

# MÚSICA

(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM  
MÚSICA

**TRAGO NOTÍCIAS DE OUTRO  
LUGAR: PRODUÇÃO DE SENTIDO  
NA COMPOSIÇÃO DE UMA PEÇA  
DE MÚSICA-TEATRO.**

**PEDRO LEAL DAVID**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**JANEIRO DE 2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

TRAGO NOTÍCIAS DE OUTRO LUGAR: PRODUÇÃO DE SENTIDO  
NA COMPOSIÇÃO DE UMA PEÇA DE MÚSICA-TEATRO

PEDRO LEAL DAVID

RIO DE JANEIRO, 2021

TRAGO NOTÍCIAS DE OUTRO LUGAR: PRODUÇÃO DE SENTIDO  
NA COMPOSIÇÃO DE UMA PEÇA DE MÚSICA-TEATRO

por

PEDRO LEAL DAVID

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Daniel Quaranta.

Rio de Janeiro, 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

L251	<p>Leal David, Pedro Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na composição de uma peça de música-teatro / Pedro Leal David. -- Rio de Janeiro, 2021. 135</p> <p>Orientador: Daniel Eduardo Quaranta. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2021.</p> <p>1. Composição. 2. Pesquisa artística em música. 3. Produção de sentido em música. 4. Música-teatro. 5. Intertextualidade. I. Quaranta, Daniel Eduardo, orient. II. Título.</p>
------	---



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM  
Mestrado e Doutorado

**Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na composição de uma peça de  
música-teatro**

por

**Pedro Leal David**

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Daniel Eduardo Quaranta – orientador(a)

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Carole Gubernikoff

Prof.<sup>(a)</sup> Dr.<sup>(a)</sup> Tatiana Catanzaro

Conceito: **APROVADO**

JANEIRO de 2021

## *Estrutura-sonho*

*Esta noite, precisamente na madrugada do dia 8 para 9 de dezembro, sonhei com o Messias de Händel. Sonhei que via a orquestra da perspectiva do coro. Via as orelhas dos meus amigos e, lá embaixo, mais desfocados, os violinos e violas. Cantávamos. Estávamos alegres porque chegara a hora do coral Lift up your heads oh ye gates, em se colocava à prova nossa capacidade de cantar afinados, com leveza e com um divisi nos sopranos, dos quais eu fazia parte. A música que se ouvia no sonho, entretanto, trazia ressonâncias outras que não faziam parte da composição original.*

*Acordei rindo de certa obviedade da linguagem dos sonhos. O significante Messias, no momento em que finalizo meu projeto de mestrado. O tema da peça é um certo Manuel Messias dos Santos. Mas mesmo quando óbvios, os sonhos são uma alteridade possível, num momento de confinamento. O líder e pensador Ailton Krenak tem falado em seus escritos e entrevistas recentes sobre a necessidade de se sonhar mais. O sonho, nas epistemologias de muitos povos originários, é partilhado coletivamente no intuito de se buscar soluções comunitárias. E não é só entre povos originários que o sonho é uma fonte de saberes aplicáveis. Foi a partir de um sonho de infância que György Ligeti (1923-2006) estruturou sua micropolifonia (CATANZARO, 2005). Mas, o que um sonho meu aponta no momento em que se encerra um processo de pesquisa em música?*

*Em primeiro lugar, esse sonho me interroga sobre a necessidade de se produzir uma escritura que se aventura um pouco mais por meu território íntimo, algo que fiz timidamente até aqui. Não é incomum que breves notas autobiográficas constem de introduções de dissertações, mas assumir a importância do auto-relato como um dos métodos de investigação foi algo que se impôs pela própria natureza que o trabalho assumiu. Esse sonho me fez compreender a necessidade de situar o lugar de onde eu falo e de onde empreendi essa investigação.*

*É um movimento que Gilberto Mendes (1994) faz de início em sua autobiografia, Uma Odisseia Musical. "Não havia folgedos folclóricos em Santos" (p.8). Com essa frase, ele sintetiza a localização de seu ponto de partida musical. Diferentemente de muitos compositores brasileiros, Mendes não fora marcado pelo que ele chama de "folclore da cidade do interior". Suas primeiras experiências musicais colocam suas raízes no Classicismo e no Romantismo europeus.*

*Curiosamente, percebo que minhas raízes estão em músicas centro-européias até mais antigas: na minha educação musical, o repertório preponderante era a polifonia renascentista e a música barroca, com alguma incursão pelo Canto Gregoriano. Fiz minha formação básica no Instituto dos Meninos Cantores Canarinhos de Petrópolis, num momento de grande produtividade da Instituição. Além da agenda de concertos, mantinha-se a tradição de se cantar, a cada semana, uma nova missa polifônica e um moteto de autores como Gabrielli, Lasso, Palestrina, Victória. Em alguns domingos, cantávamos missas inteiras em Gregoriano tirada dos graduais romanos. Nas cerimônias de Páscoa ou Natal, uma pequena orquestra nos apoiava e podíamos nos jogar em alegres ornamentações nas missas de Mozart ou em longuíssimos vocalizes de algum excerto do Messias. Mas na Petrópolis dos anos 1990, já havia os álbuns do Led Zeppelin remasterizados e chegou a MTV. Os folgedos ficariam pra mais tarde, quando a classe média universitária encheu as noites e o carnaval cariocas de Sambas, Gafieiras, Forrós, Carimbós, Maracatus.*

*De volta ao sonho, penso no ângulo em que olho, do coro, a orquestra e, lá embaixo, a plateia. Para além dos instrumentos de cordas desfocados, há um outro. Eram em noites de dezembro de décadas passadas que se cantava o Messias em praça pública. A vibração do encontro da música com os muitos outros. Algo que trilhei com as bandas de rock e, posteriormente, no teatro. A música que se faz para e com algo que não é só matéria sonora, feita para alguém, ao vivo, e esse alguém está no escuro na maioria das vezes. Nesses concertos ao ar livre, havia grandes orquestras, os coros das cidades se misturavam. Alguns regentes, dos quais não ousa contar os nomes, lançavam mão de artifícios como dobrar os compassos finais dos grande coros, para fazer o tímpano ressoar até um fortissíssimo e arrancar o aplauso entusiasmado da plateia. Lições de carisma e comunicação de homens do século XX que acreditavam na música para as massas.*

*Nesse dezembro de 2020, não vai ser possível juntar mil vozes sobre um tablado e uma decoração de Natal de gosto duvidoso. No início da segunda onda da pandemia mortal do coronavírus, o outro possível está pixelado, low-fi, fora de sinc.*

*Mas ainda há o outro, os sonhos.*

### **Dedicatória**

Este trabalho é dedicado, em primeiro lugar, às mulheres e homens que fazem a educação ser pública e de qualidade no Brasil. Técnicos, professores, alunos. Esta não é a primeira vez que minha vida é transformada pela universidade pública brasileira.

Ao Caio, meu filho, que ainda não se alfabetizou, mas produziu essa escritura comigo: se um dia vier a ler este trabalho, saiba que ele foi fruto direto de seu investimento emocional, sensibilidade e parceria.

## Agradecimentos

À dedicação do professor dr. Daniel Quaranta, que compreende a orientação em seu sentido ampliado, material, humano e potente.

À minha mãe Helena, que me mostrou o mundo das letras e dos sons e nunca me deixou sozinho diante dos abismos que surgem entrem eles. Ao meu pai, que desde cedo intrometeu o samba-enedo entre os *allegros* de Vivaldi.

Sempre fui um músico de banda, do coletivo. A banda deste trabalho é formada por Wilson Rabelo, ator que entrega com sabedoria e calma o que acumulou nos palcos e na vida; Rafael Bacelar, que faz música com suas lentes e retinas; Manuel Messias dos Santos, que me chamou para bailar pelos sulcos que gravou na madeira bruta.

Ainda sobre bandas, quando já não se podia sair de casa para fazer som, os encontros de orientação, do grupo de pesquisa e os Seminários Dispersos em Criação Musical foram *jam sessions* pulsantes.

Sobre trocas potentes, por fim, agradeço às generosas contribuições das professoras doutoras Carole Gubernikoff e Doriana Mendes no debate das ideias aqui expostas.

À CAPES pelo financiamento da pesquisa e sua consequente viabilização.

*In memoriam* da minha avó Margarida, que só se permitiu falar em música quando se libertava da racionalidade e trouxe notícias de antigos calangos mineiros.

DAVID, Pedro Leal. *Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na composição de uma peça de música-teatro*. 2021. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de uma investigação teórico-prática em composição que teve por objetivo pensar a produção de sentido em música na criação de uma peça de música-teatro. Tendo por base metodológica a Pesquisa Artística em Música, foi criado um ciclo de produção-investigação entre estudo teórico, prática composicional e reflexão sobre o material composto, do qual se extraiu uma caixa de ferramentas coerente com os objetivos expressivos da peça. As ferramentas desta caixa, testadas na composição e reflexão teórica, são conceitos oriundos do campo da semiótica musical que pensam a produção de sentido em música para além do formalismo e do estruturalismo, em diálogo com outros campos do conhecimento, como os estudos literários e de intertextualidade. Entre estes conceitos, destaca-se o de signo musical, que foi articulado também aos conceitos de diagrama e à ideia de mundo sígnico proposto pela filosofia da diferença de Gilles Deleuze. Não se trata de pensar a música exclusivamente como uma cadeia de signos, mas de mapear e criar uma dinâmica de significação com a qual se pode estruturar uma poética composicional e estabelecer relações entre a música e outras expressões artísticas. Neste percurso, foi também produzido um mapeamento do processo de roteirização e dramaturgia da peça, que tem por tema a vida e a obra do gravurista sergipano Manuel Messias dos Santos. *Trago notícias de outro lugar* foi composta para violino, eletrônica e vozes, para ser apresentada ao vivo, com som, imagens e cena, mas no contexto da pandemia do novo coronavírus, foi criada e exibida uma versão audiovisual do trabalho, com 31 minutos e 33 segundos de duração.

