mas “ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças da consciência ou de consolidação. (...) O material está em relação com forças a serem captadas”. (*idem.*) Dentro da concepção do *I Ching*, na visão cosmogônica chinesa, o universo é um sistema harmônico de ressonâncias onde as partes se correspondem e harmonizam no todo do cosmos. Esta ressonância dos orientais não se distancia do que Deleuze coloca como um ritmo que o meio tem dada suas interações de forças, de meios, de vibração: “o meio é vibratório”. A criação e o aspecto de se traduzir qualidades e impressões está em “captar a tensão própria de cada coisa no exato momento da interação de forças”. (Plaza, 1987:203).

*

* *

É importante observar que mesmo que se faça uma diferenciação entre os dois exemplos de tradução - A e B - , uma que parte de um texto verbal e outra onde este texto está inscrito em virtualidades que serão atualizadas por processos de transcodificação - passagem de um

desenvolve. Assim, a história do em movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo mas nem sempre podem ser detectados visivelmente”. (Greiner, 2005:64)

meio para outro – na prática estes processos não são tão distintos, pois mesmo partindo de uma obra textual poética, caso de Cecília Meireles, recriada em versos cantados para *Moda à Terra* a tradução também envolverá intuição, *insight*, ressonâncias do cosmo, apreensão de imagens do infinito; assim como no exemplo B, quando se tem apenas uma imagem *paulistável* e esta imagem será traduzida em um corpo de cantador, em verso de cantoria, ou em um canto da terra. Bastante organização e processos conscientes de composição musical são necessários.

A opção para este trabalho como tradução do sentido *paulista... paulistável*, como concepção de roteiro foi procurar autores paulistas, todos os textos falados foram de autores da terra paulista (exceção a Padre José de Anchieta que é espanhol, radicado em Portugal, mas o primeiro autor da gramática brasileira)⁷⁶. E no caso dos versos cantados, a idéia foi seguir o caminho idílico, já perseguido por tantos poetas errantes: a terra e seu lirismo. Sendo a natureza, tema de tantos cantadores, pareceu esta abordagem satisfazer a proposta: cantar a terra; e à terra. Devir-Terra.

“A terra é esse ponto intenso no mais profundo do território, ou então projetando fora do território como ponto focal e onde se reúnem todas as forças num corpo-a-corpo. A terra não é mais uma força entre as outras, nem uma substância enformada ou um meio codificado, que teria sua vez e sua parte. A terra tornou-se este corpo-a-corpo de todas as forças, as da terra como as das outras substâncias, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas com o inferno e com o subterrâneo, o sem-fundo. Ele não corre mais o risco de dissipar-se nos meios, mas afundar-se longe demais da Terra (...). Ele não se identifica mais com a Criação, mas com o fundamento ou com a fundação, é a fundação que tornou-se

⁷⁶ como característica da performance, sendo uma forma em constante movimento e modificação, próprio de um devir...o segundo Canto apresenta duas possibilidades de texto falado: um mais ligado ao *paulistável* e o outro mais ligado à terra e ao devir-pensamento. No quarto Canto também é inserido um texto de Fernando Pessoa, que reflete sobre o ato de poetar e o devir-pensamento.

criadora. Ele não é mais Deus, mas Herói que lança a Deus seu desafio: Fundemos, fundemos, e não mais Criemos.” (MP4:154)

*

* *

Apresentamos e discutimos dois tipos de processos: um que diz respeito ao agrupamento de partes distintas, de agenciamento entre meios (música instrumental – verso cantado – texto falado) e o outro processo dividido em dois exemplos A e B, que concerne à tradução de imagens em música, em verso cantado, e em texto falado; reiteramos que o cd anexado exemplifica os diversos tipos de relação apontados nesta especulação filosófica - música com primeiro tema de introdução, depois apoiando texto falado, em seguida desenvolvendo tema e acompanhando voz cantada, ...assim por diante. Também ouvindo a música se pode perceber as linhas melódicas agenciadas ao instrumento, a característica de moda de viola onde o instrumento toca a mesma voz cantada; é possível identificar as variações de dinâmica, de dedilhado e ponteio, o repique de catira – ritmo paulista - as formas utilizadas no instrumento para apoiar o texto falado. Ou seja, a imanência da composição:

“Plano de imanência ou de consistência, é o próprio princípio de composição que deve ser percebido, que não pode senão ser percebido, ao mesmo tempo que aquilo que ele compõe ou dá. Aqui, o movimento deixa de ser remetido à mediação de um limiar relativo ao qual ele escapa por natureza ao infinito; ele atingiu, seja qual for sua velocidade ou sua lentidão, um limiar absoluto, se bem que diferenciado, que faz *um* com a construção desta ou daquela região do plano continuado (MP4:75).”

2.4 Encenação : música e corpo

“Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro... eu me esforço menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som de seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio.”
(Zumthor)

Até agora mostramos que a colagem foi a estratégia dramatúrgica utilizada para tecer os caminhos do texto. O texto enquanto narrativa está presente tanto nos versos falados quanto nos versos cantados. É a música que conduz os textos na imagem que cria à imagem *da terra do céu do sol e da lua, dos anjos... fios e flores de alecrim rios e trios de muitas cores*; e move-se assim um bloco sonoro; para Deleuze e Guattari não tem mais ponto de origem, “pois ele está sempre, e já no meio da linha; que não tem mais coordenadas horizontais nem verticais, pois ele cria suas próprias coordenadas, que não forma mais ligações localizáveis de um ponto a outro, porque ele está num tempo não pulsado”. (MP4:95). As dinâmicas nos agenciamentos entre música, textos falados e textos cantados acontecem de diferentes maneiras provocando ritmo nos planos: “um bloco rítmico desterritorializado, abandonando pontos, coordenadas e medida (...) que traça um plano de consistência”. (MP4:95). Afirma-se a potência do devir.

Mas será no corpo do intérprete que estes agenciamentos se darão como acontecimento cênico:

“Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito, ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanção do nosso ser.” (IPO:157).

Para Deleuze e Guattari, “o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos”. (MP4:146). Será o corpo que acoplará música, versos cantados, falados, instrumento e cena. O acontecimento cênico será a presença do corpo em cena; é aí que teremos velocidades disparatadas em uma profusão de coisas se interligando, vibrando e se desconectando, fugindo e tornando a agrupar...vivenciando.

“Devir é a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos.” (MP4:60)

O corpo acopla os diferentes meios, tornando-os um bloco de devir. O corpo fala o texto, canta a música, toca o instrumento, fala ao público, ... fala o próprio corpo: é o corpo próprio bloco sonoro: “velocidades e lentidões inserem-se na forma musical, impelindo-a ora a uma proliferação, a microproliferações lineares, ora a uma extinção, uma abolição sonora, involução, e os dois ao mesmo tempo”. (*idem.* p.95). É a corporeidade, o gesto, a junção de notas e melodias, todos se aglomerando de maneira heterogênea no movimento,

no ritmo do plano, a voz: “o ritmo constitui a força magnética do poema. Por suas repetições, a voz sistematiza uma obsessão; pela síncope, ela faz explodir os signos em uma simbolização virtualmente histérica: transmite-se assim conhecimento liberto de temporalidade, identificando com a própria vida, palpitação imemoriável”. (Nettl; Lyotard, *apud.* Zumthor, 1997:174). Para Deleuze e Parnet, este é o território da semiótica pré-significante “considerada primitiva, muito mais próxima das codificações “naturais” que operam sem signos”. Nessa semiótica não há

“nenhuma eliminação das formas de conteúdo pela abstração de um significado. Mesmo quando abstraímos o conteúdo em uma perspectiva estritamente semiótica, é em benefício de um pluralismo ou de uma polivocidade das formas de expressão, que conjuram qualquer tomada de poder pelo significante, e que conservam formas expressivas próprias ao próprio conteúdo: assim, formas de corporeidade, de gestualidade, de ritmo, de dança, de rito, coexistem no heterogêneo com a forma vocal”. (Greimas, *apud.*D:69).⁷⁷

A oralidade, “a forma pura da obra poética oral é o que, da dimensão dada a seu espaço pelo gesto, subsiste em memória, depois que as palavras foram suprimidas. Tal é a experiência estética que constitui a performance”. (IPO:216). O corpo como acontecimento performático e cênico e como resultado de uma “intenção integrada à poesia oral” é ele que modaliza o discurso e explicita seu intento. E é a própria ação no ato de tocar, de dizer, olhar, de imprimir um gesto que produz as imagens do corpo: “A gestualidade se define assim (como enunciação) em termos de distância, de tensão, (...) mais do que como sistema de signos. Ela é menos regida por um código (...) do que submetida a uma norma”. (*idem.*, 206). Várias formas e várias substâncias de expressão se entrecortam e se alternam: o gesto da voz, o toque do olhar, a cor do som, a voz do corpo, o tato do texto, o canto pré-significante, inter-atuante, *interótico...intraótico*; “é uma semiótica segmentar, mas plurilinear, multidimensional, que combate antecipadamente qualquer circularidade

⁷⁷ Deleuze e Parnet observam que Greimas relaciona essa semiótica a categorias como ‘sujeito de enunciado’, ‘sujeito de enunciação’, que a eles parece pertencer a outros regimes de signos.

significante”. (D:69). Combatendo a circularidade significante rompe-se com o sujeito de enunciado, de enunciação, para se permitir o surgimento das diversas vozes de um enunciado, a polivocidade:

“Quando é pré-significante, a antropofagia tem precisamente esse sentido: comer um nome é uma semio-grafia, que pertence plenamente a uma semiótica, apesar de sua relação com o conteúdo (mas relação expressiva). (...) [Uma semiótica primitiva] é animada pelo pesado pressentimento do que virá, não tem necessidade de compreender para combater, é inteiramente destinada, por sua própria segmentaridade e sua polivocidade, a impedir o que já ameaça: a abstração universalizante, a ereção do significante, a uniformização formal e substancial da enunciação, a circularidade dos enunciados, com seus correlatos, aparelho de Estado, instalação do déspota, casta de sacerdotes, bode expiatório..., etc. E cada vez que se come um morto, pode-se dizer: mais um que o Estado não terá.”⁷⁸ (*idem*. p.71)

O que se pretende mostrar é que o ritmo gerado no meio oscilará com ressonância suficiente para produzir força que levará o agenciamento para novo território. “A impressão rítmica bem complexa que a performance cria, provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis e vocais, portanto auditivos. (...) O jogo desses diversos fatores se projeta no espaço próprio da performance, aí engendrando a poesia, nunca a mesma.” (IPO:174). O devir atua como uma máquina, de forma diferente em cada agenciamento, passando de um agenciamento para outro; a própria “velocidade é ser tomado em um devir, que não é um desenvolvimento ou uma evolução. (...) Linha de fuga (...). Ser uma linha abstrata e quebrada, um ziguezague que desliza ‘entre’”. O corpo como um fator visual e tátil e a voz como fator auditivo, enquanto acontecimento cênico estão misturados, ligados, conduzidos, acoplados à música. São perpassados por séries de

⁷⁸ Deleuze e Parnet, enumeram diversas semióticas, que podemos resumí-las em elementos pré-significantes que são sempre ativos, elementos contra-significantes que estão sempre trabalhando e presentes e elementos pós-significantes que já existem no regime de signo. Para os autores “talvez todas as semióticas sejam, elas mesmas, mistas, combinando-as não apenas a formas de conteúdo diversas, mas também combinando regimes de signos diferentes”. (D:71).

agenciamentos diversos. Planos que conectam à imagens inesperadas, casuais; relações onde uma linha liberta-se do ponto, e torna esses pontos indiscerníveis: uma linha de fuga...uma linha de devir: devir-desterritorialização - é a desterritorialização que faz manter juntos os componentes do meio...(cf. MP4:92).

“Assim como os meios oscilam entre um estado de estrato e um movimento de desestratificação, os agenciamentos oscilam entre um fechamento territorial que tende a re-estratificá-los, e uma abertura desterritorializante que os conecta ao contrário ao Cosmo. A partir daí não é de se espantar que a diferença que procurávamos esteja menos entre os agenciamentos, e tampouco entre os dois limites de todo agenciamento possível, isto é, o sistema de estratos e o plano de consistência. E não se deve esquecer que é no plano de consistência que os estratos endurecem e se organizam, e que é nos estratos que o plano de consistência trabalha e se constrói, ambos peça por peça, passo a passo, de operação em operação.” (MP4:152)

Linha de devir não se define por pontos que ela liga, tampouco por pontos que ela compõe; é o oposto: passa entre os pontos. É do cruzamento entre a música e o corpo que surge a cena. “Um ponto é sempre de origem”; uma linha de devir não tem começo, não tem fim; não tem saída, não tem chegada; nem a origem, nem o destino. “Uma linha de devir só tem meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento.” (MP4:91). O devir está nos espaços criados de entre-meios, entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda. A cena será a coexistência de movimentos assimétricos agenciados no corpo que fazem bloco numa linha de fuga. A consistência será um contínuo de relações no plano imanente criando ressonância. O agrupamento, reagrupamento, a criação, recriação produzirá vibração necessária para gerar a força que levará, arrastará um meio à outro meio. A relação com a terra muda. “A terra é agora a mais desterritorializada: não só um ponto numa galáxia, mas uma galáxia entre outras”. (*idem.*) Os diferentes agenciamentos são criados de forma a produzir relações de velocidade e lentidão entre as partículas; assim caminhamos em um devir, em uma linha de devir.