Palavras-chave: composição, Pesquisa Artística em Música, produção de sentido em música, música-teatro, intertextualidade

DAVID, Pedro Leal. *I bring news from elsewhere: production of meaning in a music-theater piece composition*. 2021. Dissertation (master's degree). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

#### ABSTRACT

This dissertation presents the results of a theoretical-practical investigation in composition that aimed to consider the production of meaning in music, in the elaboration of a music-theater piece. Based on the methodology termed “Artistic Research” in music, a cycle of production-investigation was created among theoretical study, compositional practice and reflection on the composite material from which a toolbox was extracted, coherent with the expressive objectives of the piece. These tools tested both in analysis, and in composition and theoretical reflection, are concepts from the field of musical semiotics that treat the production of meaning in music beyond formalism and structuralism, in dialogue with other fields of knowledge, such as literary and intertextuality studies. Among these concepts, the musical sign and its operation as a symbol, icon and index stand out. Between these concepts, the one of musical sign stands out, articulates also to the concepts of diagram and sign world, both proposed by Difference Philosophy of Giles Deleuze. It is not a question of thinking about music exclusively as a series of signs, but of mapping and creating a dynamic of meaning with which a compositional poetics can be structured, establishing relationships between music and other artistic expressions. Along these lines, the process of scriptwriting and dramaturgy of the piece was mapped, which has as its origin in the life and work of the Sergipe-born engraver Manuel Messias dos Santos. *I bring news from elsewhere* was composed for violin, electronics and voice and intended to be presented with sound, images and scenery, but in the context of the new coronavirus pandemics, a 33-minutes, 33-seconds audiovisual version was created and presented.

Keywords: composition, Artistic Research in Music, production of meaning, music-theater, intertextuality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Partitura-mapa de Bayou-borne for Pauline.....	17
Figura 2 – Caderno de esboços.....	18
Figura 3 - Diagrama da dupla ligação do signo musical segundo Monelle.....	30
Figura 4 – Diagrama do ciclo de produção e pesquisa.....	33
Figura 5 – Manuscrito de Manuel Messias.....	40
Figura 6 – Mapa da peça “Trago notícias de outro lugar”.....	42
Figura 7 - Diagrama dos signos.....	43
Figura 8 - Diagrama de estrutura clássica.....	57
Figura 9 – Escaleta da peça.....	58
Figura 10 – Gólgota.....	61
Figura 11 – Nossa Vida.....	64
Figura 12 – Nosso Medo.....	67
Figura 13 – O cangaceiro do Lago.....	70
Figura 14 – A galeria (três gravuras de Messias).....	85

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 – Nossa Vida, gesto inicial do violino .....	66
Exemplo musical 2 – Uma arcada nordestina .....	67
Exemplo musical 3 – Aumento progressivo (distorção/scratch) da pressão do arco .....	68
Exemplo musical 4 – Interação entre violino e voz.....	69
Exemplo musical 5 – Relação isomórfica entre som e gravura.....	71
Exemplo musical 6 – Dança medieval .....	71
Exemplo musical 7 – Ostinato sertanejo .....	72
Exemplo musical 8 - Glissando ascendente e descendente .....	73
Exemplo musical 9 – Vozes em defasagem .....	79
Exemplo musical 10 – Gesto brusco .....	80
Exemplo musical 11 – Recitativos .....	81
Exemplo musical 12 – A galeria, canção atonal.....	87

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 - INVESTIGAR: A PESQUISA ARTÍSTICA EM MÚSICA .....</b>	<b>16</b>
2.1 UM EXERCÍCIO INICIAL DE PESQUISA ARTÍSTICA E SUA TRANSFORMAÇÃO EM FERRAMENTA COMPOSICIONAL.....	18
<b>3 - PRODUÇÃO DE SENTIDO EM MÚSICA.....</b>	<b>21</b>
3.1 AINDA ASSIM, UMA BREVE HISTÓRIA DAS TÓPICAS.....	26
3.2 A CAIXA DE FERRAMENTAS E O CICLO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA .....	32
3.3 DIAGRAMAR/ROTEIRIZAR (ESTRUTURAÇÃO DA PEÇA) .....	35
3.3.1 <i>Diagrama</i> .....	35
3.4.2 <i>De onde se parte</i> .....	38
<b>4 - MÚSICA-TEATRO .....</b>	<b>47</b>
4.1 UMA BREVE DISCUSSÃO TERMINOLÓGICA .....	49
4.2 CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA-TEATRO .....	51
4.3 MÚSICA E CENA: APROXIMAÇÃO ENTRE LINGUAGENS COMO FONTE DE CRIAÇÃO E PESQUISA .....	52
4.4 QUESTÕES COMPOSICIONAIS DA MÚSICA-TEATRO: ROTEIRIZAR .....	54
4.4.1 <i>Diagramar/roteirizar: escaleta e sinopse</i> .....	56
<b>5 - TRAGO NOTÍCIAS DE OUTRO LUGAR (ANÁLISE) .....</b>	<b>60</b>
5.1 GÓLGOTA.....	61
5.2 PROFESSOR I.....	63
5.3 NOSSA VIDA .....	64
5.4 NOSSO MEDO .....	67
5.5 PROFESSOR II .....	69
5.6 O CANGACEIRO DO LAGO .....	70
5.7 PROFESSOR III.....	73
5.8 UNTITLED.....	74
5.9 PROFESSOR IV .....	77
5.10 STAVA A MÃE .....	77
5.11 PROFESSOR V.....	81
5.12 – A GALERIA.....	85
5.13 – PROFESSOR VI .....	88
<b>6 - DIÁRIO DE BORDO DO TRABALHO COM O ATOR WILSON RABELLO: OS ESTADOS EMOCIONAIS .....</b>	<b>91</b>
1º DIA – LEITURA E REFLEXÃO SOBRE O MATERIAL PRODUZIDO .....	92
2º DIA – LEITURA E GRAVADA E GRAVAÇÃO DE LOCUÇÕES.....	93
3º DIA - GRAVAÇÃO DE ABERTURA E ENCERRAMENTO NA PRAÇA XV .....	94
<b>7 - CONCLUSÃO .....</b>	<b>96</b>
<b>8 - REFERÊNCIAS .....</b>	<b>100</b>
<b>APÊNDICE I – LIBRETO.....</b>	<b>104</b>
<b>APÊNDICE II - PARTITURA .....</b>	<b>117</b>
<b>APÊNDICE III – LINK DE ACESSO AO MATERIAL AUDIOVISUAL .....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DO DEPOIMENTO DE MANUEL MESSIAS PARA A TV PINEL .....</b>	<b>134</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

Um compositor diante da página branco (ou em frente a um computador, ou com um instrumento ou um gravador em mãos). Por onde começar? Eis aquele que talvez seja o mais antigo e abrangente dos problemas composicionais. Koellreuter (1915-2005) costumava dizer que o único momento de verdadeira liberdade para um compositor era justamente esse que antecede a colocação da primeira nota na partitura<sup>1</sup>. Neste trabalho, nem mesmo essa liberdade é absoluta. A partir da proposta de criar uma peça de música-teatro de média duração sobre a vida e a obra do gravurista sergipano Manuel Messias, cheguei diante da página em branco lidando com uma série de forças e elementos que determinariam a natureza da composição. Quem foi Manuel Messias? Que características estéticas e, principalmente, que campo de afetos marcam sua produção? Por que e como contar essa história em música e cena? Essas foram as perguntas elementares que surgiram logo no início deste processo.

A escolha de Manuel Messias e sua obra como temas da peça se deu, primeiramente, pelo impacto que suas gravuras exercem em mim desde o primeiro contato. Foi em 2011, no consultório do psicanalista e colecionador Guilherme Gutman. Há algo desse primeiro encontro com a obra de Messias que permaneceu e se desenvolveu ao longo da pesquisa. A primeira gravura que vi foi *Gólgota, lugar da caveira* (1979) (FIGURA 10, p.58). O diálogo que se deu, depois do susto diante daquela gravura imensa, de 1,24 X 59,7 centímetros, foi o seguinte:

- É alguma coisa de arte armorial?

Guilherme sorriu e passou para as minhas mãos um livro que estava em sua estante. Era o catálogo de uma grande exposição no museu Caixa Cultural, hoje extinto, no Rio de Janeiro (tal catálogo, durante todos esses anos e, ainda hoje, é meu principal acesso ao mundo de Manuel Messias dos Santos). Nove anos depois de ver pela primeira vez uma gravura de Manuel Messias, tendo empreendido o projeto de mestrado que resultou nesta dissertação e na peça *Trago notícias de outro lugar*, permanece em aberto a pergunta que fiz. Há sim algo de Armorial na arte de Manuel Messias. Vestígios desse traço, de que se tem poucas pistas documentais, já que não há grande fortuna crítica sobre sua produção, pode ser colhido numa breve frase do próprio artista, que se referiu a uma de suas séries de gravuras como sendo "Xilogravura de Cordel" (GUTMAN E KORNIS, 2011, p. 22) Mas se a remissão ao Armorial pode ser encontrada no temário e no estilo de Manuel Messias, sua operacionalidade enquanto

---

<sup>1</sup> Comunicação oral de Tim Rescala em Seminários Avançados em música II (PPGM/2019)

signo age menos no sentido de delimitar esteticamente sua obra e mais para permitir a abertura para novos mundos. Do Armorial, parte-se para um diálogo com um temário ampliado que gira em torno daquilo que Haroldo de Campos identifica como "profunda vocação barroca da literatura e das artes plásticas brasileiras" (GRANDE SERTÃO: VEREDAS- HAROLDO DE CAMPOS SOBRE GUIMARÃES ROSA, s/d). E esse diálogo, na obra de Manuel Messias, é de afirmação de uma constante e também sua negação, uma ruptura. Em suas gravuras também se misturam o geométrico, o pop, nomes provisórios que não dão conta de um processo aglutinação que também pode ser caracterizado como antropofágico, outra constante da expressividade artística brasileira.

Segue, portanto, em aberto, a pergunta: é alguma coisa de arte Armorial? Também é. O que interessa na criação de Manuel Messias, do meu ponto de vista, é justamente sua capacidade de expressar a circularidade entre culturas e estéticas. Uma circularidade que o próprio artista encarna em sua biografia. Messias experimentou a miséria e a loucura, o salão e o relento; teve uma formação artística sólida, tendo sido aluno do desenhista e pintor Abelardo Zaluar (1924 – 1987) no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e do gravurista, desenhista e pintor Ivan Serpa (1923 – 1973) no Museu de Arte Moderna (MAM), durante os anos 1960. Sua obra, que a despeito da marginalidade, figura entre as mais importantes da gravura brasileira, é reveladora desse encontro entre um imaginário que remonta à uma brasilidade arcaica dos sertões, em seu sentido mais profundo, e a vanguarda artística da metrópole em que o artista aportou como imigrante. A circularidade entre as culturas ditas eruditas e popular, os personagens que emergem rasgando os tecidos sociais e uma obra que surge da aglutinação e processamento de poéticas e vivências múltiplas foram uma espécie de lanterna a iluminar os caminhos deste projeto, tanto no que diz respeito à composição quanto à reflexão teórica que dela surgiu.

A proposta de utilizar a metodologia da Pesquisa Artística em Música, que pensa a própria criação como pesquisa, produzindo uma cartografia de seu processo, nasceu do trabalho com os companheiros do grupo de pesquisa Criação Musical do Texto ao Intertexto. Nossa proposta é estabelecer relações de presença de textos na criação musical, com o objetivo de expandir seus horizontes. Nas primeiras leituras e encontros do grupo, descobri afinidades entre meu projeto e, principalmente, o projeto do doutorando Ricardo Vieira. Eu queria compor uma peça com som e cena sobre a vida e obra de um gravurista. Ricardo propunha a recriação poética de fenômenos culturais do interior do Sergipe em uma suíte de música mista. Precisávamos e desejávamos estabelecer pontes entre expressões distintas, recriar mundos. Partimos em busca dos conceitos e ferramentas que nos auxiliariam na tarefa. Como será mais

detalhado adiante, realizamos exercícios propostos por López-Cano e San Cristóbal Opazo (2015) e também pelo orientador, Daniel Quaranta, criando e recriando listas, fluxogramas, além de leituras de textos e exemplos de projetos de pesquisa artística em música.

Com o tempo, essas listas foram sendo refeitas porque, é de natureza da pesquisa artística estabelecer uma dinâmica de retroalimentação entre a prática, o estudo teórico e reflexão sobre o material produzido, retornando sempre às perguntas iniciais de investigação. Todo material passa a conformar o conjunto dos textos com os quais se produz o processo intertextual. Ricardo foi a campo filmar os folguedos. Eu fiz uma decupagem dos elementos constitutivos das gravuras de Messias, fiz impressões, pequenos filmes. Passamos a interagir com esse material, compondo e refletindo. Do ponto de vista teórico e metodológico, Ricardo rumou para os estudos auto-etnográficos e eu para a o conceito de intertextualidade heurística para a criação, ambos propostos como possível método da Pesquisa Artística em Música. López-Cano e San Cristóbal Opazo (2015) descrevem a intertextualidade heurística para a criação como a aproximação da prática musical com textos de diferentes origens afim de solucionar determinado problema de interpretação ou criação. O termo texto, neste caso, é compreendido em seu sentido ampliado. A aproximação e interação que se dá, na prática composicional, é entre a música e diferentes materiais, meios, linguagens expressivas, gerando um novo objeto. Esses materiais podem ser mencionados um vídeo, um manuscrito impresso em um catálogo, um som.

No caso de minha peça, para estabelecer os critérios de relação entre materiais de origem diversas na criação musical, foi feito um estudo teórico de autores que pensam a produção de sentido em música. Este estudo se deu, sobretudo, em torno do conceito de signo musical, por fim articulado à forma como Deleuze pensa os signos. Estas ferramentas conceituais foram utilizadas tanto na criação musical como dramaturgica da peça.

A ideia de filiar *Trago notícias de outro lugar* ao gênero música-teatro, nome que será discutida no terceiro Capítulo da dissertação, foi motivada por dois fatores: em primeiro lugar, foi a partir da minha experiência como músico de teatro e compositor de trilhas sonoras que surgiu o interesse de investigar a produção de sentido em música e as relações de intertextualidade e tradução no campo da composição. Em segundo lugar, por ser a música-teatro um gênero que conjuga de maneira não-hierárquica múltiplas linguagens, este campo da criação musical, a meu ver, é particularmente rico para se pensar e experimentar possibilidades de ampliação do diálogo da música contemporânea com o público. Ao se colocar em contato com o teatro, as artes gráficas e o audiovisual, entre outros, a música se libera de uma certa zona de conforto, que em verdade muito conforto tem oferecido a seus criadores, e pode lançar

sobre si mesma novas perguntas e tatear possibilidades. A comunicabilidade e o sentido do fazer musical estão na base de tais inquietações.

O texto a seguir é uma reflexão sobre o material produzido ao longo da pesquisa, que aspira não apenas descrever os processos, mas também as sensações e percepções experimentadas por mim ao longo do estudo. Ainda que de maneira limitada pelas exigências da escrita acadêmica, o texto procura traduzir essa trajetória em sua forma: os conceitos e temas nem sempre são apresentados de maneira linear; há um constante recurso a metáforas, imagens e derivas que vão em busca daquilo que Sílvia Ferraz aponta como a necessidade de se produzir um discurso autônomo para a composição musical (FERRAZ, 2005).

### **Plano da dissertação**

A dissertação obedece à seguinte organização sequencial:

#### **Capítulo 2 - Investigar: A pesquisa Artística em Música**

Explicita a metodologia utilizada na pesquisa e como se pôs em marcha o processo composicional, identificando seu campo de forças.

#### **Capítulo 3 – Produção de sentido em música**

Aborda aspectos sobre os estudos da produção de sentido em música; Discute a concepção de signo musical. Articula o conceito de signo musical ao de signo em Deleuze. Apresenta o conceito de diagrama.

#### **Capítulo 4 – Música-teatro**

Traça o histórico do gênero música-teatro no mundo e no Brasil; tece uma breve discussão terminológica sobre a escolha deste nome. Expõe processo de roteirização da composição a partir do conceito de diagrama.

## **Capítulo 5 – Trago notícias de outro lugar - análise**

Descreve e analisa o processo composicional de Trago notícias de outro lugar estabelecendo relações entre o material gerado (texto e música) e o processo de estruturação desenvolvido com os conceitos estudados.

## **Capítulo 6 - Conclusões**

Apresenta as conclusões da dissertação.

## 2 - INVESTIGAR: A PESQUISA ARTÍSTICA EM MÚSICA

*"Ainda estão cavando esse negócio de saber quem foi o matador"*

Lourival de Lima, agricultor da Chapada do Apodi, sobre as investigações do assassinato líder camponês José Maria. (Apodi Morte e Vida, 2013<sup>2</sup>).

A fala de um camponês num documentário, comentando o assassinato de um companheiro, revela todo um país. Lourival utiliza a locução "cavando esse negócio", quando poderia simplesmente dizer "estão investigando". Mas quem lançaria mão do verbo investigar nos rincões de um país que não soluciona sequer cinco por cento de seus brutais assassinatos, o que nos coloca todos os anos no ranking mundial da barbárie? Numa pátria forjada no ocultamento de corpos e no apagamento da história, que papel está destinado àqueles que buscam pistas, avaliam hipóteses e evidências e compartilham seus resultados junto a seus pares e à sociedade?

Esta breve deriva sobre a palavra investigação é proposital. No transcurso dessa dissertação, como grande parte da bibliografia estava em língua espanhola, o termo "investigación" apareceu muitas vezes. Traduzi-la simplesmente como "pesquisa", como é corrente, ainda que funcional, me pareceu insuficiente. O peso que investigar tem, por omissão, em nossa vida cotidiana, parece trazer de maneira mais direta e crua as perguntas: o que eu quero investigar? existe investigação artística em música? o que é produzir uma investigação em música no contexto do Brasil contemporâneo? A sentença definitiva, como nos inquéritos policiais, não cabe ao investigador. Nosso papel é produzir a maior quantidade possível de pistas e provas. Mapeá-las para que se apresentem com alguma coerência.

Investigar é se encaminhar até o desconhecido, afirma Rubén Lopéz-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (2015). Para Sílvio Ferraz, compor é colocar em marcha uma máquina de atualização de virtualidades<sup>3</sup> musicais. (FERRAZ, 2005). De que modo produzo, então, uma investigação composicional?

---

<sup>3</sup> O conceito de virtual como oposto ao atual e não ao real, trabalhado por Deleuze, será melhor detalhado adiante.

A premissa estabelecida, a partir da proposta do grupo de pesquisa, foi criar uma dinâmica de retroalimentação entre leituras, encontros de orientação e prática da composição. Ao longo do processo, foi sendo criada uma caixa de ferramentas em que conceitos e ferramentas práticas de composição interagem para estabelecer os critérios de geração de sentido da peça.

Foi um caminhar simultâneo entre reflexão/estudo teórico e prática composicional. Pensando por imagens, ainda que ao final se produzisse um *stretto* cada vez mais denso entre teoria e prática, tratava-se de uma confluência de rios de tamanhos desiguais, como na partitura-mapa de *Bayou-borne for Pauline*, de Annea Lockwood (2016) (Figura 1):

**Figura 1 – Partitura-mapa de Bayou-borne for Pauline**



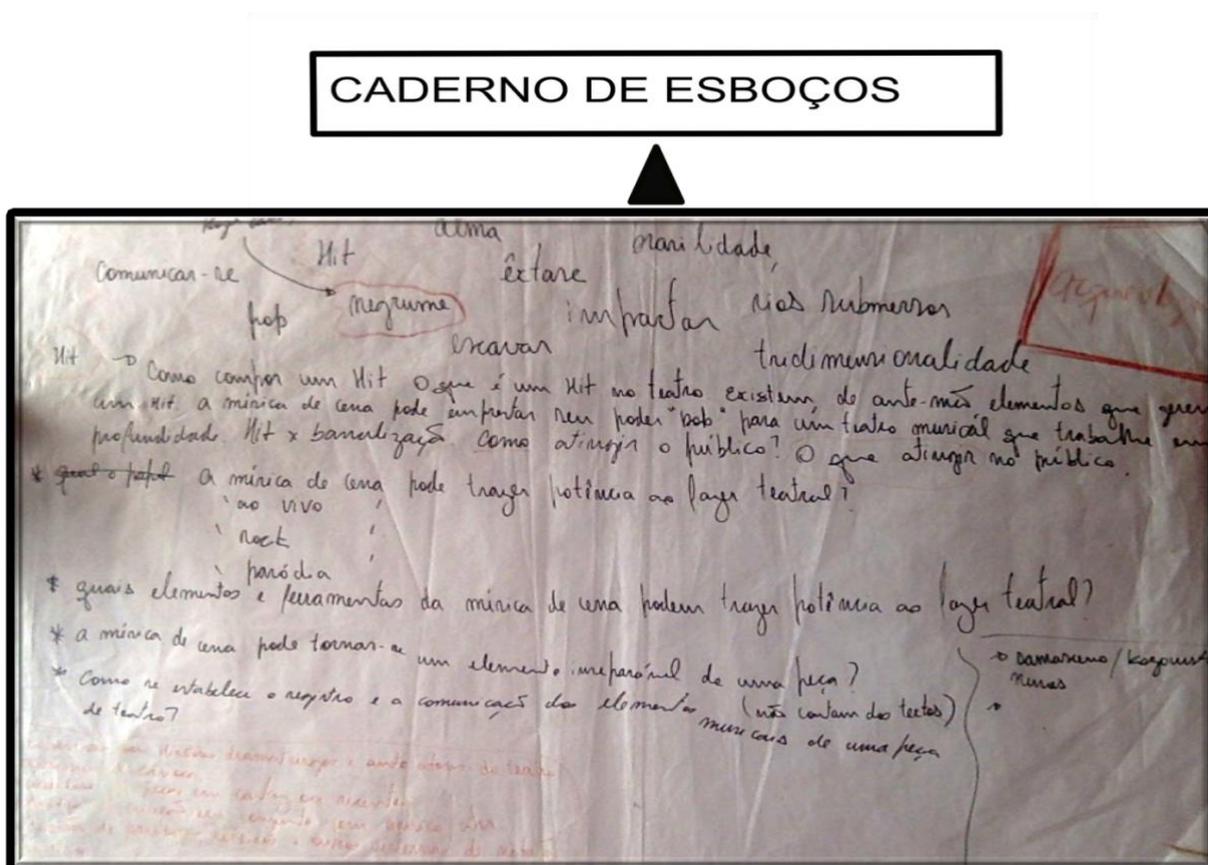
Fonte: Annea Lockwood (2016)