Então, uma reunião de direções dará um caráter dimensional ao território; os agenciamentos provocarão ressonância dada à frequência periódica do código produzindo uma força que modificará o padrão de agenciamento. O novo padrão desterritorializará o espaço-tempo em suas diversas coexistências e sucessões; assim conduzirá à passagem de um meio para outro meio gerando novo ritmo e consistência para a relação. É pisando sobre o plano de organização que se escorrega e cai ou é levado para um outro território. Uma linha que atravessa o bloco... que foge...uma linha de fuga. Formará novo território.

.. A linha não liga, ela passa entre e EnCena a Música e o Corpo..



A partir do estudo do capítulo I e II, é possível dizer que *Moda à Terra* apresenta a música como narrativa do texto. Esta narrativa, quando executada instrumentalmente apóia o texto falado, e cria ao mesmo tempo a atmosfera da cena. Quando a música acompanhada instrumentalmente é cantada com texto, os versos são o próprio conteúdo do que se narra. Têm-se então as duas funções coexistindo mutuamente: música narrativa e de sustentação - liga texto falado ao texto cantado; um não leva necessariamente vantagem sobre o outro. Como vimos, a relação que os une não é simples, nem constante. Mas, uma gradação variante ideal parece se delinear: ora deixar o texto poético falado impor sua força e seu peso, ora permitir ao texto cantado soar livremente às danças melódicas da canção.

Quando se compreende a função do ritornelo como máquina de agenciamento de heterogêneos, então a vastidão se amplia: os horizontes se alternam. “A partir de que ponto, se transitamos no longo espaço separando esses extremos [texto falado e cantado], experimenta-se o sentimento de não estar mais na poesia, porém de entrar na música?” (Zumthor, 1997:192). Um devir-sonoro:

...

Porta de entrada, janela aberta..

Música inspirando o tempo

e expirando...

conjeturas constelações

pari estrelas

...possíveis imagens ressoam.

Transformam! e trovam

tOdO TEMpo sENdo MúSiCa

E a música será o texto falado, o texto cantado, o instrumento tocado e a própria cena realizada no corpo do intérprete. Cada elemento vinculado ao outro formará um conjunto mantendo a potência heterogênea das partes que dispostas coexistirão infinitamente no plano de imanência.

Capítulo IV

Estudo de Caso: *Olho Caos*

“As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais” (Guattari e Deleuze)

Neste capítulo continuamos a discussão sobre modos de composição. As questões são as mesmas: como agenciar os elementos em cena de forma consistente; como agenciar elementos sonoros aos elementos visuais, sem perder o infinito? O estudo deste capítulo parte dos mesmos elementos do capítulo anterior: música; texto falado e corpo. Soma-se agora iluminação. A relação entre os elementos de cena em *Olho Caos* é diferente de *Moda à Terra* onde a música está diretamente atrelada à narrativa; onde o texto cantado participa diretamente do desenvolvimento da cena. Agora a música é concebida, a princípio, como sustentação da palavra e criação da atmosfera cênica, mas veremos que outros pensamentos envolvem esta criação musical. Estudaremos, portanto uma outra forma de relacionar música, texto, corpo e luz.

1. PROCEDIMENTO DE MONTAGEM:

Elementos:

Cinco imagens - partitura de criação;

Corpo - intérprete-corpo;

Voz - intérprete-voz; ao vivo, com microfone;

Música - pré-gravada;

Iluminação;

O procedimento de montagem deste trabalho parte de três idéias:

1. Música Programática;
2. Experiências de imprevisibilidade, baseado em John Cage e Merce Cunningham;
3. Metalinguagem textual;

1. Vimos no capítulo I e II, que no século XIX, a Música Programática era criada tendo como base um programa. Chamavam-se programas: romances, pinturas, peças de teatro, etc., nos quais os músicos se inspiravam para compor suas obras. A música tanto poderia ser construída a partir de um programa ou poderia ser primeiramente composta e depois de pronta, adaptada a um programa, como veremos mais adiante. Em nosso *Caso*, o programa: desenhos e gravuras do ilustrador holandês, M.C. Escher (1898 - 1972), pinturas do belga René Magritte (1898 - 1967) e duas fotos de obras do arquiteto catalão, Antoni Gaudí (1858 - 1926) - *Escalera de las torres de la Fachada del Nacimiento de la Sagrada Família*, e *Interior de um Campanário*, são as referências para a criação da música, do corpo e da luz.

2. A segunda idéia deste trabalho, que se aproxima das experiências de Cage e Cunningham, diz respeito a certa imprevisibilidade que envolve a concepção da obra artística. Em uma das experiências que compõe a obra desses artistas, cada um deles criava sua partitura sem conhecimento da criação do outro: a música seria criada distintamente à dança, que da mesma maneira, partiturava sua ação, independentemente da música. (*Grove*). Dessa forma, a função da música não está diretamente vinculada a apoiar o movimento do bailarino; ela perde sua função de apenas criar climas sustentando ou conduzindo o gesto, para, pela 'estranheza' provocada, dada imprevisibilidade do resultado em cena, tornar-se um elemento com força cênica, que evidencia as duas partes distintas: som e movimento; e que juntas constituem um bloco coeso.

Em *Olho Caos* o performer corporal cria sua partitura sem ter conhecimento da música, da iluminação e do texto. A música é criada sem o conhecimento da partitura corporal e da iluminação, porém com conhecimento do texto, já que ela, de certa forma, servirá de apoio para que a palavra seja dita. A luz é criada independentemente da música, da ação do performer e do texto. Ou seja, as composições são distintas, tendo apenas como elo comum entre os meios, as imagens. Disso surgirá um outro fator de imprevisibilidade. As imagens são as mesmas, porém cada criador escolhe a ordem que preferir, para montar sua partitura de ação, de luz, e de som. Há uma convenção para o início da performance, onde a mesma imagem servirá de ponto de partida para todos. As outras quatro imagens são colocadas para cada criador; e cada um tem liberdade de desenvolver sua partitura como quiser - o tempo total é de, aproximadamente, trinta minutos - e cria-se também uma convenção para a finalização da performance.

3) A criação do texto não é feita a partir das imagens selecionadas, e sim, uma construção metalingüística; o conteúdo poético refere-se às idéias que envolvem os pensamentos desta dissertação, como veremos mais adiante. A execução do texto em cena é feita utilizando um microfone. Quem fala o texto (intérprete-voz) não vê e não é visto pelo público, assim como também não vê e nem é visto pelo performer que executa a ação corporal⁷⁹.

Com regras claras e bem definidas o jogo em cena estará aberto ao tempo-espaço presente. Existe a regra, mas ela não solidifica a realização cênica. Mas, ao contrário, diz Zumthor que “(...) no sentido pleno da palavra, uma ‘forma’: não é fixa, nem estável, [é] uma forma-força, um dinamismo formalizado (...) porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra”. Como o discurso poético é corporificado e presentificado na ação, a “regra a todo instante [é] recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso”.(Zumthor).

⁷⁹ A situação ideal é a em que o performer da voz só tenha como estímulo a palavra e a música, sem ser motivado pela iluminação.

Deleuze e Guattari dizem respeito a definir um *conjunto vago* em vez de tornar *vago um conjunto*. A primeira possibilidade – *um conjunto vago* – refere-se à consistência dos agenciamentos; a segunda possibilidade – *um vago conjunto* – refere-se a uma desordem total que impede qualquer possibilidade de compreensão de um sistema, que tão vago é se torna impossível de codificar:

“Um material rico demais é um material que permanece “territorializado” demais, em fontes de ruído, na natureza dos objetos... (mesmo o piano preparado de Cage) (...) um conjunto vago, uma síntese de disparates só é definida por um grau de consistência que torna precisamente possível a distinção dos elementos que o constituem (discernibilidade). (...) Um conjunto é vago quando seus elementos só lhe pertencem através de operações específicas de consistência ou de consolidação tendo portanto elas próprias uma lógica especial.” (MP4:161)

*

* *

1.1 Imagens:

Página 154 (A): *Escalera de las torres de la Fachada del Nacimiento de la Sagrada Família* – Gaudi

Página 155 (B): *La condition Humaine* (1933) - Magritte

Página 156 (C) : *Snakes* (1969) - Escher

Página 157 (D): *Interior de um Campanário* - Gaudi

Página 158 (E): *Salamandras* - Escher











1.2 Pintando uma linha

Dissemos que a imagem de referência é o elo comum entre cada meio. Um ponto comum? – Não, uma linha comum. A referência é a mesma. Porém os pontos, não. Há liberdade para que cada criador desenvolva sua partitura; no entanto, seqüência e duração variam. Exemplo: Performer-corpo cria sua partitura começando por Escher 1, com duração de aproximadamente 5 minutos, depois desenvolve outra ação partindo de Magritte, com uma partitura de 15 minutos; logo em seguida Gaudí, com duração de 1 minuto apenas e finaliza com Escher 2, com duração aproximada de 4 minutos. Ou seja, a seqüência e duração criada para ação corporal será diferente da seqüência criada para música e para a luz. Por isso as imagens, como elo comum, não é o ponto comum e sim uma linha que redimensiona o que seria o ponto comum. Ponto comum se transforma em pontos distintos; Pontos que formam uma linha. Esta linha forma um plano que irá variar sob todas as faces e todas as partes. Por mais estruturado que seja nosso plano, sempre uma linha libertada, fugirá para um território desconhecido e formará um sistema linear - multilinear -, contrapondo o sistema pontual. Mas, a organização é fundamental, como já foi observado anteriormente: “um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo, se oponha a ele, e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar”. (MP4:94). Para Deleuze e Guattari, o devir é um movimento pelo qual a linha liberta-se do ponto; “todo devir é um bloco de coexistência”. (*idem*. p.89):

“O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão (...) estão abaixo ou acima do limiar de percepção. Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro (...).” (*idem*.p.74)

Dessa forma a pintura como o elo comum deste trabalho será o ponto de passagem entre os meios, uma linha que definirá imprevisibilidade dos acontecimentos em cena; a linha de fuga...

2. MÚSICA: compor imagens

“Procuro dizer o que sinto / Sem pensar em que o sinto. / Procuro encostar as palavras à idéia / E não precisar dum corredor / Do pensamento para as palavras. // Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir. / O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado / Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar. // Procuro despir-me do que aprendi, / Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, / E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos (...)// ”

(Fernando Pessoa – *Guardador de Rebanho*)

Cinco músicas compõem *Olho Caos: Dança de Penhasco, Salão para Cordas, Vasto Pensamento* (III), *Escorregante Batucada* e *Ponte Além Mar*. Essas músicas fazem parte do estudo musical *Dança Viola*, realizado como pesquisa prática desta dissertação de mestrado⁸⁰. As cinco músicas de *Olho Caos* podem ser ouvidas no cd em anexo.

Quanto aos modos de produção em *Olho Caos*, as imagens, como dissemos, de Escher, de Magritte, e de Gaudí funcionam como uma espécie de matéria bruta, de referência visual, donde partirá a criação e a organização musical. As músicas *Vasto Pensamento* (III),

⁸⁰ Disponível em: <http://www.myspace.com/ricardonash> e www.ricardonash.com.br

Escorregante Batucada e *Ponte Além Mar* foram compostas, respectivamente, a partir das imagens *Snakes* (C), *Salamandra* (E), *Condição Humana* (B), já as músicas *Dança de Penhasco* e *Salão para Cordas* pré-existiam e foram escolhidas a partir das imagens *Escalera de las torres de la Fachada del Nacimiento de la Sagrada Família* (A), e *Interior de um Campanário* (B).