Me interessa pensar este processo composicional como o movimento de afluentes em uma baía porque houve, desde o início, uma demanda por direcionalidade, um deságue, um movimento de forças desiguais que se encontrassem, por fim, na peça e na reflexão que dela surgisse. Como numa fuga, há algo que se anuncia antes, um tema, uma ideia, um instrumento, um conceito novo que se apreende, mas a perseguição que se dá a seguir segue por caminhos incertos, só mapeáveis a posteriori.

## 2.1 UM EXERCÍCIO INICIAL DE PESQUISA ARTÍSTICA E SUA TRANSFORMAÇÃO EM FERRAMENTA COMPOSICIONAL

Lopéz-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (2015) sugerem que no início de um processo de Pesquisa Artística em Música o estudante faça um exercício simples: escreva espontaneamente uma série de palavras com as principais inquietações de sua vida artística (Figura 2):

Figura 2 – Caderno de esboços



fonte: o autor

Dentre as palavras, duas devem ser destacadas e pensadas pelo estudante. Sugere-se ainda que o exercício seja feito inúmeras vezes ao longo do processo de pesquisa/composição. No meu caso, o exercício também foi transformado naquilo que hoje identifico como a estrutura subjacente à peça. Mas vamos às primeiras palavras escolhidas: *comunicar-se*, *pop*, *hit*, *negrume*, *alma*, *êxtase*, *impactar*, *rios submersos*. Num outro momento, apareceram as palavras "arqueologia", em separado, e *Kagel*, *seriedade*, ligadas a *negrume*. A princípio, me debrucei

apenas sobre duas das palavras, *hit* e *brasilidade*. A primeira, pelo estranhamento da intromissão de um termo da música pop no que se pode chamar de universo da música de concerto e seu estudo acadêmico. Relendo e refletindo sobre os apontamentos, percebo que *hit* traga para dentro uma série das outras palavras escritas, como *êxtase*, *impactar*, *alma*, *tridimensionalidade*. Significa, despido de sua carga *hit parade*, imposta pela indústria, simplesmente tocar, fazer sentir, fazer sentido.

O exercício de *brainstorm* proposto por Lopéz-Cano foi transformado em uma “ferramenta heurística para a criação”. Uma dinâmica de associações e de relações intertextuais com a qual se gerou um mapa para a criação da peça. As perguntas de investigação estão “plotadas” neste mapa e se relacionam com as questões expressivas e estéticas do ato de compor/escrever. O mapeamento deste processo criativo teve por intenção refletir sobre as potências e limites de buscar um discurso autônomo para falar de composição a partir das determinações a que estamos sujeitos, como brasileiros do século XXI. A criação de um discurso próprio, que contribua para um olhar pessoal para a produção musical de nossos dias, é uma das tarefas do músico investigador (LÓPEZ-CANO, 2015, FERRAZ, 2005). Entre estas tarefas, constam também o já citado mapeamento e revisão constantes dos processos, o abandono da zona de conforto e a integração a uma espiral de discussão que, como toda empreitada investigativa, terminará por modificar algo (LÓPEZ-CANO, 2015). A investigação artística em música, em suma, faz perguntas que não podem ser respondidas por um musicólogo ou um historiador da música. É a prática enquanto processo que apresenta pistas para possíveis respostas e, principalmente, abre novas perguntas e inquietações.

Tais inquietações se expressam também com relação às instituições de ensino e o circuito artístico. No contexto europeu, Lopéz-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo (2015) identificam algumas armadilhas para a pesquisa artística, como, por exemplo, a busca por legitimação seja nas ciências sociais, seja nas ciências duras. Para estes autores, é preciso fazer a distinção de uma prática de pesquisa artística que busque erigir seus próprios paradigmas daquelas que, em busca de legitimação dentro do campo convencional das pesquisas científicas, assumem problemas epistêmicos, políticos e administrativos complexos e contraditórios e acabam por afastar estudantes e artistas que necessitam de simples ferramentas para trabalhar. Sem a pretensão de me estender sobre o assunto, parece-me interessante, entretanto, transplantar alguns dos dilemas levantados neste texto para solo brasileiro. Daniel Quaranta (2017) identifica que só mais recentemente emergiram questionamentos sobre o lugar de fala da Pesquisa Artística em Música. Para o autor, a diferença entre pensar a música a partir do lado “de dentro” da criação musical e de suas conexões é diferente de falar sobre música, opção

esta que estaria vinculada aos diferentes campos da musicologia e da etnomusicologia. “Essa é uma discussão que as instituições devem assumir de forma clara para propiciar o desenvolvimento de um campo próprio para cada uma dessas áreas de investigação“. (QUARANTA, 2017, P. 158).

Se por um lado, a abordagem crítica de López-Cano e San Cristóbal Opazo, compartilhada por Quaranta, mostra que a pesquisa artística em música é um campo pleno de indefinições e contradições, por outro, suas potencialidades não param de emergir à medida em que se conhece suas ferramentas e as pesquisas que dela têm se utilizado.

### 3 - PRODUÇÃO DE SENTIDO EM MÚSICA

Nas gravuras de Manuel Messias, pulsam elementos sobre morte e vida, paixão e dor, religiosidade primitiva e assombro. Sua vida, no sentido mais estrito do termo, é uma tragédia. Transmutá-los em música e cena requeriam um compromisso com essa eletricidade presente na obra de Messias. É um mergulho no escuro, no *negrume*, porque não há fortuna crítica sobre o trabalho de Messias em que se apoiar. Era preciso construir grande parte daquilo que López-Cano chama de mundos expressivos que visitam uma peça (LÓPEZ-CANO, 2020). É importante nos determos um instante sobre este termo, mundos expressivos. Este é constituído por mundos interiores e exteriores de uma obra, criados pela própria tradição artística em que esta se inscreve.

Os cenários expressivos em que se inserem muitas peças musicais, de diversas tradições, não são muito diferentes aos de outras artes e existe grande conexão entre os mundos estéticos criados pela música com os de outras manifestações estéticas. Coincidem em categorias básicas e gerais como o trágico, o cômico, o sublime, o grotesco, etc. O que muda muito é sua lógica interna, os mecanismos com os quais se cria sua coerência interior e as relações que estabelecem conosco. A música, mais que um romance ou uma peça de teatro, no nível expressivo, se parece mais a um sonho (que pode se transformar em pesadelo) onde atores e tramas se superpõem, desintegram, aparecem, desaparecem, se desenvolvem e se resolvem de uma maneira completamente peculiar, sem a coerência lógica dos mundos literários, dramaturgicos, fílmicos ou pictóricos. Definitivamente, a música é mais lógica em sua estruturação formal do que em seus efeitos expressivos; mas talvez por isso, em certas ocasiões, é muito mais intensa. (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 43, tradução do autor).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Los escenarios expresivos en los que se insertan muchas piezas musicales de diversas tradiciones no son muy distintos a los de otras artes y existe gran interconexión entre los mundos estéticos creados por la música con los de otras manifestaciones estéticas. Coinciden en categorías estéticas básicas y generales como lo trágico, lo cómico, lo sublime, lo grotesco, etc. Lo que cambia mucho es su lógica interna, en los mecanismos con los cuales se crea coherencia en su interior y en las relaciones que establecen con nosotros. La música, más que a una novela u obra de teatro, a nivel expresivo se parece más a un sueño (que puede devenir pesadilla) donde actores y tramas se superponen, desintegran, aparecen, desaparecen, se desarrollan y resuelven de una manera completamente peculiar, sin la coherencia o lógica de los mundos literarios, dramaturgicos, fílmicos o pictóricos. Definitivamente, la música es más lógica en su estructuración formal que en sus efectos expresivos; pero quizá por ello, en ocasiones, es mucho más intensa.

Ao falar de mundos expressivos de uma peça musical, existente ou a ser composta, me coloco em diálogo com o campo que pensa a significação musical para além das estruturas lógicas contidas no texto da partitura. A inserção no debate que pensa a produção de sentido a partir da relação da música com elementos da vida cotidiana como gestos, ações ou sentimentos é uma delimitação necessária a fim de produzir coerência entre as ferramentas conceituais a serem utilizadas tanto analítica quanto composicionalmente. Esse debate, que floresce sobretudo no campo da semiótica musical pós-estruturalista, promove um diálogo constante da música com outras áreas do conhecimento. Há uma aproximação com a retórica e semiótica, de onde se pensa o conceito de signo musical.

A compreensão da música enquanto produtora de signos não significa, entretanto, que ela seja compreendida exclusivamente como uma cadeia de signos. Sendo a música, como define Carole Gubernikoff (2002), um “misto de matéria e cultura”, toda pesquisa em música implica numa aventura transdisciplinar que pode passar por caminhos como a filosofia, a física, a história, além das disciplinas estritas do fazer musical. O conceito de signo é uma ferramenta útil pois permite pensar relações neste contexto transdisciplinar.

Podemos atribuir o valor de signo musical ao menor fragmento sonoro dotado de sentido musical até o conjunto da obra de alguém ou de uma época, sendo que a delimitação da dimensão "sínica" é variável, dependendo do recorte de cada investigação ou questão. (Gubernikoff, 2002, p.59).

No decorrer desta pesquisa, a delimitação do conceito de signo passou por duas vertentes: a primeira delas foi o estudo do conceito de signo musical. Entre os autores que investigam a produção de sentido em música, é possível identificar diferentes bases conceituais, sejam elas na semiótica, semiologia, linguística. Minha escolha, entre esses autores, foi a concepção de Raymond Monelle (2000), que relaciona operação do signo musical à semiótica de Charles Sanders Peirce<sup>5</sup> (1839-1914). O segundo movimento de “aprendizado dos signos”

---

<sup>5</sup> Segundo Peirce, há três tipos de signo: o índice, o símbolo e o ícone. O índice é um signo que opera pela contiguidade de fato entre o significante e o significado. São as pegadas que indicam a passagem de um determinado animal, a fumaça que indica fogo, etc. Os símbolos são signos que operam por contiguidade instituída, convencionalizada, caso da linguagem escrita. O ícone é um signo que opera por similaridade entre significante e significado (uma placa com a imagem de um cachorro num portão, para indicar a presença do animal).

se deu na criação do próprio universo sóico da obra, em diálogo com o conceito de mundo dos signos elaborado por Gilles Deleuze (2003) em *Proust e os Signos*.

Neste texto, Deleuze sistematiza os signos a partir dos quais o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922) “extraí sua unidade e surpreendente pluralismo”. Estes signos compõem um caminho de aprendizado empreendido pelo personagem do romance a partir de decifrações e interpretações. É a partir dos signos que se produz, na obra, a trama sobre o tempo que a caracteriza e move: a relação entre o tempo que se perde, o tempo perdido e o tempo redescoberto. São quatro os círculos de signos descritos por Deleuze no livro: os ciclos mundanos dizem respeito a gestos, palavras, objetos que se relacionam com as convenções sociais. São signos vazios que surgem ocupando o lugar de uma ação ou pensamento. Estes signos estão relacionados ao tempo perdido. No segundo círculo, estão os signos do amor. O amado é um mundo a ser decifrado e os signos que emite são mentirosos. Se dirigem a nós “escondendo o que exprimem”, ou seja, a origem dos mundos que lhe dão sentido e que são os mundos do ser amado. O terceiro círculo de signos é o das impressões e qualidades sensíveis. A este círculo está ligada a famosa cena da *madeleine* e outras tantas em que por meio de uma impressão sensível aciona-se o mecanismo da memória involuntária. A linha de tempo a que se liga é a do tempo que se redescobre. O quarto e último círculo é o dos signos da arte. Estes serão signos desmaterializados que “encontram seu sentido numa essência ideal”. Para Deleuze, os signos da arte agem sobre todos os outros, integrando-os, dando-lhes colorido e sentido estético. Este círculo está ligado ao tempo redescoberto.

A arte possui um privilégio absoluto, que se exprime de várias maneiras. Na arte, a matéria se torna espiritualizada e os meios desmaterializados. A obra de arte é, pois, um mundo de signos que são imateriais e nada têm de opaco, pelo menos para o olho ou ouvido artistas. Em segundo lugar, o sentido desses signos é uma essência que se afirma em toda a sua potência. Em terceiro lugar, o signo e o sentido, a essência e a matéria transmutada se confundem ou se unem numa adequação perfeita. Identidade de um signo como estilo e de um sentido como essência: esta é a característica da obra de arte. Sem dúvida, a própria arte é sempre objeto de um aprendizado, em que passamos pela tentação objetivista e pela compensação subjetiva, como em qualquer outro campo. Mas a revelação da essência (além do objeto e além do próprio sujeito) só pertence ao domínio da arte: se tiver de realizar-se, é nele que se realizará. Daí por que a arte é a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz. (DELEUZE, 2003, p. 47-48).

No caminho do aprendizado dos signos, tal qual descrito por Deleuze, há dois movimentos decepcionantes e insuficientes. O primeiro é o que ele chama de “tentação objetivista”. Sendo o signo composto por duas metades, uma que designa um objeto e outra que significa algo diferente deste objeto, é comum que se confunda este significado com o objeto ou ser que ele designa. “Reconhecemos as coisas sem jamais a conhecermos” (DELEUZE, 2003, p. 26). O segundo movimento é o que tenta compensar essa incapacidade de compreender objetivamente um signo por meio da interpretação subjetiva que levaria a um conjunto de associações. O aprendiz dos signos ficaria, portanto, “saltando de um para outro”, da “tentação do objeto” para a compensação do sujeito. A solução, o aprendizado final, se dá pelos signos da arte. O exemplo clássico aqui é o de Berma, atriz que o personagem do romance assiste por duas vezes interpretar Fedra, de Racine, no teatro. O personagem compreende então, quando da segunda experiência, que nem Fedra nem Berma são objetivamente designáveis ou formam uma cadeia de associação. “Fedra é um papel a ser representado e a Berma se integra nesse papel. Não no sentido em que o papel seja ainda um objeto, ou algo subjetivo; é um mundo espiritual povoado de essências” (DELEUZE, 2003, p. 35). É somente pelos signos da arte que tais essências são reveladas. Tais essências são “alógicas ou supralógicas” e trabalham num sentido de um tempo puro, revelando forças do futuro mesmo quando tais forças são lidas no passado redescoberto.

Cabe ainda mencionar que o aprendizado dos signos acontece por força de um encontro violento. O signo é o que nos força a pensar. O pensamento, aqui, não é a suposição de pensamento puro, mas aquilo que Deleuze chama de “imagem do pensamento”, que é a interpretação e tradução que o pensamento faz de um signo.

Neste ponto, cabe nos voltarmos para a discussão sobre a produção de sentido em música. É possível observar, ao longo da história da música e de seu estudo teórico, dois polos: um primeiro, de natureza formalista, se agrupa em torno da ideia de que a música nada expressaria para além de suas relações internas. O segundo polo, de natureza conteudista, pensa a música em sua capacidade de expressar afetos, sentimentos, mensagens mais ou menos ambíguas (QUARANTA, 2003). Ao longo de minha pesquisa, pude observar que tais polos, ainda que aparentemente antagônicos, são interpenetráveis. É possível abstrair semanticidade dos elementos formais de uma obra, tanto como uma análise sobre os afetos de uma peça, em sua relação com o extramusical, pode acabar incorrendo em um formalismo restritivo, sobretudo se determinado por catalogações.

Neste último caso, estariam análises e processos composicionais baseados de maneira exclusiva nas teorias que procuram estabelecer as relações de sentido em música a partir de

aproximações com conceitos da retórica ou dos estudos literários. Um dos campos que se pode observar com maior aprofundamento neste trabalho é o da(s) teoria(s) das tópicas musicais. Os parênteses e grafia em minúscula é proposital, pois se trata de sublinhar que não existe uma Teoria das Tópicas, mas muitas correntes que se debruçam sobre este tema. As tópicas, para mim, foram uma porta de entrada nos estudos sobre música e sentido. Entretanto, depois de percorrer sua história e conhecer algumas das principais correntes desta teoria, concluí que um pensamento composicional pensado exclusivamente por tópicas seria inútil para os propósitos desse projeto. As tópicas, tal qual pensada por estudiosos como Raymond Monelle (2000), Ratner (1980), López-Cano (2020), entre outros, tem seu uso restrito ao universo da música europeia dos séculos XVIII e XIX.

A inadequação de um uso exclusivo das tópicas, ao longo do projeto, se revelou por dois motivos: primeiramente, a partir da compreensão do que López-Cano (2020) chama de “mundos expressivos de uma obra musical”, às quais as tópicas remetem, percebi que à uma peça contemporânea, escrita no Brasil, corresponderiam mundos singulares para os quais eu deveria escolher meus próprios signos. Em segundo lugar, sendo as tópicas uma catalogação de tipos e estilos musicais recorrentes em determinado período, relacionando-os com determinados afetos, ambientes e comportamentos, uma correspondência à tal catalogação instauraria uma rigidez expressiva a uma peça que pensa a forma e o signo como contingentes e móveis.

No entanto, há um motivo para que este estudo venha à tona como fundamento de meu estudo teórico. A partir das tópicas, sobretudo pela concepção da tópica como um signo de dupla ligação descrito por Raymond Monelle, foi possível compreender melhor o mecanismo de semiose do signo musical. Tal mecanismo, descrito no diagrama da fig. 3 (p.30) não tem uma operacionalidade totalizante em meu processo composicional. Recorrendo novamente à oposição formalismo x conteudismo, é preciso demarcar que neste processo de pesquisa em música, busquei resistir à uma tentação da legitimação de meu processo composicional em que mesmo o enfoque nos aspectos significativos da música podem ser aprisionadores. Resistir ao que Sílvio Ferraz sintetiza como “Se agarrar ora na ideia de música-igual-cadeia-de-signos, ora na ideia de música-igual-esquema-formal” (FERRAZ, 2005, p. 22).

### 3.1 AINDA ASSIM, UMA BREVE HISTÓRIA DAS TÓPICAS

As tópicas têm sido usadas largamente para falar de expressões musicais distintas, como a música popular (PIEIDADE, 2013) ou a canção pop na Era Global (LÓPEZ-CANO, 2004). Tais usos têm sido revistos pelo próprio López-Cano em diversos conferências, artigos e escritos em seu blog *Papeles Suelos*. Em seu último livro, *La música cuenta* (2020) o autor dedica um capítulo inteiro às teorias das tópicas que, a seu ver, têm sido utilizadas de maneira hipertrofiada. López-Cano dirige a si mesmo a crítica e relembra um artigo em que analisou a recorrência do ciclo de dó (progressão I-vi-ii-V-I ou I-vi-IV-V-I) na canção "Debo partirme em dos", do cubano Sívio Rodríguez. Em sua análise, o autor aponta que a intrusão de tal progressão em terminado momento de uma canção rapsódica teve por objetivo evocar ironia, sarcasmo.

Foi um erro usar o conceito de tónica e suas teorias de referência neste trabalho simplesmente porque reduzi todas as conotações das diferentes teorias a remissões intergenéricas e sua interpretação hermenêutica. Não me interessei por um estudo sistemático das supostas tónicas que se usavam nestas músicas. Não fiz um inventário de tónicas habituais, nem de suas regras de combinação sintática ou geração de sentido (...) simplesmente as apliquei para argumentar como as práticas musicais poderiam se converter em um andaime simbólico para enfrentar processos dolorosos de crise e carência sociais. Quer dizer, meu interesse era mais pelos significados sociais da música do que por seus intrínsecos e autônomos mundos de sentido. Acredito que não tem sentido apelas a uma teoria das tónicas musicais se unicamente se vai usar uma parte mínima de seus princípios. É como chamar de análise schenkeriana qualquer estudo que reduzia a complexidade tonal a seus pontos nodais, usando qualquer método para isso. (LÓPEZ-CANO, 2020, p. 248, tradução do autor)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Fue un error haber usado el concepto de tónico y sus teorías de referencia en estos trabajos simplemente porque reduce todas las connotaciones de las diferentes teorías a las remisiones intergenéricas y su interpretación hermenéutica. No me interesé en el estudio sistemático de los presuntos tónicos que se usan en estas músicas. No hice un elenco de tónicos habituales, ni de sus reglas de combinación sintáctica ni de generación de sentido. (...) Simplemente los apliqué para argumentar cómo las prácticas musicales se podían convertir en un andamio simbólico para enfrentar procesos dolorosos de crisis y carencias sociales. Es decir, mi interés era más por los significados sociales de la música que por sus intrínsecos y autônomos mundos de sentido. Creo que no tiene sentido apelar a una teoría de tónicos musicales si únicamente se va a usar una parte mínima de sus principios. Es como llamar análisis schenkeriano a cualquier estudio que reduzca la complejidad tonal a sus puntos nodales usando cualquier método para ello.