Então, ou a música é composta a partir da imagem, ou a música já existe e utiliza-se a imagem como referência para determinar a música. Em ambos os processos a operação é de transcodificação; transformar imagem visual em som. Nessa operação de transcodificação o que se faz é buscar qualidades expressivas em ambos os meios - imagem e som - que possam de alguma forma se associar, se conectar. A imagem produz afetos, que serão traduzidos e transportados para um novo meio: a música. Os afetos da pintura, da gravura, do desenho, elementos extra-musicais, motivam o ato composicional. Afetos são forças, potências, qualidades, que se tornarão matérias de expressão. Elementos visuais da pintura se conectam com elementos da sensação, da percepção e as imagens geradas e produzidas nesta relação se fazem som. As sensações misturadas que uma imagem provoca soarão em um novo material, no instrumento musical, no suporte tecnológico: cd, mp3, etc.

Nesse processo, ao se partir de uma imagem e agenciá-la à música e pintura, muitas qualidades coexistem compostas e se fazem, simultaneamente. As cores, o tom, as formas, o timbre, as linhas, o dedilhado, a perspectiva, o ataque, as ondulações, o fraseado, as intenções, o tempo, as modulações, o ritmo. É a partir do agenciamento dos planos que, os elementos internos de cada meio, produzem as diversas potências, as paixões, o desejo, os afetos, as crendices, a loucura.

Nosso material é da ordem do pressentir, do intuir, do ressoar, do ritmo, das forças da Terra. Estamos lidando com matérias de expressão; “a arte quer criar um finito que restitua o infinito” (OQF:253), busca traçar um plano de composição que carregue e leve consigo as sensações compostas, “sob ação de figuras estéticas”. (*idem.*).

Linhas, cores, formas, sombras, serão agrupadas em um novo corpo - corpo do instrumento, do compositor, do som; um só corpo - para juntar todos os disparates de cada elemento heterogêneo, em um novo movimento: “(...) o território reagrupa todas as forças dos diferentes meios num só feixe constituído pelas forças da terra. É só no mais profundo de cada território que se faz a atribuição de todas as forças difusas à terra como receptáculo ou base”. (MP4:129).

2.1 Dança Viola: composição de olho no improviso

“(...) o músico dispõe de uma espécie de continuidade germinal, mesmo que latente, mesmo que indireta, a partir da qual ele produz seus corpos sonoros”.
(Deleuze e Guattari)

Em *Olho Caos* a música é pré-gravada. Não aprofundaremos nesta pesquisa as implicações do suporte tecnológico na criação, mas fazemos uma ressalva sobre o processo de criação de *Dança Viola*, iniciado em 2004, onde se inserem as músicas deste *estudo de caso*. A criação está vinculada há experimentações de novas texturas sonoras no timbre da viola caipira e à composição de atmosferas cênicas. A idéia da criação de diferentes ambiências sonoras percorre todo o estudo musical e, neste viés, algumas de suas músicas já foram utilizadas em montagens de dança, teatro e performance. *Dança Viola* foi criado em uma série de estudos (ou sessões de gravação) a partir de improvisação sobre temas e motivos musicais pré-estabelecidos. Depois de gravada a matéria musical bruta passa por cortes, colagens e remodelagens. Nesse processo utilizam-se alguns efeitos (*reverb, delay, flanger, reverse*) que modificam o caráter original das ondas sonoras. É neste âmbito que algumas técnicas possíveis, no computador, são experimentadas. A música *Salão para Cordas*, em anexo, é um dos exemplos desta experiência.

A gravação em *Olho Caos* é realizada, especificamente, dispondo a pintura como partitura. Há um mapa sonoro geral, pré-estabelecido, de partes que a música deve ou pode conter como um plano inicial de organização composicional; a partir daí, durante o ato da criação o que se faz é improvisar sobre estes planos pré-estabelecidos:

“(…) o desejo é sempre se afastar dos idiomas, sem, no entanto, ignorar que é impossível partir do grau zero da máquina [música enquanto potência de acontecimento]. No mínimo, estarão lá presentes como linha, os idiomas, mecanismos e sistemas que atravessam a biografia (...) de cada músico”. (Costa, Rogério., 2003:19).

Tendo em vista a criação de um mapa sonoro, como uma tarefa realizada passo-a-passo, onde se fixam algumas formas, revisam-se melodias, ritmos, harmonias. Acreditamos estar, em princípio, num território com fronteiras bem demarcadas, um plano bem estratificado. Escolhe-se, assim, um dedilhado, uma tonalidade, uma direção: uma técnica:

“Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético.” (OQF:251).

Pois, em nosso *caso*, a partir dos parâmetros do plano inicial, da técnica escolhida, será a improvisação que permitirá aos elementos variações inusitadas, conduzindo o objeto sonoro para outro território. É assim que se tem um movimento de desestratificação: uma linha que se esvai no tempo-espaço; e num tempo outro ressoa novo ritmo:

“Um músico precisa de um primeiro tipo de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializando, e produzir enfim um ritornelo do segundo tipo, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons” (MP4:168)

2.2 Música espiral: suspendendo e sustentando

“(...) mesmo que tenha que cair para daí renascer”
(Guattari, Deleuze)

A música em *Olho Caos* tem duas funções que se alternam e que coexistem simultaneamente durante o percurso da cena: sustentação do texto falado e criação da atmosfera cênica. Essas duas funções, às vezes, atuam juntas, outras vezes, uma se sobrepõe à outra. A forma de relacionar música e texto, neste *Caso*, se aproxima do pensamento que envolve *Moda`a Terra*: existem momentos só com música, sem texto; outros momentos com música e texto, simultaneamente; e por fim, momentos sem música, só com texto. A simples variação destas três possibilidades multiplicadas aos outros elementos da cena - corpo e luz (e o espaço-tempo) - permite que as duas funções da música em cena ampliem suas potências, dada à modulação da velocidade das conexões, dos acontecimentos. A territorialização fixa uma forma de relação, mas as linhas de relação são fragmentadas, para se criar novas relações. O devir extrai partículas que criam novas relações, conectam novas impressões; é um movimento de desterritorialização – modifica-se o grau de afeto. Assim as funções - em princípio bem marcadas: sustentar a palavra e ambientar a cena – se re-orientam em um conjunto de direções. As relações se transformam: dimensionam-se. O ritmo salta para fora do meio - o contra-ponto rítmico produz novo território: emerge uma nova qualidade expressiva.

Para se criar o efeito de sustentação e ambientação, a composição é feita com formas musicais cíclicas e circulares; há um primeiro enunciado musical - um motivo - e a partir

deste enunciado, desenvolve-se a música. O que se procura na estrutura cíclica e circular é permitir que a música caminhe e ao retornar evidencie pequenas variações; tornando o círculo aberto: um sistema aberto. Isso faz com que o objeto sonoro tenha uma estrutura espiral - algo próximo ao que o minimalismo se propõe a fazer: uma idéia musical que volta e se repete, por várias vezes. Na obra *Música e Repetição - a diferença na composição contemporânea*, conforme o autor Silvio Ferraz, a repetição musical está ligada a uma idéia de reiteração de um som ou no retorno de um acontecimento qualquer. ‘Som’ pode ser nota, frase, ritmo, sonoridade específica, dentro de um enunciado musical. ‘Acontecimento’ pode ser uma sensação, uma imagem, uma idéia, uma emoção, associações e sentimentos que quando repetidos pelo objeto sonoro afloram lembranças. É da repetição exaustiva que o elemento sonoro estará em constante mutabilidade, repetindo o potencial de variabilidade dos elementos. “Sujeitar a diferença aos padrões da repetição é por fim estar simplesmente levando ao extremo os graus de dissimilaridade de uma repetição. Uma diferença de graus”. (Ferraz, Silvio., 1998:35). Mas a diferença não nasce da dessemelhança, mas da sensibilização que opera ao longo da escuta do objeto repetido. Os elementos fundamentais se perpetuam no tempo e o que é constante da repetição se funde ao que é variante da diferença produzindo neste objeto sonoro “uma permanência em constante transformação”. (cf. *idem.*, p.64).

Para criar sustentação e ambiência cênica busca-se desenvolver uma música que conduza a cena *para frente*. A reiteração das idéias musicais favorece o desdobrar arborescente dos afetos da música que devem motivar, potencializar, impulsionar, contagiar, não só os outros elementos do *jogo*, mas todo o acontecimento da cena. É o que faz a máquina do ritornelo:

“o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre os elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas”. (MP4:63,167)

Em *Olho Caos*, temas e motivos musicais estão a serviço da palavra e da ambiência cênica. A imagem é a partitura de ‘inspiração’, e o texto, um roteiro para o desenvolvimento musical. No ato de criar a música, de um lado está o elemento visual e de outro, as palavras que serão apoiadas pela música. Em certo sentido temos a subserviência do som à imagem e à palavra; e por outro, temos todas as possibilidades dos afetos da imagem e da palavra que são transportados para música em novos agenciamentos: um devir-música:

“A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento. (...) o *ritornelo* é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música. (...). A música existe porque o ritornelo existe também, porque a música toma, apodera-se do ritornelo, como conteúdo numa forma de expressão, porque faz bloco com ele para arrastá-lo para outro lugar. (...) Cantar ou compor, pintar, escrever, não tem talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música, (...) [os devires] atravessam a música, mas no nível dos temas e motivos.” (MP2: 63,102)

Assim, quando se define a função da música em cena de *Olho Caos*, como de apoio, sustentação e climatização, cabe observar que ao propor uma composição cênica-performática onde as partes criadas distintamente só serão reunidas no momento-performance, acredita-se que o efeito *imprevisibilidade* cria a diferença necessária para desterritorializar a função determinante *apoio, sustentação, climatização* para fazer do elemento musical, um elemento distinto e ‘presente’ em cena. Conduzirá gesto, sustentará a palavra, produzirá a atmosfera cênica pela distância criada entre esses elementos. Alcança-se uma qualidade dimensional, reunião de direções, e possibilita a emergência de qualidades expressivas.

3. META DA LINGUAGEM TEXTUAL

Tornar sentidas as palavras, mesmo que não tenham sentido, para que quando sentidas se transformem os sentidos. (Ricardo Nash)

Do conceito de metalinguagem temos que, quando a linguagem volta-se sobre si mesma, ela tende a ser metalinguagem:

“Este fenômeno é particularmente notável nas revoluções artísticas e de *design* (Dadá, neoplasticismo e pop, nas artes visuais, dodecafonismo, música serial e eletrônica, na música; “nouvelle vague”, no cinema; Mallarmé, Joyce, Pound, poesia concreta, na literatura; a revista *méd* em relação às linguagens dos meios de comunicação de massas; Mies Van Der Rohe, na arquitetura)”(Pignatari, 1971:44-45).

Diz Décio Pignatari, que na metalinguagem o criador se alimenta da raiz da linguagem, ou seja, dela mesma. No caso dos movimentos artísticos e, mais especificamente, no início do século XX, as chamadas revoluções vanguardistas, trataram exatamente disto: a linguagem da linguagem. O objeto da arte enquanto linguagem é a própria linguagem referida. Notadamente, encontramos este aspecto no Dadá, manifestação mais radical da primeira vanguarda contemporânea:

“Dadá atinge, em Berlim, ousadamente aspectos da linguagem antes ainda não comentados (e muito menos parodiados) pelo artista: a política enquanto ação passível de uma ação política comentadora, a meta política; a ação enquanto negação das ações ou ações vazias apontando para o que restava: o artista; e o manifesto se auto-desmistificando, auto-parodiando e se auto-destruindo” (Baitello, 1994:117).

No livro *Dadá - Berlim Des/Montagem* o autor Norval Baitello sublinha características do manifesto de Hausmann (1918) onde parodia a própria linguagem, “densa, abstrata, rigorosamente lógica” dos outros manifestos Dadá, sobretudo os de Berlim. Para Norval, trata-se mais de um anti-manifesto, de uma destruição formal do manifesto realizada num primeiro momento sobre retórica saturada de elementos ‘vazios’ por serem extremamente abstratos; e num segundo momento:

“Na destruição física do discurso, realizada, na segunda parte do manifesto, pela desmontagem lógica, sintática e semântica do discurso verbal, o que acaba sendo metáfora da explosão da linguagem intelectualizada, adulta, culta, lógica e coerente. Processa-se aqui uma radicalização total nos elementos já presentes em outros manifestos dada berlinenses, mesmos nos manifestos ditos políticos” (*idem.*, p.113).