López Cano lembra, como uma advertência ao estudante que adentra a teoria da tópicas que a) esta é uma teoria que apresenta uma "polissemia técnica". Tem diferentes bases semióticas que chegam a resultados diferentes sobre o que é uma tópica musical; b) Há um cruzamento entre essa polissemia técnica e acepções coloquiais do termo tópicas, numa insistente remissão à retórica que, apesar de fazer parte da história do conceito, não é mais sua base, assumidamente semiótica a partir de autores como Koffi Agawu, Robert Hatten e Raymond Monelle. Como resultado, persiste a ideia que associa as tópicas a "lugares comuns"; e c) Há uma "ressonância pessoal". A sedução das tópicas residiria em sua capacidade de dar respostas a inquietações e intuições que nossa experiência de escuta nos deu ao longo de nossas vidas. Isso faz com que, muitas vezes, se abandone uma discussão teórica completa em busca de resultados apressados que conformem nossas intuições.

Conforme mencionado, o termo tópica, do grego *topoi* (lugar), tem origem na retórica aristotélica e pode ser resumido como os temas e lugares comuns de um determinado discurso. Nos estudos retóricos da antiguidade, que objetivavam preparar os oradores para contendas jurídicas ou políticas, a retórica concebia cinco fases de preparação de um discurso: *Inventio* (obtenção de ideias e argumentos); *Dispositio* (correta e eficaz distribuição dentro do discurso); *Elocutio* (verbalização das ideias); *Pronuntatio* (atuação do orador); Memória (memorização do discurso e dos recursos da fase preparatória).

Durante a fase da *inventio*, os oradores visualizavam a memória como constituída de pequenos compartimentos ou lugares, os *topoi*, articulados em rede. Em cada um desses compartimentos, se encontrava uma pergunta: quem, como, quando, onde, etc. Ao se fazerem essas perguntas sobre determinados temas e por meio de mecanismos retóricos, eram obtidos os argumentos a serem utilizados no discurso. Entretanto, em algumas ocasiões, os oradores utilizavam argumentos pré-fabricados, frases feitas ou figuras de retórica para expressar ideias gerais que ganhavam uma dimensão argumentativa excepcional (LÓPEZ CANO, 2002).

Tendo sua gênese na retórica clássica como uma espécie de pré-história, na música as tópicas começam a aparecer em tratados do barroco, período em que surgem as doutrinas baseadas na Teoria dos Afetos de Descartes. Com o nome *loci-topici*, esses tratados ofereciam ao estudante de composição um sistema retórico coadjuvante à obtenção de ideias musicais. Tendo seu auge durante o período clássico em manuais de composição, as tópicas vigoraram como uma estratégia pedagógica para introduzir os jovens compositores nos estilos musicais em voga, além de servirem como ferramenta de comunicação e fruição de uma obra, permitindo

ao ouvinte auferir a bem-aventurança ou malogro do compositor ao abordar determinado estilo. (PIEIDADE, 2013).

Depois do período clássico, o conceito de tópicos, bem como todo estudo que buscava uma aproximação da música com a retórica, experimentou um longo declínio. No século XIX e durante quase todo o século XX, preponderavam na teoria e prática da música abordagens que almejavam uma objetividade analítica a partir da dissecação de estruturas e mensurações matemáticas, relegando a um segundo plano as investigações sobre possíveis significados de um discurso musical, encarado como inexistente ou inabordável (LÓPEZ CANO, 2002).

As tópicos ressurgem no campo da análise musical no início dos anos 1980. O estruturalismo das décadas anteriores, expresso em teorias como a da análise tripartite de Jacques Nattiez, dera um primeiro passo a fim de superar o que López Cano chama de "trauma da abordagem do significado musical", mas ainda assim, as propostas de análise tinham por projeto pensar a semântica musical por meio de articuladores rígidos. É a partir da semiótica que se desloca a atenção das estruturas musicais e da partitura para a competência do sujeito musical. (LÓPEZ CANO, 2002).

Em *Classic Music, Expression, Form and Style* (1980), Leonard Ratner faz uma abordagem pioneira da Teoria das Tópicos, compreendidas como figuras características que se desenvolvem pelo contato da música com "práticas musicais relacionadas com o trabalho, poesia, teatro, entretenimento, dança, cerimônias, atividades militares, de caça e atividades vitais das classes pobres" (RATNER, 1980, p. 9). As tópicos, na concepção de Ratner, formavam um tesouro dessas figuras características, algumas delas associadas a sentimentos e afetos e outras com um "sabor pitoresco". Ao analisar as tópicos do período clássico, o autor as divide em dois grupos: tipos e estilos. Os tipos são danças que regulam a estrutura de uma peça inteira, como *Bourré*, *Gavotte*, a *Giga*. Os estilos, são figuras ou progressões que fazem parte de uma peça, como o estilo cantabile, brilhante, *Sturm and Drang*, estilo culto etc. Os estilos ou remetem a uma determinada dança ou fazem alusão a um determinado tipo ou alguma ação ou sentimento humanos.

A partir de Ratner, o estudo das tópicos nas pesquisas em música se desloca da retórica para a semiótica e passa a ser desenvolvido sistematicamente por autores como Hatten, Agawu e Monelle. Partindo de bases semióticas distintas, cada um desses autores propõe uma nova leitura para esta teoria. Ainda que trabalhando sobre objetos semelhantes: os tratados do século XVIII e a música instrumental dos séculos XVIII e XIX, as diferenças de concepção do

que seria uma tópica musical para cada um desses autores representa um problema que, para López Cano, não vem sendo enfrentado na maioria dos estudos e pesquisas sobre o tema. (LÓPEZ CANO, 2018).

A partir de sua revisão, López Cano identifica ao menos quatro acepções de tópica musical: tópica-busca, tópica-argumento, tópica-tema e tópica-signo:

- Tópica-busca: em sua remissão à retórica, está ligado à fase da *Inventio* e nos estudos da semiótica e da pragmática textual, se transforma na busca do tema principal da narração.
- Tópica-argumento: é o tema principal da narrativa, identificado a partir do processo de busca. Está vinculado, de maneira às vezes indissociável, ao tópico-tema, uma vez que ambos são gerados a partir do tópico-busca. Além desta ambiguidade, há ainda, na remissão às fases da retórica, a permeabilidade entre as fases da *Inventio* e a *Elocutio*, uma vez que o argumento ou tema também são pensados em sua correspondência com o tesouro de figuras argumentativas pré-existentes, no caso da retórica, e de um suposto tesouro de estilos e tipos, no caso da música.
- Tópica-tema: como observado acima, sua distinção com relação ao tópico argumento é, por vezes, frágil. Entretanto, a partir da diferenciação que Ratner faz entre estilos e tipos, é possível, em música, pensar o tópico-tema como um tipo determinado, *Bourré*, *Giga* etc. O argumento seria a motivação da peça, lato senso.
- Tópica-signo: em Ratner, o tópico-signo seria representado pelos estilos, passagens de uma peça que por determinadas características remetem ao tipos musicais pré-estabelecidos ou estados de espírito e experiências perceptuais extramusicais.

Foi esta concepção das tópicas como tópico-signo aquela que recebeu um maior aprofundamento e desenvolvimento pela semiótica musical. É a ela que se remete Eros Tarasti, ao pensar questões relativas à narratividade, classificando as tópicas como "tipificadas estruturas de comunicação na superfície do programa narrativo". Já Agawu relaciona as tópicas ao signo saussureano: um significante correlacionado a um significado. O significante seria a disposição das dimensões musicais: harmonia, ritmo, melodia. O significado, uma unidade estilística convencional. Hatten, que prioriza em seus escritos o gesto, caracteriza as tópicas como estados emocionais em relação de oposição. Para este autor, é a articulação entre as tópicas que produz processos expressivos chamados de gêneros. (LÓPEZ-CANO, 2018)

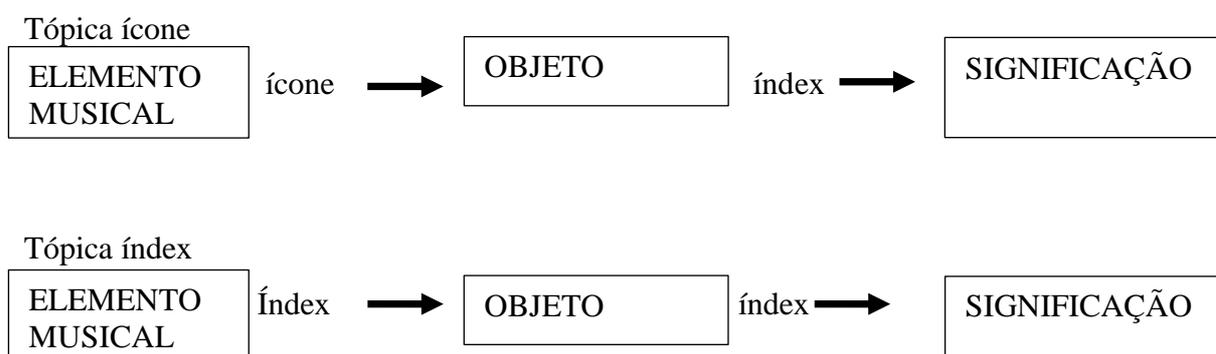
A proposta de Monelle (1980) faz uma remissão mais aproximada à semiótica de Pierce. Este autor considera a tópica musical como um tipo especial de signo, um signo que se

semiotiza a partir de um mecanismo duplo. Monelle divide a tópica musical, compreendida como um signo, de duas formas: como tópica ícone-indexical e tópica índex-indexical.