Estas características apontadas sobre o Dadá, referem-se sobre uma arte que trata dela mesma. No texto de *Olho Caos – manifesto pelo corpo*, o jogo metalingüístico se configura pelo questionamento e reflexão do próprio objeto metodológico da pesquisa tornada texto poético e elemento dramático. A montagem se dá por colagem de fragmentos. Textos de Paul Zumthor, Deleuze, Guattari, Claire Parnet e Nietzsche costuram alguns estudos poéticos e/ou filosóficos sobre o corpo, o devir, a palavra, os sistemas, o afeto, a criação⁸¹. Apresentamos, em seguida, o texto:

⁸¹ Os textos: ‘*O que são palavras?*’, ‘*Experimentando Devires*’, ‘*As 7 Cores do Arco-Íris*’, ‘*Depoimento*’, ‘*Nas Pedras*’, ‘*Deus*’, ‘*Se os temas são sistemas...?*’ e ‘*Vértebras*’ foram escritos pelo em períodos distintos, mas todos durante a graduação na faculdade de Comunicação das Artes do Corpo, no período de 1999 à 2003; o texto ‘*Cortinando Horizonte*’, foi escrito antes deste período.

Manifesto pelo Corpo

“A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para
formar um caos composto
que se torna sensível”
(Deleuze e Guattari)

O que são palavras? (2001-2006)

Palavras que se escrevem no espaço
Com combinações aleatórias
E frases feitas
Frases perfeitas?!
Palavras fractais
Palavras em espirais
..
palavras insubordinadas
às imperfeições humanas
palavras falham num projeto em evolução
ou numa projeção.
delírios de memória
fragilidades da emoção,
e turbulência dos encontros
verbais.
Sujeito.
ponto de ligação, e
imagens em suspiros de poéticas
... imagens ...
e palavras
linhas de tempo
e dos pensamentos das palavras
..
fechem os olhos das palavras e deixem que digam sem ver

fechem os olhos das palavras
que vejam sem dizer,
são apenas palavras
por vezes presas em correntes
por vezes correntezas sem dentes
..
qual medíocre estrofe é sentença a se pagar?
(*não digo*) Gramática!
Uma pertinência crítica..

Frágil vastidão de estrelas
Ao luar cheio
...e ainda o gemido se contém.
Num estreito lugar algum
Do amém

..

Apelo ao faz de conta:
De brincar de brincar
De brincar de brincar
Como quando brincávamos
Todos com todos de tudo de todos
De tudo do mundo
Sabia pouco mas sabia o tanto de um lago fundo

..
em ordem inversa
associa livre
rascunha e erra
gramática que limita pensar
limita sua filosofia
que só existe no pensar
que prescreve, pré-escreve e reescreve

em método já escrito associando ‘qualqueres’

..

palavras do sentir
do lirismo
das ilusões
e das palavras

..

palavras:
podem sufocar em apelos
apelar o riso o olhar o crime a crise
a escuta
sua benção
suas crenças
empestear de vontade de questionar
por quês
os quês
‘quens’
agora!

..

o que são palavras?
Pingos d’ água de um solfejo.
Ou se queira,
As folhas que caem
Vão e vem
Ou, seja a dança do vento
Que vence nas folhas do tempo
E caminham caminham caminham...

..

Experimentando Devires

(2000)

(...)

Sopra o vento a cor de seu instante

Reinando o momento presente se fazendo por si só.

Recebendo o sentido-natureza esse deus devir se escreve (inscreve) aqui.

Pontuando o olhar

A escuta

Que planam rochedos de frente-mar;

Podendo ser um quadro navegando a cantar

Alto mar.

Ou uma nau cabisbaixa procurando subterfúgio no oceano borbulhante bolhas de sabão

rodando o mundo inteiro para se afogar no mesmo oceano de encontro

com medusas – ponto marítimo.

Ah. (... ..) tantos suspiros não seriam tão vivos se os quisesse sentir.

Não fariam sentidos,

E se sentidos não teriam sentidos.

Estalar de dedos, depois mão aberta, centro, punhos cerrados, nuances estéticas

Que vasculham o equilíbrio disforme, 'dis-uni-forme'.

Tantas veias se resvalando por entre a razão do insípido unir.

Pulsão de devir sem figurino.

Assim, festejando o grito quimera da máscara que alucina um susto de antemão,

Portanto,

Não querendo elucidar ressonância,

Lembro-me; por instâncias e patamares, colisões de caos, de definições, de amanheceres;

atômicos alinhavares de construção

Em recalcada linha da dimensão procuro-me em mim mesmo

(onde mais poderia estar ? – o mesmo ser desencontro)

Já empalído-me

ou

enrubesco nos alinhavares.

(...)

Só três respiros

e um rodopio aéreo.

Pertencem ao molejo do sangue

Que protesta desejos,

Infância,

Virtude,

Ou terremoto.

- expresse!

e uma dialógica que antecede prece

e um posterior

Devir suspenso (que é uma espécie de clave de Sol sem tom.)

Despiu-se do tempo

Nada mais claro que um devir reflexão que pode vir a ser um outramento, um outro sendo.

Um devir motor

ou até

Devir amortecedor

que guiará em ritmos frenéticos o alcance incalculável desta calculadora falível

que é uma emoção

em busca sempre da distorção do canal

passeando por ruídos mastodontes

do apocalipse humano

tão frágil quanto um coro de Neandertals à procura do rito.

Rito meu instante atingindo

o cálido gesto do querer.

(...)

uma pausa

um sentido

e

uma projeção.

...

“(...) as qualidades são corpos;

sopros e almas são corpos,

as ações e as paixões são elas próprias corpos.

Tudo é mistura de corpo,

os corpos se penetram, se forçam, se envenenam, se imiscuem, se retiram,

se reforçam ou se destroem, como o fogo penetra no ferro e o torna vermelho,

como o comedor devora sua presa, como o apaixonado se afunda na amada.”

(Deleuze e Claire Parnet, em *Diálogos*; p.76)

...

As Sete Cores do Arco-Íris (2000)

As sete cores do arco-íris passeiam,

pelos lados!

Também pedem cuidado no começo

Para que sempre sejam novos os começos

Sempre vago e descalço.

Por galhos intrusos se maneja meu devir.

Aludi me disfarça em solo de almanaque ou de arlequim

viva sete cores

São sete mesmo?

Acanhadas mas mordazes

Aplaudindo
aéreo

devir
abstrato

Liga-se... à aldeias e vilões
Em cruéis felizes e achados

Tão... me ilustro
Pena de serpente
E almejo ilustre
E Medéia me vê!!

Num disfarce de cristão me acorrento
Se, dou gargalhadas me inspiro,
Às vezes me surto, outras suicido.
Alegre amém! São sete cores
Apenas?!

Provoque visão de parto em algum lugar
E seja tranqüilo
Mas abismado se lança em desvios
E me rompem em sustos?

Pergunto difícil
E não procuro um toque.

Mesmo de repente já tenho enlaço distante
E provém um passe.
Permitir contornos que vestem em mim,
Imã de pulso.

São cores.

Depoimento

O devir (experimentado) me joga num túnel frágil em espumas, ou em finos concretos de terra e de alma.

Quando acho um devir provedor, portador, produtor, fundador, fundante, fundemos...!

fundemos... !

fundemos??

Que pulsa os arredores e ilumina os corredores

É quando me descubro de tal alicerce

E me recompondo sozinho, pergunto.

(*sussurro*: não há pergunta!!)

Nas Pedras

Um dia andando em rochas,

frente ao mar me resolvi macaco a andar quadrúpede

Foram devires muitos.

Estava saltando rochas como os grandes Símios...

algo em mim saltava...

Pode um devir quadrúpede?

Deus

Então penso em potências
em graus
Cada corpo tem natureza
Tem deus
É deus
Deus afeta. Quanto?
Quem me estremece?
Quem diviniza
Como aterrissar.

Somos em ação

E

como pó

Atrevidos e mensageiros

Crédulos

Incrédulos e ríspidos

Como corpo que toco

Se diz algo é porto; Se diz algo é porto; Se diz algo é porto, Se diz algo é porto, Se diz algo é

E se me junta um passageiro d'alma

Não tenho e me tenho

Um click !

Um clack !

Devindo inexplicavelmente.

...

FAZER, refazer e desfazer os conceitos

Fazer, REFAZER e desfazer os conceitos a partir de um horizonte movente

Fazer, refazer e DESFAZER os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado

Fazer, REFAZER e desfazer os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada

Fazer, refazer e DESFAZER os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia

(A partir de Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição*, p. 8)

...

Se os temas são sistemas...? (2001)

(*mudo, mas digo*) Penso sistemas, ligo pontes, atravesso canais, desdobro em vínculos, crio figuras, aproprio-me do plasma o pleonasma de primeira pessoa, passeiam por conceitos...

Conceituo linguagem (ou não!?)

...

metaforar analogias

poetar fórmulas

possibilidades e achados,

andar em encontros

como ondas

alegria ou ansiedade

permissão e(m) estados

anoitece perene, amanheço inteiro

..

As fases do acontecer

Em sinais de mutação

Potência e prédica – um eclipse oculto no ser.

..

Boa noite, estrelas, como quero tê-las, e contemplá-las. E emancipar as cores dessa emoção.

Por que o sistema anoitece longe do amor chora?

E bailando nos vértices de sub-acaso! Sub-devindos de divisão?

Narrando as escadas do tom Maior que mistifica a vibração com frequência em alfa para além mar.

Vagas no oceano

Alcançar íntegros funcionais e editar canais e não preocupar isso em suntuosas elevações. Mas sorrateiro é o alcance da figura e que lembra que é memória a função e não desdiz no fervor do tempo.

Quando pari genuíno é o sorriso e dispõem um sinal, na transição.

Então, pôr frase a frase nos desconjuntos e ápice. (Ou atracar em bobagens e sem norte desdém ao acaso palpita nas esferas que só sei, mas não vi.)

...um sopro pudesse me levar a passeio constante rápido e intrépido e pudesse ver.

Permanecer sobre distintas e paralelas irradiações e assombros assimétricos.

Flores cheiros pedras alamedas

Canaviais trópicos comoções

...dizeres

voa entregue alguém à lua nova.!?!.

quando acorda um suspiro de criação e o sonho de ter aqui a presença do vivendo e com coisas de percepção (de si e de ti)

qualquer relação de última hora é dessemelhança com o 'Qualquer' em simples circunstância.

Um límpido espelho que alimente esperança.
Menos máquinas de poder, mais plumas do ventre!!
Dissociadas em destaque!
Harmonia hemisférios todos de verdade ilusão.

Como tomar vinho
Ouvir uma música difícil de escutar
Desfazer-se do inevitável
Pensar sobre o improvável
Continuar ouvindo algum ritmo depois que acabou.
Desprofetizar eminências. Imanências ...emanação
Desmagnetizá-las como problematização
Espulverizar evidências...

Retorno ao assaz.. solilóquio perturbador!?

Conclusões contínuas refletidas no real

Penso pois tantas coisas inertes para presença do é.

Permanência é heterônimo entrópico.

Sistema sub-espaco entre teias e trevas: a calunia do meio a meio-tons de entre meio
de acaso criminal

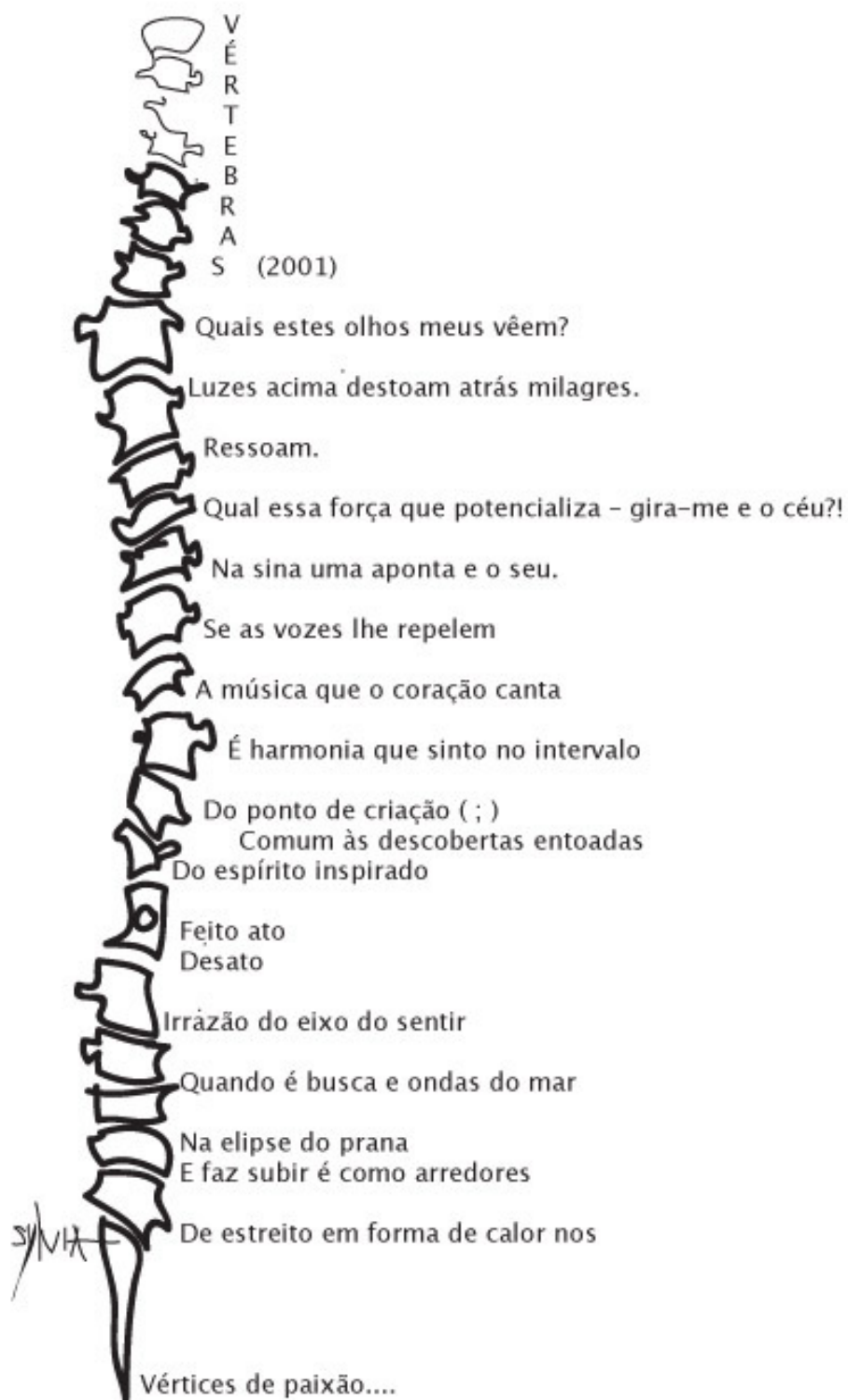
Quando se dimensiona a descrição narra-se curvaturas de espreitas pro ar e se
interpõe pedaços de calamidades caóticas. Sentimentos de estado. Como todo
carregamento de concordância

Não soubesse me sentir

ente

pontência de um corpo

...



V
É
R
T
I
C
E
S
(2001)

Quais estes olhos meus vêem?
Luzes acima destoam atrás milagres.
Ressoam.
Qual essa força que potencializa - gira-me e o céu?!
Na sina uma aponta e o seu.
Se as vozes lhe repelem
A música que o coração canta
É harmonia que sinto no intervalo
Do ponto de criação (;)
Comum às descobertas entoadas
Do espírito inspirado
Feito ato
Desato
Irrazão do eixo do sentir
Quando é busca e ondas do mar
Na elipse do prana
E faz subir é como arredores
De estreito em forma de calor nos

Vértices de paixão....

...

“(...) o tempo do homem socrático passou:

coroai-vos de hera,

tomai o tirso⁸² na mão e não vos admireis

se tigres e panteras,

se deitarem acariciantes, a vossos pés.

Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos.

Acompanhareis da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio!

Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!”

(Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, 1999:119)

...

Cortinando Horizonte

Em doces risadas

Eu passeio pelo susto (...)

Voam e reagem à penetração do som

D

E

S

C

E

m pelas cATARATAS

O sorriso deslumbrante sob o luar

Parece um abismo

Cor de mar

Perdido no espectro da lua

Convergindo, convergindo

nas mesmas estrelas,

que cadentes caíam

⁸² Bastão enfeitado com hera e pâmpanos, e terminado em forma de pinha, com que se representam Baco e as bacantes

Caiam por um fio,
que escorregavam pelo vale da criação!

Contornava argumentos

Suava como um canto de pássaro

Mas o desenho era físico

A estátua era um sopro livre

A desejar em meus braços

Abraços de ardor

Desfilava uma orquestra inteira

Na minha avenida

Corriam transeuntes

apavorados distorcidos enlouquecidos

Mas a orquestra desfilava na minha avenida

Via tão próximo, que era tão profundo

....quanto seu amor é ser!? Virá a ser?

Toque.

Rodopiava girava – nem sempre sabia

Mas passeava como um andarilho

nas alamedas de ouro

...corre feliz!

não pares ! vejo-te em meu seguir

seguindo tuas ondas

imaginárias estas

acalma o breve espírito

que logo nascerá

Pensa em teus belos seios

Semeando o jardim

Imagina-te como uma doce lua

Refletida nessa imensidão

imensidão...imensidão

Por que não bebes um gole,
Aceitas um chá?

Queria jogar-te neste copo
E ver brotar tuas flores
Flores TUAS,
Dentro de meu copo, copo meu...
CORPO DE JASMIM!

Ou seria uma rosa para teu arlequim?
Minha doce amada...
Bebo teus seios neste chá
....como brotas em meu chá!

Que esse RUFAR
SEJA mais longo
Que a BREVE sina que tem meu OLHAR !!

...

“Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro... eu me esforço menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som de seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa [compreensão] de si próprio.”

(Deuze, Parnet, em *Diálogos*, 1998:76)

.....

Nosso foco de análise estará no potencial do texto em cena, sua relação com a música e os desenvolvimentos da voz. Inicialmente cabem algumas observações quanto à construção do texto: seu aspecto geométrico; algo que remete à poesia concreta. No entanto, na performance o texto é falado (estamos no terreno da oralidade), e sua qualidade ‘concreta’ tem aqui um outro efeito; a visibilidade geométrica do texto permitirá ao intérprete da voz uma equação de tempos e intenções (*cf.* Cohen, 2004:75) ao ler esta geometria, distintas de um texto ‘linear’.

Já apontamos o processo de criação da música utilizando a reiteração das frases musicais como suporte para palavra. A idéia de repetição também está presente no texto. De acordo com Renato Cohen em seu livro *Performance como Linguagem*, na relação do texto com a cena performática:

“A repetição como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da performance. No uso dessa repetição busca-se um efeito ‘zen’, à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico que conduz a outros estados de consciência (o chamado estado *alfa*).”
(Cohen, 2004:74)

Temos assim como exemplo: “(...) E frases feitas / Frases perfeitas?! Palavras fractais / Palavras em espirais / palavras insubordinadas / às imperfeições humanas / palavras falham num projeto em evolução / ou numa projeção”. Em outra passagem: “ (...) Apelo ao faz de conta: / De brincar de brincar / De brincar de brincar / Como quando brincávamos / Todos com todos de tudo de todos / De tudo do mundo / Sabia pouco mas sabia o tanto de um lago fundo (...) /” Ou ainda o texto recortado e modificado de Gilles Deleuze, da obra *Diferença e Repetição*, que parte dessa frase⁸³: “Eu faço, refaço e desfaço os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia”. Este texto é transformado em algo que propõe uma imagem

⁸³ Idéia central do livro *Destruição do Pai/ Reconstrução do Pai, escritos e entrevistas 1923 à 1997* de Louise Bourgeois.

espiralada, algo que converse com a música - uma diferença que se dê pela repetição: “Fazer, refazer e desfazer os conceitos / Fazer, refazer e desfazer os conceitos a partir de um horizonte movente / Fazer, refazer e desfazer os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado / Fazer, refazer e desfazer os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada / Fazer, refazer e desfazer os conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre / descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia./”

Existem outras partes do texto onde a idéia de algo *cíclico* e repetitivo acontece. É na reiteração de palavras, sons e imagens que buscamos a alternância dos ciclos, das ondas, um movimento: a diferença. No livro *Diferença e Repetição*, Deleuze cita uma passagem de Michel Foucault:

“A repetição e a diferença estão tão bem intrincadas uma na outra e se ajustam com tanta exatidão que não é possível dizer o que é primeiro (...)”. (p.35-37). “Em vez de ser uma linguagem que procura começar, ela é a figura secundária das palavras já faladas. É a linguagem de sempre trabalhada pela destruição e pela morte... É repetitiva, por natureza... (não a repetição) lateral de coisas que se repetem, mas aquela, radical, que passou acima da não-linguagem e que deve a este vazio transposto ser poesia (...)” (Foucault, 1963:61-63 *apud*. Deleuze).

De acordo com Renato Cohen, na cena da performance, “em alguns casos, o texto chega a se transformar num *texto paisagístico*”. (Cohen, 2004:68) Para Cohen, as palavras compõem o *mise- em- scène*, e assim, não há “preocupação essencial com sua intelecção”. Ou seja, o cenário que a palavra desenha enquanto sonoridade no espaço é mais importante que o conteúdo dito. Em nosso *caso*, existem as duas coisas: preocupação com o conteúdo e *libertação* do conteúdo pela sonoridade das palavras. Há uma busca pelo potencial sonoro das palavras e sua projeção no espaço, mas o alcance tanto será maior se esta sonoridade produzir imagens e afetos que contagiem o público e o intérprete corporal. Sobre sons na

poesia oral, diz Zumthor: “Atingimos aqui um limiar, anterior às diversificações de grupos, de obras individuais, o limiar de uma purificação cujo rito se acompanha de uma sinfonia de sentido, meio sentido, multi-sentido, onde vão se concretizar os sons vindouros”. (PRL:164). Em cena, a compreensão das imagens produzidas no espaço-tempo pela *voz da palavra* não precisam estar ‘coladas’ ao significado da palavra. O que se ‘cola’ é um *sentido* percebido pelo corpo, há um afeto produzido pela palavra: uma imagem-movimento. Os significados e sentidos da palavra se confundem e se mesclam; em cena, a percepção da palavra, do som, da imagem é agenciada em meios diversos: o espaço cênico, o público, o intérprete corporal, as diversas relações coexistindo: estímulos sonoros e estímulos visuais. Diversos afetos e qualidades que serão transcodificados em outros sentidos, em outros meios.

Nesse aspecto nos aproximamos à Cohen, a apreensão do conteúdo verbal pode se dar em qualquer sentido; por qualquer órgão do sentido. Reiteramos uma citação do capítulo anterior onde Zumthor diz que “(...) Nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento”. (PRL:95). Para o autor, “todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser”. São os órgãos do conhecimento que captam os afetos sonoros do texto, misturados e multiplicados aos outros afetos que envolvem o acontecimento cênico; os afetos são captados, transcodificados e presentificados:

“A percepção é essencialmente presença. (...) A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo (...) sem que seja possível determinar de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, ultimamente, a busca do objeto” (PRL:95)

Para encerrar esta análise especificamente sobre o texto e partirmos para as implicações da voz em cena, a partir do livro *Escritura e Nomadismo*, de Zumthor, no ensaio *sobre Uma Poesia no Espaço*, o corpo lingüístico do texto:

“brilha na dimensão micro-espacial, macro-espacial, de acordo com os autores e os procedimentos de operacionalização [em nosso *caso*, basicamente, colagem de fragmentos, jogo metalingüístico, construção geométrica, reiteração de figuras]; e cada um dos elementos dissociados assume funções de todos os outros, naquilo que, na melhor das hipóteses não passa de uma metáfora da linguagem [as figuras]. Ao final deste esforço, o vocema [neologismo para designar as unidade microfônicas de variação das quais é formada a matéria, primeira e última, de uma arte inconstantemente nova] se torna ao mesmo tempo som, palavra, frase, discurso inesgotavelmente; e tudo isso ocorre em sua própria continuidade rítmica”. (EN:164).

Ou seja, quando pensamos o agenciamento das partes que compõe um todo, um agregado qualquer que forme um sistema qualquer, um meio e dissemos que será maior a consistência em função do ritmo deste sistema, temos agora mais um elemento que produzirá força suficiente para engendrar qualidades que consolidem o acontecimento cênico: a voz; e conseqüentemente produza ritmo. E será a voz meio pelo qual, ou melhor, entre-meio pelo qual se efetivará a meta da linguagem textual em cena: produzir imagens.

*

* *

3.1 - Incorporar a Voz

“Micro-partículas vocais (...). Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas recuperadas, entregues à atenção auditiva, [restabelecem] a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia de saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo a corporeidade cada vez mais inteira.” (Zumthor).

Até aqui apresentamos algumas características que envolvem a construção do texto, já dissemos: seu caráter geométrico e a repetição de figuras como possibilidade de produção de imagens - afetos das palavras que se ligarão aos outros elementos do espaço cênico. Vejamos agora algumas implicações na utilização da voz em cena, sua relação com a música e como as imagens podem se corporificar. Transcrevemos abaixo trecho de Paul Zumthor onde é apresentada a qualidade máxima da voz: ser corpo.