A tópica ícone-indexical estabelece primeiramente uma relação icônica com um objeto. Para fugir do exemplo clássico de Monelle, que fala da imitação de um pássaro cuco no primeiro movimento da primeira sinfonia de Mahler, citemos outro pássaro: a mimese que os violinos fazem do canto de pardais no *Sanctus e Benedictus* da *Missa Brevis IV* de Mozart (K220), chamada inequivocamente *Missa dos Pardais*. A relação icônica é a clara remissão ao canto do pássaro. A partir deste objeto "canto do pássaro", é estabelecida uma relação indexical com um conjunto de percepções e afetos. Dentro do contexto litúrgico, é uma evocação às alturas, aos céus, ao louvor.

Com o diagrama abaixo, Monelle exemplifica a dupla operação das tópicas enquanto signo musical (Figura 3):

**Figura 3 - Diagrama da dupla ligação do signo musical segundo Monelle**



Fonte: MONELLE, 2000, p. 18, tradução do autor.

Outro exemplo de tópica ícone-indexical é o *pianto*. A utilização da segunda menor descendente em determinadas melodias como representação de um lamento é algo presente na música vocal desde o século XVI (MONELLE, 2000). A relação icônica do *pianto* se estabelece por sua similaridade com o choro. Por sua vez, este é um índice que pode significar dor, arrependimento, pena. Já como exemplo de tópica índex-indexical tem-se as remissões a estilos musicais convencionalmente estabelecidos. Entretanto, esta não é uma mera operação intertextual, uma vez que o índice pode apontar para dentro e para fora do universo da música. O exemplo dado por Monelle é o da utilização da métrica ternária e das caracterizações rítmicas da Sarabanda no movimento lento da *Sinfonia nº 41 Júpiter (K. 551)*, de Mozart. Monelle

lembra que a Sarabanda, por ser uma dança da corte, é associada afetos de seriedade e decoro, próprios do chamado “alto estilo”.

“A medida em que o movimento lento da Sinfonia Júpiter é escrito em compasso característico da Sarabanda, esta apresenta a métrica da dança, mais do que sua imitação (...) A significação neste trecho da Júpiter é seriedade e decoro e não apenas “sarabanda”. (MONELLE, 2000, p. 17-18)

Esta incursão breve pelo universo das teorias das tópicas musicais, ainda que tenha gerado uma frustração diante da expectativa inicial de que esta seria uma ferramenta composicional preponderante em meu processo criativo, trouxe como frutos a elucidação dos limites desta e de outras teorias, de acordo com os objetivos expressivos ou analíticos a que se propõe utilizá-las. De um ponto de vista pessoal, observo que fui atraído para as tópicas a partir do que Lopez-Cano chama de “ressonâncias pessoais”. As tópicas falam dos mundos expressivos relacionados ao chamado repertório comum: as músicas do Barroco, do Classicismo e do primeiro Romantismo de origem centro-europeia. Tal repertório, mesmo entre estudantes de um país periférico dos dias de hoje, ainda são a base sob a qual se dão os estudos técnicos e teóricos da música de concerto. Torna-se, portanto, sedutora uma teoria que procura dar conta de afetos, ideias, sentimentos relacionáveis a tipos e estilos. Uma possibilidade de irrigar de sentido os textos musicais analisados, muitas vezes, apenas a partir dos aspectos mensuráveis do ritmo e das alturas.

Entretanto, é questionável, a meu ver, as ferramentas composicionais que podem ser extraídas da mera descoberta do que significava uma *Sarabanda* em um contexto de um salão da corte, ou o que expressa uma *Abertura Francesa*, uma *Pastoral*. Tais teorias tampouco são verificáveis se pensarmos a ideia de que os signos da arte, tal qual descritos por Deleuze, operam no tempo puro. Costumo pensar, a esse respeito, na seguinte imagem: suponhamos que um jovem estudante de música, ao visitar o extinto museu Caixa Cultural se sentasse ao piano público que havia em seu saguão e executasse o conhecido *Rondó Alla Turca*, terceiro movimento da *Sonata para piano nº 11 em lá maior, K. 331* de Mozart. É improvável que os afetos suscitados sejam relacionados ao cômico a que a tópica *Alla Turca* já foi associada. Haveria entre o público presente surpresa, alegria, mas não exatamente comicidade.

Se a escuta de uma obra é capaz de despertar virtualidades adormecidas em nós, também o fazemos com relação aos signos desta mesma obra. A cada nova escuta, uma nova produção

de sentido se coloca em marcha. Os elementos que a constituem dialogam com o intra e o extramusical.

Partindo dessa ideia, compreendo o signo musical como uma unidade dotada de sentido a ser delimitada pelo teórico ou compositor. Há que se fazer uma distinção clara entre sentido e atribuição de significado (GUBERNIKOFF, 2002). O sentido de uma peça é dado pela relação entre signo e significado, tramados no ato da composição em diálogo com um outro virtual: um ouvinte, um professor, um software no qual podemos dar *play*. A atribuição de significado é de natureza social e historicamente determinada.

Os sentidos são tão infinitos quanto as remissões e podemos extrair uma infinidade de informações de qualquer texto, sem que isso necessariamente faça sentido para alguém. Mais importante é saber selecionar, mais do que compilar, e os processos de leitura não se limitam a uma cadeia infinita de remissões, mas algo que se dá na intuição imediata da leitura. (GUBERNIKOFF, 2002, p. 58).

Esta intuição imediata da leitura é algo que o compositor não pode controlar, ainda que isso possa ser uma utopia, um horizonte. São as perguntas lançadas por Sílvio Ferraz: “Qual disciplina musical fala do movimento? Qual fala da articulação de tempo? Qual nos fala como encadear e conduzir um ouvinte?” (FERRAZ, 2005, p. 21) A busca por critérios de relacionamento entre materiais empregados não é uma busca senão para se por em marcha um fluxo de energia. A esse fluxo, supõe-se que interpele a um outro no ato do encontro, da escuta. Esse encontro é mediado por signos.

### **3.2 A CAIXA DE FERRAMENTAS E O CICLO DE PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

O conceito de signo musical, tal qual descrito acima, bem como a concepção de Deleuze do signo da arte em sua relação com o tempo, são duas das ferramentas conceituais de base do processo composicional deste projeto. Não basta, entretanto, metodologicamente, se colocar em diálogo com determinado campo do qual se utilizam os conceitos como ferramenta. É preciso checar a adequação dessas ferramentas à empreitada composicional. Esta tarefa de checagem só pode ser realizada, no caso da pesquisa artística em música, na prática. Para tanto, torna-se necessário a criação daquilo de um ciclo de investigação artística. Este ciclo é composto pelas etapas de estudo teórico e planejamento da composição, a composição

propriamente dita e a avaliação dos resultados. Ainda que alguma dessas etapas, em determinado momento, corresse um pouco mais na frente, como parte do experimento procurei compreender este ciclo como uma espiral. Um novo estudo sobre uma gravação ou um aspecto da vida e obra de Manuel Messias disparava um movimento de aprofundamento teórico em algum aspecto da significação musical, para então planejar ações composicionais. Desse ponto, partia-se para a fase de diagramação/roteirização da peça e desta para a escolha de um timbre, um instrumento, um gesto, a trajetória de um objeto sonoro. Cada um desses ciclos possui, por sua vez, seus ciclos internos. Por exemplo: a interação entre os softwares de produção (DAW), os de notação e até mesmo os manuscritos produzem atritos e diálogos interessantes. Por vezes, é preciso retornar ao papel para entender o que se quer de um som, uma textura. Noutras, a visualização da partitura sugere mudanças na confecção de determinado objeto sonoro.

Quanto à avaliação dos resultados, este é um ponto em que se deve considerar cada contexto de criação. Minha proposta inicial era ter neste ciclo de investigação artística a participação dos intérpretes da peça. Em sessões de gravação e leitura, seria possível responder muitas das interrogações de pesquisa e, principalmente, trazer novas perguntas para o estudo. Mas, com a pandemia do novo coronavírus, esta etapa se concretizou parcialmente, ainda que de modo muito rico, no diálogo com o narrador da peça, o “Professor”, interpretado pelo ator Wilson Rabelo. As sessões de leitura e gravação da parte atuada da peça foram de importância fundamental para se pensar os signos que constituem os mundos de Manuel Messias.

Tendo em vista as dificuldades operacionais que vieram com a pandemia, fiz um esforço para estabelecer uma dinâmica de criação consistente em meu pequeno estúdio. Tais processos encontram-se mapeados com mais detalhe no Capítulo 3 dessa dissertação. Por ora, cabe informar que, metodologicamente, procurei seguir uma dinâmica em que a criação musical estivesse sempre em diálogo com outras expressões, fossem elas as próprias gravações de Manuel Messias, um texto, *samples* retirados de filmes ou sons.

A montagem final desta peça, no contexto da defesa da dissertação, é uma obra em vídeo, mas trata-se de um projeto que é também pensado para o palco, e principalmente para as ruas, como apontado no libreto final. A montagem audiovisual provisória é a fonte mais adequada, por ora, para a análise dos resultados dessa investigação. Na Figura 4 apresento um esquema de funcionamento de meu ciclo de produção e pesquisa artísticas.

**Figura 4 – Diagrama do ciclo de produção e pesquisa**



Fonte: o autor

Eis uma imagem possível para o funcionamento do círculo de produção e investigação: os módulos de um sintetizador ou *rack*. Pelos cabos, percorre-se os caminhos de uma maneira não linear e observa-se melhor os fluxos.

Na caixa de ferramentas, estão os conceitos teóricos e ferramentas composicionais práticas. Estas ferramentas, que trabalham sobretudo a partir do conceito de signo musical, são utilizadas tanto nos experimentos práticos composicionais como nos experimentos de roteiro e dramaturgia. Todo esse fluxo se orienta em direção à materialidade da peça, expressa em som, texto e cena. Entretanto, tudo é processado antes no módulo à direita, “Signo musical e produção de sentido”. Essa é uma metáfora para a ideia que orienta esse processo, por uma questão da investigação: a hipótese de que a aproximação do fazer musical com o campo dos estudos de significação em música pode forjar uma estratégia composicional coerente com os objetivos expressivos da peça.

No módulo que está abaixo de todos, lê-se a palavra “transcrição”. O conceito de Haroldo de Campos sobre a tradução criativa não está inserido dentro da caixa de ferramentas,

mas num módulo separado, por uma razão: a tradução criativa, que pensa a tradução poética, mas também entre linguagens (PLAZA, 1987) parte da ideia de que traduzir é uma operação criadora que busca desvelar elementos virtualmente adormecidos num determinado texto em diálogo com o contexto cultural em que se dá a tradução. O que se faz é produzir diferenças “que o original autoriza em sua linha de invenção” (CAMPOS, 2013). Este conceito funciona como uma espécie de pulso ou sinal elétrico que orienta todas as outras operações. Nesta cartografia, o que se quer é mapear e permitir o desvio.