“O corpo não é somente esse agregado de membros gesticulando sob nossos olhos; mais profundamente, é a intensidade do gesto interior, subitamente manifestada também na plenitude da voz. É nossa maneira de estar no mundo, nosso modo de existir no tempo e no espaço. A percepção dessas identidades constitui o traço comum a todos os poetas sonoros, qualquer que seja seu horizonte, a concepção que tenham e, por outro lado, sua prática e suas exigências. “Colocar a voz” no mundo é (...) tratar-se com efeito, de ‘fazer falar’ a voz em si mesma, enquanto força física, dotada de qualidades incomparáveis (...) de recorrer, através da voz e dos órgãos fonadores, a todos os ruídos do corpo entre os quais ela reverbera em sua gênese: do sopro esofágico ao assovio bronquial, até mesmo aos soluços estomacais. O corpo inteiro se torna, então, significante – para além das significações interpretáveis. “(EN:161)

Dissemos no início do capítulo que o intérprete-voz não é visto pelo público, nem pelo intérprete-corpo, assim como também não os vê. Dessa forma quando se coloca que a voz é corpo, realmente diz-se sobre uma materialidade física em que as imagens produzidas, no

interior de um corpo, ressoam no espaço cênico e se materializam em um novo meio; um novo espaço-tempo, um outro corpo.

Dissemos também que uma das estratégias de se criar consistência em cena relacionando música pré-gravada e texto falado - voco-performatizado - está em variar a relação: música-texto; música-sem-texto, texto-sem-música; e isto é possível de se realizar já que, como foi visto no início do capítulo, a música é criada tendo o texto como roteiro. Porém, a maior parte da cena se faz com os dois elementos juntos: música e texto. Então o que fazer para agenciar estes elementos com consistência? Já especulamos sobre o caráter da composição musical que busca na repetição de elementos a diferença necessária para se produzir ritmo entre os territórios. Do mesmo jeito o texto também se faz com repetições.

Já que o intérprete-voz no momento da performance tem como estímulo a palavra do texto e o som da música, é a sua voz que atualiza os afetos das palavras e da música, criando um novo corpo sonoro para ‘dançar’ no espaço. A voz falada deve soar como um canto que dialoga com a música e no espaço se projeta deixando soar livremente afetos a bailarem na atmosfera cênica:

“A voz na música nunca deixou de ser um eixo de experimentação privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som. A música ligou a voz e os instrumentos de maneiras bastante diversas; mas, como a voz é canto, tem por papel principal “manter” o som, preenche uma função de constante, circunscrita a uma nota, ao mesmo tempo em que é *acompanhada* pelo instrumento. É somente quando relacionada ao timbre, [que caracteriza a individualidade dessa voz] que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada, (...) pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas.” (MP2:39).

As individualidades da música e da voz formarão um bloco de heterogêneos. Quando se fala em timbre, particulariza-se uma qualidade. Algo essencial: uma voz única, toda voz é única. Toda voz apresenta uma individualidade, uma hecceidade; a música também. São hecceidades, diz Deleuze e Guattari, “uma estação, um verão, um inverno, uma hora, uma data tem uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito”. (MP4:47). O corpo da voz apresenta hecceidade enquanto acontecimento cênico, no sentido mais físico de tudo ser velocidade de movimento e repouso entre moléculas ou partículas, de poder de afetar e ser afetado pelo momento atualizado e sentido num *continuum* de ‘aqui e agora’. A música pré-gravada também apresentará sua hecceidade, mas num ‘tempo aprisionado’; os tempos são outros: voz ao vivo, música pré-gravada. As hecceidades de inter-agenciamentos marcam potencialidades de devir no seio de cada enciamento: “o plano de consistência só contém hecceidades segundo linhas que se cruzam”. (*idem*, p.50) É um sistema linear; no plano sonoro de texto ao - vivo com música pré-gravada, temos:

“*Aion* [voz], que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-de-mais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos* [música pré-gravada], ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (...) Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade.” (MP4: 49).

Misturamos música pré-gravada com voz ao vivo. Este enciamento será mais consolidado a partir de novas possibilidades de atualização que forem criadas. Levando em consideração que a diferença está no *entre-dois modos de individuação e temporalidade*, podemos de certa maneira aceitar uma preponderância da voz enquanto elemento vivo (ao vivo), no sentido de ser capaz de modular suas intenções e dinâmicas em função da música

gravada. O inverso não é possível: a música já tem suas dinâmicas e intenções ‘enjauladas’. Todo o processo de atualização, nesse sentido, que pode ser conferido à música (em seu meio interno) só acontece no momento da gravação. Depois de pronto, os elementos musicais já são os objetos sonoros acabados⁸⁴: um território bem estratificado, não fossem as modulações provenientes dos agenciamentos durante o acontecimento cênico: a voz, a luz e o corpo (performer-corpo). A voz a cada instante atualiza novas relações dialogando com o objeto sonoro gravado, produzindo ritmo no meio. Como ressaltam Deleuze e Guattari: “os procedimentos de variação [da voz] são numerosos (...) nas técnicas de respiração circular, ou zonas de ressonância [por exemplo], onde várias vozes parecem sair da mesma boca” (MP2, p.40). Desta variação teremos mais força entre os meios: “um imenso coeficiente de variação afeta e arrebatada todas as partes fáticas, afáticas, lingüísticas, poéticas, instrumentais, musicais, de um mesmo agenciamento sonoro”. (*idem*).

Os processos de atualização da voz são infinitos; das ressonâncias produzidas no agenciamento entre palavra falada voco-performatizada⁸⁵ e música pré-gravada, teremos o plano dos elementos sonoros. As imagens-movimento formadas entre a música e o texto, criarão um lugar, uma atmosfera, uma paisagem sonora; ela mesma, um território livre que acolhe as ressonâncias criadas e a todo instante recria a ambiência cênica; seu meio ambiente. A linguagem será o próprio meio criado e ao mesmo tempo será os diversos vínculos entre os meios, que a todo momento se recriam, transcodificam, em processos de coexistência e sucessão.

⁸⁴ Atualmente muitos criadores colocam em cena música ao vivo com a música pré-gravada; nessa forma de relação os processos de atualização já são bem diferentes do caso analisado aqui.

⁸⁵ Vocalizada durante a performance

4. PERFORMER-CORPO: Acoplamento

“(…) as qualidades são corpos; sopros e almas são corpos, as ações e as paixões são elas próprias corpos. Tudo é mistura de corpo, os corpos se penetram, se forçam, se envenenam, se imiscuem, se retiram, se reforçam ou se destroem, como o fogo penetra no ferro e o torna vermelho, como o comedor devora sua presa, como o apaixonado se afunda na amada” (Deleuze e Parnet)

O corpo do performer acoplará os diversos elementos da cena. São eles auditivos e visuais. O auditivo, o plano sonoro, é como vimos, resultado da relação entre exploração do texto - sonoridade e conteúdo das palavras - variando à música. Os elementos visuais serão: luz, o próprio corpo do performer e o espaço. O performer, com sua partitura corporal já determinada ouve a música, ouve a palavra, ‘ouve’ a iluminação, ‘ouve’ o espaço. Meios distintos coexistindo simultaneamente, sucessivamente em um mesmo meio: o corpo do performer, e sua ação. “A ação se faz num meio enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios ou entre dois entre-meios, entre duas águas, entre duas horas (...) hecceidade” (MP4:119), ente dois planos.

O corpo será um território amplo, um sistema atual, único, infinito em processos e possibilidades; estará tão mais consolidado quão mais possível forem suas atualizações a cada micro-instante:

“Um sistema atual, um estado de coisas ou um domínio de função, se definem de qualquer maneira, como um tempo ente dois instantes, ou tempos ente muitos instantes (...) por mais próximos que sejam, há sempre tempo, ele ainda não sai do domínio das funções e somente introduz nele um pouco de vivido.” (OQF:203)

O corpo em movimento ressoa, age, produz sinais. “Chamam-se sinais o que desencadeia um afeto, o que vem efetuar um poder de ser afetado.” (D:74). O corpo é lugar do devir,

assim como a música (música pré-gravada + voz ao vivo = plano sonoro, um bloco de devir sonoro). O corpo a todo instante atualizará forças: a “performance realiza , concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”(PRL:36). O corpo acopla os diferentes planos; e suas diferenças produzindo afetos. “Os afetos são devires.” (D:74). Como visto anteriormente, eles se referem às qualidades e às relações que as compõe: “(...) Ora eles [os afetos] nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria)”. (*idem*).

Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os das ondas (variação da frequência sobre o instante de tempo) do plano sonoro, e de todos os meios que compõe o espaço da cena, estabelece o princípio de uma repetição; não é a repetição de algo igual, mas ‘compreende o Outro’, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. (*cf.* DR:30). O gesto que não está ‘colado’ ao sentido da palavra, e ao da música agregará estas diferenças em seu ato; em sua ação: tornarão sentido em seu corpo os afetos da palavra, da música, da luz, do espaço. “A performance é uma realização poética plena: as palavras nela tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal ,palavras e frases, esse conjunto como tal, faz sentido” (EN:87).

Se, temos de um lado o *ser* como saber puro, como unidade primordial, princípio de todas as coisas; e de outro o *nada*, puro nada, essencialmente não-ser, o devir é um movimento de desaparecimento do *ser* e do *nada*, que se coloca não pelo que cada corpo é, mas pelo que cada corpo pode; ultrapassa a definição auto-referencial do *mesmo* do *ser* e do *nada* produzindo a diferença do *outro* entre ambos. Ou seja, o corpo do performer *devém*⁸⁶ movimento entre *ser* e *nada*. A ação do gesto é um atuar e um atual. O corpo acelera velocidades ente os elementos diversos em cena e consolida as alianças, atualiza hecceidades. Movimenta diversas lembranças, sentimentos, tempo; e todos os afetos do momento. Devém qualidades; compõe imagens-movimento.

⁸⁶ Próprio movimento do devir

Quando se diz que é no corpo que se dá o acoplamento dos diversos planos, não estamos eliminando a possibilidade de uma escuta dos elementos sonoros sem considerar o fenômeno visual: o corpo *visto* em cena. Porém, o olho do público fixa o que vê: um corpo; neste sentido é nele que se dá a simbiose entre os meios; a consolidação do processo de hibridização das diferentes partes, diferentes mídias. O corpo do performer evidencia o enunciado do texto, da música, da luz, do gesto; é nele onde o discurso é vivido: “(...) A performance é um momento privilegiado da recepção (...)” (cf. E.N.:141). No entanto, nenhum gesto do corpo é pontual; pode ser preciso, contudo na ação há uma infinidade de planos que entrecortam o movimento e delineiam uma linha; há o tempo, o micro-tempo, o entre-tempo: o corpo sempre traça um percurso. (cf. IPO:205). Das linhas do percurso emergem as hecceidades, qualidades expressivas que a máquina do ritornelo agrega tornando sensível cada parte do todo e expulsando para fora do território, formando novos lugares. O corpo do performer devindo em cada agenciamento, passa distintamente de um para o outro, abrindo um para o outro, “independentemente de uma ordem fixa ou de uma sucessão determinada”. (cf. MP4:165).

*

* *

Vimos neste capítulo essencialmente processos de transcodificação – passagens de meios para outros meios. Diversos processos exemplificam este movimento: os procedimentos de criação da cena, de onde se parte de imagens para o desenvolvimento de uma partitura, seja o da música, o do corpo, o da luz; o próprio estudo poético de criação do texto, de onde também se parte de um meio, neste caso, o próprio objeto metodológico desta dissertação: o ritornelo e suas fugas...; também encontramos processos de transcodificação, sejam nos acoplamentos que envolvem o plano sonoro, os que envolvem o plano visual, os agenciamentos entre plano sonoro e visual atualizados em cena.

Quanto ao processo de composição desta cena discutimos sobre uma música circular, flutuante, que produz um efeito ‘mântrico’, pequenas zonas de estabilidade produzindo diferença: “tanto na repetição que favorece a diferença quanto na variedade que mergulha na igualdade, subsiste o fato de que, ao pensarmos a repetição, pensamos conseqüentemente na diferença”. (Ferraz, 1998: 37). O movimento cíclico sempre retorna ao motivo, mas com pequenas modificações e variantes busca-se criar um novo ritmo para o tema da música.

Sugerimos um movimento de desestratificação da função da música. Inicialmente concebida como apoio da palavra e da cena, a partir das diversas relações analisadas neste capítulo, buscou-se refletir sobre como produzir qualidades que se agenciem com consistência, desde a composição da música até seus diversos acoplamentos em cena e que permitam a esta função um outro agrupamento de seus afetos possibilitando ao ritornelo efetivar seu movimento no infinito: reagrupar as qualidades da música, variar seus graus em cena:

“o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural e através disso forma massas organizadas”. (MP4:167)

Frisamos o corpo como lugar de acoplamento dos diversos planos enquanto algo *visto* em cena e nesse sentido é o corpo lugar de passagem de heterogêneos. É no corpo onde coexistem simultaneamente qualidades atualizadas dos diversos planos. É todo o agenciamento em seu conjunto individuado, uma hecceidade tornada sensível em imagens-movimento.

*

* *

Há uma supremacia *autoral* na dramaturgia de *Olho Caos*, que faz com que o acaso não seja de todo imprevisível. Apesar de um processo fragmentado de criação, o abandono de estruturas narrativas, da noção de clímax, existe uma direção; música, texto, e *regras do jogo*, são desenvolvidos no mesmo contexto, pela mesma pessoa. Porém, pelo procedimento de criação apontado, o estudo caminha para a libertação das linhas, para a emergência de qualidades expressivas. Discutem-se aqui processos, composições e suas relações; nessa medida, colocar o devir em movimento é permitir que estes elementos em cena sejam transformados, reconfigurados, transcodificados. Quando se diz que este trabalho se aproxima de Cage, é no sentido de um “engajamento com o fazer, o momento, o processo, o som, a experiência (...)” (Costa, Rogério., 2003:30). O corpo, como meio infinito de variantes, será o responsável por agenciar todos os elementos na cena e dilacerá-los frente ao público: “A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente”. (PRL:79):

“o caos não é contrário de ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um meio para outro, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos . Sabemos que o ritmo, não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado que uma marcha militar. É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade de compasso pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação” (MP4:119)

Conclusão

“Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação, fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (D:75)

Na primeira parte desta dissertação a partir dos recortes históricos sublinhados definimos funções básicas da música em cena. Lembramos, como apontado na introdução, que a tipologia de funções, da primeira parte do capítulo II, é uma maneira de aproximação do tema; tem seu valor enquanto mapeamento de funções, algo carente de bibliografia, porém sua importância está mais na possibilidade de verticalização das idéias que envolvem relações entre música e cena, como foi aprofundado na segunda parte da pesquisa nos capítulos III e IV.

O princípio que buscamos, a partir da filosofia abordada, foi entender como agenciar elementos com consistência. Foram propostas diferentes maneiras de relacionar o elemento sonoro em cena. Nos estudos de caso, analisamos a composição em textos distintos, bem como, diferentes maneiras de relacioná-los entre si. O pensamento do ritornelo, passando pelo devir, tem como mote a idéia de buscar consolidação nas relações, agenciamentos, sem perder o infinito; para Deleuze e Guattari, os diversos movimentos do plano são infinitos; ao tratar desta idéia, em princípio, especula-se dentro de um território ‘abstrato’, um território da existência, do saber; neste sentido a busca por aplicar este conhecimento da imanência num objeto prático da criação é um grande desafio; além da complexidade que envolve o conceito dos autores citados, é quase impossível se chegar a um modelo de consistência de criação. A criação é sempre surpreendida por muitas alternâncias de movimento, por muitas linhas de fuga. Não há um coeficiente comum no ato do criar; e nesse sentido a filosofia de Deleuze, por abordar o pensamento num plano imanente, com movimentos infundáveis de vai-e-vem, nos permite um vôo sobre a composição e seus diversos processos híbridos na cena, porém não há resposta exata sobre ‘como manter

juntos heterogêneos'; assim o que se faz nesta dissertação é sugerir pistas sobre a criação e refletir sobre elas.

Fazemo-nos valer da máquina do ritornelo para especular sobre as diversas formas de relação entre os heterogêneos: música, voz falada, voz cantada, corpo, espaço, texto poético; “os heterogêneos devem funcionar numa multiplicidade de simbiose” (MP4:34), e no que concerne a composição música-cena trata-se de provocar um agrupamento entre estes elementos onde se evidenciará a força de cada parte e, através da coesão entre elas, formar-se-á o bloco de heterogêneos dentro do plano de consistência: “(...) o plano de consistência recorta todas [as dimensões das multiplicidades], opera sua intersecção para fazer coexistir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer. O plano de consistência é a intersecção de todas as formas concretas”. (*idem*.p.36).

Assim, é interessante observar que realmente não há resposta objetiva para o que se busca nesta dissertação. Não há uma única maneira, nem mesmo uma maneira certa, que permita tal consolidação nos agenciamentos, porém nossas pistas, ao tratar de um pensamento que se *diferencia* ao *repetir-se*, torna-se chave para a questão. Nesse sentido, o cruzamento do conceito de transcodificação (ou mesmo tradução, apontado por Haroldo de Campos, como (re)criação de uma obra) com o devir, torna-se uma ferramenta preciosa para o ato de criar. Na passagem de heterogêneos, entre os meios, produz-se ‘algo’, que está entre os planos e que, na variação deste ‘algo’, a diferença funda o novo ritmo. A busca pela consistência está diretamente atrelada à ressonância. Transcodificar é mudar de plano com certa energia; Traduzir é recriar; Devir se faz movimento; infinito é poetar.

Cabe evidenciar o acontecimento cênico acoplado ao e no corpo. Indicamos diversas vezes, a partir dos estudos de Paul Zumthor, a presença do corpo nos dois *casos*, como agregador dos elementos sonoros e visuais da cena. Sua presença física efetiva o enunciado do texto:

“O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o,

virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente (...)” (IPO:204).

Na análise dos dois estudos de caso, puderam-se perceber duas tendências razoavelmente distintas; a primeira ligada às poesias recitadas e declamadas: as narrativas orais, suas possibilidades vocais no ato do cantar e do falar; tendência que acompanha a tradição milenar do poeta errante, de tempos homéricos, passando pelo trovador da Idade Média ao violeiro, repentista, poeta e cantador da atualidade. A outra tendência, mais atrelada às idéias e movimentos dos séculos XIX e XX, propõe um mistura híbrida de textos diversos (pintura, desenho, gravura, suporte digital para gravação da música, manifesto poético, voz falada com microfone, iluminação, a presença do performer e da *imprevisibilidade*), ou seja, há um princípio metalingüístico em todo o texto desta obra que dialoga com o próprio fazer artístico. Mas o que há de comum nestas duas cenas é o que de certa forma está presente nas artes, desde tempos pré-homéricos: a união entre a música, poesia e o corpo, em suas mais variadas expressões. Nesses elementos temos o alicerce do material dos poetas errantes, dos artistas de rua, da comédia del´arte, da ópera, do teatro e da dança, que cada vez mais, (re)unem-se para fazerem-se em cena.

Também, sublinha-se uma questão referente à ‘nomes’: quando se diz ‘música’ e ‘cena’, ou mesmo ‘som’ e ‘cena’, criamos uma incoerência, pois a música não é distinta à cena. Música compõe a cena, faz parte da cena - independente de sua função; e no caso *Moda à Terra* vimos que até é a cena. Como método de estudo, de composição da música e da cena, separamos as partes, para compreendê-las melhor. Assim, temos *Música e Cena*, à medida que fazemos a análise de dois organismos distintos, mas que querem se encontrar no mesmo ambiente, no mesmo meio; querem ser vínculo: ser o acontecimento cênico. Como o intuito é fazer com que ambas as partes vivam como um mesmo organismo, com consistência, sugerimos simultaneamente à *Música e Cena*, a *Música em Cena*. Chegamos à *Música e(m) Cena* ao fundí-las no mesmo organismo, no mesmo bloco: um bloco de devir. Os dois sistemas coexistindo no tempo-espço, numa sucessão de acontecimentos; fazem-se no mesmo corpo, encenando...seria uma *musicacena* ou uma *cenamúsica*: não

uma relação hierárquica; não o poder da música sobre a cena. Há um movimento de compreensão de dois sistemas distintos que têm força enquanto tal e juntos apresentam coesão e consistência; é o que Deleuze e Guattari chamam de maquínico:

“A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo (...) porque os heterogêneos que se contentavam em coexistir ou suceder-se agora estão tomados uns nos outros, pela “consolidação” de sua coexistência e de sua sucessão. É que os intervalos, as intercalações e as articulações, constitutivos de motivos e contrapontos na ordem de uma qualidade expressiva, envolvem também outras qualidades de outra ordem, ou então qualidades de mesma ordem. (...) Não há motivos e contrapontos de uma qualidade (...) sem constituição de uma verdadeira *ópera maquínica* que reúne as ordens, as espécies e as qualidades heterogêneas. O que chamamos de maquínico é precisamente esta síntese de heterogêneos como tal: uma cor vai “responder” a um som [por exemplo]” (MP4:143).

Os heterogêneos são matérias de expressão; os autores consideram que sua síntese, sua consistência, ou sua captura, forma um enunciado: uma enunciação propriamente maquínica. Neste sentido o acoplamento dos elementos visuais e sonoros produz o enunciado propriamente maquínico, e a cada micro-instante novas enunciações são produzidas no entre-meio de música e cena: “(...) as relações variadas nas quais entram uma cor, um som, um gesto, um movimento, uma posição, e em espécies diversas, formam outras tantas enunciações maquínicas”. (*idem.*, p.143): o bloco de devir.

O devir, pedra-de-toque desta pesquisa, deixou uma questão em aberto: “todos os devires são moleculares”. O molecular faz comunicar o *elementar* ao *cósmico*: ele opera uma dissolução da forma “que coloca em relação as longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um *continuum* estendendo a variação muito além de seus limites formais”. Para Varèse, explicam Deleuze e Guattari, “a molécula sonora (o bloco) dissocia-se em elementos dispostos de diversas maneiras

conforme as relações de velocidades variáveis, mas também como ondas de fluxos de uma energia sônica irradiando todo o universo, linha de fuga desvairada”. (MP4:112).

Frisamos durante esta dissertação, que a consistência entre os elementos é formada pelo ritmo. O ritmo é algo orgânico à música; “o ritornelo é sonoro por excelência”. Não se deve essa potência sonora a valores significantes ou de “comunicação”. Para Deleuze e Guattari, “é uma linha filogênica, um *philum maquínico*, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização (...): o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. (...) Êxtase e hipnose” (MP4:166).

“As bandeiras nada podem sem as trombetas” (*idem.*). Deixamos uma fenda sobre o *devir-molecular sonoro do êxtase hipnótico*, em aberto:

“A música envia fluxos moleculares. Certamente, como diz Messiaen, a música não é privilégio do homem: o universo, o cosmo é feito de ritornelos, a questão da música é de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos do que o homem. Trate-se, antes, daquilo que não é musical no homem, e daquilo que já não o é na natureza”. (MP4:112,113).

Potência entre *entre-deux meios* vislumbra na relação entre corpo e cosmo, a potência de aliança, de conexão, de canalização ou de passagem, entre partícula atômica e molécula. Esta relação faz emergir suas ressonâncias, seus ecos, seus ares: respiros, respingos de conta-gotas...conta-colares, vínculos: as inspirações que movem as paixões, as criações:

“Entre duas respirações, o vazio se amplia, mas então se amplia como um espaço. (...) É no ventre que a respiração desce e cria seu vazio de onde volta a arremessá-lo para o alto dos pulmões. (...) Do vazio do meu ventre alcancei o vazio que ameaça o alto dos pulmões. (...) É o grito do guerreiro fulminado que num barulho de vidros embriagado roça de passagem as muralhas quebradas. (...) Esse grito que acabo de lançar é um sonho (...) *magia de viver*; que o ar subterrâneo, embriagado, como um exército refluí de minha boca fechada para minhas narinas escancaradas, num terrível barulho guerreiro” (Artaud, 1999:169-170)

É preciso “que o som não musical do homem faça bloco com o devir-música do som, que eles se afrontem ou se atraquem, como dois lutadores que não podem mais derrotar um ao outro, e se deslizam numa linha de declive”. (MP4:113) Do ar que se respira, necessidade para vida, não sabemos o que pode um corpo. Qual sua potência de agir? Quais suas paixões? Para Espinoza, nas palavras de Deleuze, “quando um corpo encontra um outro corpo, uma idéia outra idéia, tanto sucede que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, como um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes”. (ES:27). De forma simples juntando o pensamento de Deleuze e Espinoza, as relações entre corpos (sejam molecular e atômico; humano e cósmico, musical e cênico) estão mutuamente no espaço-tempo se compondo e decompondo; produzindo e se afogando e encontrando em afetos, vontades, paixões. “A arte não espera o homem para começar” (MP4:129), por isso ampliemos a escuta; transformemos ou transmutemos os sentidos, para atentar ao infinito; cantemos sua canção...fluidos portais iniciáticos: micro-percepções do ar, do mar, da luz, da terra, do fogo, para fundir; fundição da percepção com o imperceptível.

Sejamos artesãos cósmicos e fundemos...fundemos....fundemos.

biografia:

- ABRAHAM, Gerald. *Historia Universal de la Musica*. MA, Taurus, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. SP, Perspectiva, 1989.
- AGRA, Lúcio. *História da Arte do Séc. XX: Idéias e Movimentos*. Coleção Moda e Comunicação. SP, Anhembi Morumbi, 2004.
- ACKERMAN, Diane. *Uma História Natural dos Sentidos*. RJ, Bertrand Brasil, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*. SP, Martins Editora, 1955.
- _____ *Poesia Completa*. SP, Martins Editora, 1972.
- _____ *Poesia*. RJ, Agir Editora, 1961.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. SP, Cia. das Letras, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. SP, Ars Poética. SP, 1993.
- _____ *Os Pensadores*. SP, Abril Cultural, 1973.
- _____ & HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. SP, Cultrix, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. SP, Martins Fontes, 1997.
- BAITELLO, Norval Junior. *Dadá - Berlim Des/Montagem*. SP, AnnaBlume, 2003
- BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, Arte e Tecnologia*. SP, Annablume, 2002.
- BASURKO, Xabier. *O Canto Cristão na Tradição Primitiva*. SP, Paulus, 2005.
- BASTOS, Maria Helena F.A. *Dança: Fronteiras – Uma ponte entre a Prática e a Teoria, um Diálogo entre Arte e Ciência*. Mestrado em Com. Semiótica, PUC/SP, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. SP, Paz e Terra, 1996.
- BAZIN, André. *O Cinema*. SP, Brasiliense, 1991.
- BELTING, Hans. *Pour Une Anthropologie des Images*. FR, Gallimard, 2004.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. SP. Perspectiva, 1971.

- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e Cena*. SP, TCM, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. (org). *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. SP, Cultrix, 1986.
- _____ *Metalinguagem e outras Metas*. SP, Perspectiva, 1992.
- _____ *A Arte no Horizonte do Provável e Outros Ensaios*. SP, Perspectiva, 1987.
- _____ & CAMPOS, Augusto de. *Traduzir e Trovar*. SP, Papyrus, 1968.
- CARDIA, Fábio de Carvalho. *Música e Dança: A Sonosfera como Ambiente Imediático*. Mestrado em Com. Semiótica, PUC/SP, 2005.
- CARLSON, Marvin. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- CARVALHAES, Fernando José. *O Silêncio de Fortuna: Artefato e Performance no Roman de Fauvel*. Doutorado em Com.e Semiótica, PUC/SP, 2000.
- CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. SP, Martins Fontes, 1989.
- CHAUÍ, MARILENA. *Introdução à História da Filosofia - Dos Pré-Socráticos a Aristóteles*. SP, Cia. das Letras, 2002.
- COELHO, José Teixeira Neto. *Em Cena, o Sentido: Semiologia do Teatro*. SP, Duas Cidades, 1980.
- _____ *Moderno Pós Moderno – Modos e Versões*. 3ª ed. SP, Iluminuras, 1995.
- COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Clássica Italiana*. SP, Perspectiva, 2003.
- _____ *A Ópera Barroca Italiana*. SP, Perspectiva, 2000.
- _____ *A Ópera na França*. SP, Perspectiva, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. SP, Perspectiva, 2004.
- _____ *Work in Progress na Cena Contemporânea*. SP, Perspectiva, 1998.

- _____ “Performance e Contemporaneidade: da oralidade à cibercultura” in: *Oralidade em Tempo e Espaço – Colóquio Paul Zumthor*. SP, Educ. Fapesp, 1999.
- COSTA, Rogério Luiz. *O Músico enquanto Meio e o Território da Livre Improvisação*. Doutorado em Com.e Semiótica, PUC/SP, 2003.
- CRAIG, Gordon. *The Art of the Theater*. NY, Theater Arts Books, 1956.
- DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris, Différence, 1991.
- _____ *Lógica do Sentido*. SP, Perspectiva, 1992.
- _____ *Diferença e Repetição*. RJ, Graal, 1998.
- _____ *Espinoza e os Signos*. Porto, Rés, 1970.
- _____ & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vols.1- 5. ed.34. SP, Editora 34, 2002.
- _____ & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* SP, Nova Fronteira, 2004.
- _____ & PARNET, Claire. *Diálogos*. SP, Escuta, 1998.
- DENNIS, Anne. *The Article Body - The Physical Training of the Actor*. NY, Drama Book 1995.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. SP, Martins Fontes, 1991.
- DRUCKER, Johanna. *The Visible Word*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- ESCHER, M.C. *His Life and Complete Graphic Work*. NY, Abradale, 1992.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. SP, Perspectiva, 1993.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição - a Diferença na Composição Contemporânea*. SP, Fapesp, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas - Uma Arquitetura das Ciências Humanas*. 4ª ed. SP, Martins Fontes, 1987.
- GAUDÍ. *Edición sobre Fotografias y Texto Literário*. 7ª ed. Barcelona, Escudo de Oro, 2000.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. SP, Perspectiva, 1991.

- _____ *Mestres do Teatro II*. SP, Perspectiva, 1996.
- GERBASE, Carlos. *Digitalidade e Narrativa Audiovisual: uma Relação Complexa*. Revista *Fameco*, nº. 14, PUC/RS, www.pucrs.br/famecos (acessado 10/2001). PA, 2001.
- GHIZZI, Eluiza Bortolotto. *Arte em Processos Simbióticos: recriando fronteiras*. In: *Galáxia - Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. Vol. 4. Educ, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. SP, Perspectiva, 1987.
- GREINER, Christine. *Butô, Pensamento em Evolução*. SP, Escrituras, 2002.
- _____ *O Corpo - Pistas para Estudos Indisciplinares*. SP, Annablume, 2005.
- _____ *As Intersecções da Arte com a Ciência e Novas Tendências para o Estudo da Comunicação*. In: *Galáxia - Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. Vol. 5. Educ, 2003.
- GROVE, *Dicionário de Música*. Vários Autores. Edição concisa. RJ. Jorge Zahar. 1994.
- GUINSBURG, J Netto. CARDOSO, J. Teixeira Coelho. CHAVES, Reni. *Semiologia do Teatro*. SP, Perspectiva, 1988.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. SP, Loyola, 1993.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. SP, Martins Fontes, 2000.
- HAUSMAN, Carl R. *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the verbals and Nonverbal Arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- HERÁCLITO. *Pré-Socráticos*. Os Pensadores. SP, Abril Cultural, 1973.
- HILLMAN, D., MAZZIO, C. *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in early modern Europe*. NY, Routledge, 1997.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. SP, Perspectiva, 1980.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noëtós*. SP, Perspectiva, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 6ª ed. SP, Cultrix, 1970.
- KATZ, Helena. *O Claro Enigma da Tradução*. Raimund Hoghe and Ulli Weiss. Bandoneon – Em que o Tango Pode Ser Bom Para Tudo? SP, Altar, 1989.

- KOELLREUTTER, HJ. *Introdução à Estética e a Composição Musical*. PA, Movimento, 1985.
- MACHADO, Arlindo. *Fim do Livro?* In: *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas, Papyrus, 1997.
- MACHADO, Irene A. *O Romance e a Voz*. SP, Imago, 1995.
- MAGRITTE. *Magritte by David Larkin*. London, Pan/Ballantine, 1973.
- MELO, Hygina Bruzzi. *A Cultura do Simulacro: Filosofia e Modernidade em J. Baudrillard*. SP, Loyola, 1988.
- MITOLOGIA. *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. SP, Abril Cultural, 1973.
- NAGIB, Lúcia. *Nascido das Cinzas - Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima*. SP, Edusp, 1995
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. SP, Cia. das Letras, 2ª ed. 1999.
- _____. *Obras Incompletas; seleção de textos de Gerard Lebrun*. Vol. I, Os Pensadores, SP, Nova Cultural, 1987.
- NOGUEIRA, Goulart. *História Breve do Teatro I*. SP, Verbo, 1962.
- NORVAL, Baitello Junior. *Dada-Berlim. Des/Montagem*. SP, Annablume, 1994.
- PARMÊNIDES. *Pré-Socráticos*. Os Pensadores. SP, Abril Cultural, 1973.
- PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. SP, Melhoramentos, 1965.
- _____. *Nova História Universal da Música*. SP, Melhoramentos, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Poesia I. Nossos Clássicos*. RJ, Agir, 1968.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. SP, Cortez e Moraes, 1978.
- _____. *Informação, Linguagem, Comunicação*. SP, Perspectiva, 1971.
- _____. *Semiótica e Literatura*. SP, Perspectiva, 1974.

- PINO, Wladimir Dias. *Processo: Linguagem e Comunicação*. RJ, Vozes, 1971.
- PLATÃO. *Diálogos*. Os Pensadores. SP, Nova Cultural, 1972.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. SP, Perspectiva, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. SP, Perspectiva, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Debates. SP, Perspectiva, 2002.
_____. *O Teatro Moderno*. Debates. SP, Perspectiva, 2005
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem*. SP, Iluminuras, 1999.
- SANTAELLA, Lucia. *A Assinatura das Coisas. Peirce ea Literatura*. Coleção Pierre Menard. RJ, Imago, 1992.
_____. *Cultura das Mídias*. SP, Experimento, 1996.
_____. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento: Sonora, Visual e Verbal*. SP, Iluminuras, 2001.
_____. *Teoria Geral dos Signos. Como as linguagens Significam as Coisas*. 2ª ed. SP, Pioneira, 2000.
- SCHURMANN, ERNST F. *A Música como Linguagem - Uma Abordagem Histórica*. SP, CNPq/Brasiliense. 1989.
- SÊGA, Christina M. Pedrazza. *Caos, Uma Odisséia no Tempo*. Disponível em www.geocities.com/Paris/Bistro/5657/artigo1.html. Acesso em julho 2002.
- STOYANOVA, Ivanka. *Multiciplité, non Directionalité et Jeu dans Pratiques Contemporaines du Spectacle Music-Théatral*, in: *Musique em Jeu*, nº. 27, Paris, Seuil, 1977.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*, Madrid, Taurus, 1977.
- TINHORÃO, *História Social da Música Popular Brasileira*. SP, Editora 34, 1998.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. Fapesp. SP, Perspectiva, 1999.
- VERNANT, Jean Pierre.; NAQUET, P.Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga II*, SP, Brasiliense, 1986.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. *O Universo Complexo*. vol. 7.1 RJ, Perspicillum, 1993.

WILSON, Frank R. *The Hand: How its Use Shapes the Brain, Language and Human Culture*. NY, Pantheon, 2001.

XAVIER, Ismael. *O Discurso Cinematográfico*. SP, Paz e Terra, 1977.

ZAHAR. *Dicionário de Música Zahar*. RJ, Zahar, 1985.

ZUBEN, Paulo Roberto Ferraz Von. *Ouvir o Som – Aspectos de Organização da Música do Séc. XX*. Tese de Mestrado do Programa de Comunicação e Semiótica. PUC/SP, 2003.

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. SP, Hucitec, 1997.

_____ *Performance, Recepção, Leitura*. SP, Educ, 2000.

_____ *Escritura e Nomadismo*. SP, Ateliê Editorial, 2005.

_____ *A Letra e Voz, A “Literatura” Medieval*. SP, Cia. das Letras, 2001.

Índice CD

Moda à Terra

1. *1º Canto* – Tecendo Canto (Ricardo Nash)
2. Tecendo (Ricardo Nash)
3. Fragmento Poético adaptado (Alberto Caeiro)
4. *2º Canto* - Travessia (Ricardo Nash)
5. Fragmento Poético adaptado (Mário de Andrade)
6. (A)chegar (Ricardo Nash)
7. *3º Canto* - Fragmento poético (Mário de Andrade)
8. Canto de Noite (Ricardo Nash)
9. Pro dia Raiar (Ricardo Nash)
10. *4º Canto* – fragmento Poético adaptado
11. Canta Terra (Ricardo Nash)

Olho Caos

12. Dança de Penhasco
13. Ponte além mar
14. Vasto Pensamento (III)
15. Salão para Corda
16. Escorregante batucada

Todas as faixas de Moda à Terra foram gravadas no estúdio Madalena Ste
Todas as faixas as faixas de Olho Caos foram gravadas em home studio
Flauta Transversal nas faixas 1,4,8,9,11: Manuel Pessoa

“os poderes estabelecidos ocuparam a terra, e fizeram organizações de povo. Os meios de comunicação de massa, as grandes organizações do povo, do tipo partido ou sindicato, são máquinas de reproduzir, máquinas de levar ao vago, e que operam efetivamente a confusão de todas as forças terrestres populares. Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico. (...) é preciso que o povo e a terra sejam como os vetores de um cosmo que os carrega consigo; então o próprio cosmo será arte” (MP4:163,164)