### **3.3 DIAGRAMAR/ROTEIRIZAR (ESTRUTURAÇÃO DA PEÇA)**

#### **3.3.1 DIAGRAMA**

Que se chame um diagrama, um esqueleto, um mapa. A cartografia, num contexto teórico acadêmico, se transforma num “método de achatar e gravar informações díspares num mesmo plano [...] a ideia é plotar dados com naturezas diferentes para uma melhor compreensão de um problema”. (PARENTE, 2016, p. 19). A utilização do conceito de diagrama, na realização deste trabalho, entretanto, vai além desta proposta de uma distribuição não hierárquica de dados de natureza diferente sob um mesmo plano. O diagrama, pensando a partir da filosofia da diferença de Gilles Deleuze, é um conjunto de forças que interagem e se semiotizam para formar algo novo. Tatiana Roque (2015) faz uma revisão do que seria a diagramática, partindo de ponto de vista matemático, relacionando o diagrama à semiótica de Peirce e, por fim, defendendo o conceito deleuziano como uma forma de leitura crítica das forças sócio-política da contemporaneidade. Na matemática, o diagrama surge para “atribuir existência a quantidades tidas como contrassensos” (ROQUE, 2015, p. 90). Este é o caso dos números relativos ou imaginários, que surgem de relações abstratas, mas não são uma mera abstração matemática. O exemplo dado por Roque é o de ventos opostos que anulam o movimento de um navio: “O diagrama sugere uma anulação, um equilíbrio conquistado, uma maneira de ligar dois predicados positivos, de modo que, ao se ligarem sobre um mesmo sujeito, suprimem-se reciprocamente. Anular não é, portanto, gerar um vazio.” (ROQUE, 2015, p.91).

Na semiótica de Charles Sanders Peirce, o diagrama é considerado uma subcategoria do ícone, um signo que opera por similaridade entre significante e significado. Essa similaridade, nos adverte Roque, não é uma “ideia trivial de identidade” ou uma “vaga semelhança psicológica”, mas é definida por sua operacionalidade:

O ícone não é somente o único tipo de signo que envolve uma apresentação direta das qualidades de um objeto, é também o único signo por meio do qual se pode aprender mais do que o que está dado, pois permite um acesso ao que levou à construção do objeto. (ROQUE, 2015, p. 93).

Um exemplo desta operação icônica do diagrama é dado por Júlio Plaza (1987) ao descrever o processo de tradução intersemiótica icônica do roteiro do Encouraçado Pontemkim (1926), de Sergei Eiseinstein. Na estruturação do filme, o cineasta russo lança mão de um legissigno, um signo canônico, prototípico, uma lei: a seção áurea<sup>7</sup>. Na “passagem para o filme”, ou seja, na filmagem e na montagem, esse legissigno associa-se ao argumento central da obra: a ideia de organicidade progressiva do processo revolucionário. A Seção Áurea, em sua articulação das partes com o todo, cria a metáfora biológica que conduz o espectador ao longo da narrativa. Se, no plano macro, a Seção Áurea estrutura uma tragédia em 5 atos, em cada parte ela estrutura a montagem expressiva que, em oposição à montagem narrativa, não organiza os planos numa sequência lógica ou cronológica, mas por justaposições e choques entre as imagens. Tem-se, portanto, na análise de Plaza, um exemplo de como a similaridade do diagrama se define por sua operacionalidade:

O legissigno, a Seção Áurea, norteia e aglutina as partes do filme. Como signo transdutor, transmite e dirige “todo processo de pensamento” no espectador. Este sente-se arrastado pelo caráter de metáfora biológica, ou seja, o filme como metáfora de organismo vivo produtor dos sentimentos de qualidade, como possibilidades **ainda não atualizadas no real**. Desse modo, interpretantes, objetos imediatos estão irmanados pela isomorfia.

O filme, como ícone, possui semelhança com o argumento narrativo traduzido. Assim, a ideia de “organicidade da revolução” se dá como tradução paramórfica desse objeto (PLAZA, 1987, p. 148, grifo meu).

Os grifos no texto de Plaza apontam para a relação deste conceito de diagrama com o de virtual, não compreendido como algo oposto ao real, mas sim ao atual, proposto por Gilles

---

<sup>7</sup> Batizada por Leonardo da Vinci e Luca Pacioli e utilizada pelo menos desde a antiguidade entre os gregos (construção do Partenon), esta constante algébrica que reflete o tema do conjunto em cada uma das partes é associada à ideia de crescimento e progressão harmoniosa. Em arte, é representada de forma sincrônica pelas artes do espaço e de maneira dinâmica pelas artes do tempo. (PLAZA, 1987).

Deleuze (1968) em *Diferença e Repetição*. É a este virtual que se refere Sílvio Ferraz quando fala em “máquina de virtualidades musicais”<sup>8</sup>.

O virtual possui uma plena realidade como virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”, e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve ser definido como uma parte própria do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva (...) A realidade do virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes corresponde. A estrutura é a realidade do virtual. Aos elementos e às relações que formam uma estrutura devemos evitar, ao mesmo tempo, atribuir uma atualidade que não têm e retirar a realidade que eles têm. (...) Quando a obra de arte exige uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada, formada por seus elementos diferenciais genéticos, elementos “tornados virtuais”, “tornados embrionários”. (DELEUZE, 1968, p. 294 – 295).

Sílvio Ferraz (2004) aborda o conceitos de diagrama e virtual ao falar de composição por personagem em duas peças de sua autoria: *Casa Tomada* e *Casa Vazia*. A estratégia utilizada por Ferraz na composição é uma ampliação do conceito de personagem rítmico utilizado na análise de Oliver Messiaen da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Na composição por personagem, o foco se desloca do objeto, do fenômeno, para as *relações* entre os objetos, as tensões e choques entre eles.

Os personagens são matérias não formadas, não possuem forma fixa, não se deixam decompor em conteúdo e expressão. É bastante diferente da ideia de desenvolvimento motivico, onde todos os elementos são decorrentes da análise e decomposição de um ou mais elementos principais (...) Se há uma causa, algo que liga provisoriamente um

---

<sup>8</sup> O Livro das Sonoridades de Sílvio Ferraz, bem como seu artigo sobre a composição por personagem em *Casa Tomada* e *Casa Vazia*, utilizam um tom próprio para falar de música, dividindo suas seções em blocos de um parágrafo, numerados, encadeados por assuntos e por uma lógica interna. Há poucas notas e citações, mas no bloco de número 25 do Livro das Sonoridades o autor diz o seguinte: “De um modo geral, meu diálogo será em muitos momentos com as imagens desenhadas na filosofia do francês Gilles Deleuze em seu pensamento da diferença, ou do acontecimento” (FERRAZ, 2005, p. 29)

momento, um objeto musical ou outro, esta é uma causa imanente não-unificadora. Uma causa que só se atualiza, ou seja, só se mostra, em seu efeito. (...) não há um controle a priori dado por uma estrutura a ser resgatada por uma escuta – como uma palavra de ordem do compositor ao ouvinte: “ouça deste modo; ouça a serie!” – mas um diagrama de linhas que promovem encontros entre objetos não formados, conteúdos não definidos. (FERRAZ, 2005, p.54).

É importante, neste ponto, fazer uma distinção clara entre a ideia de composição por personagem aplicada e desenvolvida teoricamente por Sílvio Ferraz e minha proposta de utilizar o conceito de diagrama como estratégia para a tomada de decisões dramáticas e composicionais. No primeiro caso, o diagrama que se atualiza na obra é formado por objetos sonoros “não-formados” que se articulam, se chocam, produzindo novas linhas. Já os dados “plotados” nos diagramas articulados por mim dizem respeito ao conjunto de forças e afetos suscitados pelas gravuras de Manuel Messias e sua trajetória de vida, confrontados com questões estéticas e composicionais com as quais me dispus a lidar ao longo da pesquisa. A partir deles, foi possível traçar vetores que orientaram o arco narrativo da peça e fazer escolhas de instrumentação, timbre, agógica.

### 3.4.2 DE ONDE SE PARTE

Jocy de Oliveira, na criação de *Liquid Voices* (2019) quer contar a história de um naufrágio. Há um fato histórico, um navio que partiu da Romênia em direção à Palestina em 1941 e naufragou. Enquanto marco cronológico da narrativa, a referência é apenas um ponto de partida. Há um cantora lírica, personagem fictício, na história, uma compositora-narradora que conta o dia a dia do naufrágio e uma assombração: muitos anos depois, ao descobrir o navio naufragado, um homem árabe encontra junto ao um piano submerso a alma da soprano Mathilda Segalescu<sup>9</sup>. Ao promover este corte sincrônico na história, o que a compositora faz é não somente despertar correlações entre seus afetos musicais e uma história real, passada há quase oitenta anos, mas permitir também que sua obra seja atualizada pelas forças do presente. Na noite de estreia da ópera, no Rio de Janeiro, no Parque Lage, em outubro de 2019, falava-se

---

<sup>9</sup> O próprio nome da personagem é uma mistura do pré-nome com o sobrenome de duas pessoas que morreram no naufrágio do Struma. (OLIVEIRA, 2019).

sobre naufrágios e fantasmas maiores: nossa democracia em vertigem, os fluxos migratórios da pobreza e a incomunicabilidade.

Jocy desperta as virtualidades de uma simples nota de jornal para pôr em marcha virtualidades dramatúrgicas, musicais e cênicas. O desdobrar dessas virtualidades se dará, por fim, no ato da recepção pelo ouvinte-espectador. Me interessa pensar este tipo de narrativa porque, a meu ver, esta possibilidade de provocar a atualização de virtualidades é o que confere potência a um trabalho. Não se trata aqui de falar em sobrevivência ao tempo, de como um quarteto de Beethoven ainda nos transporta para mundos desconhecidos e fala dos nossos dias. Trata-se, no ato composicional, da intromissão de um agora que precisa “tornar sonora a potência do futuro “ (FERRAZ, 2005 p. 12). Este futuro é a atualização do virtual, a “matéria tornada material”, e torna sonoro o que não era dedutível nem do presente nem do passado.

Organizar a obra de Manuel Messias cronologicamente, como o fez a mostra realizada na Caixa Cultural em 2011, revela linhas imediatas: do preto e branco para cor; a entrada da palavra escrita e seu desarranjo; um caminhar do sertão para a metrópole-mundo, revelando ressonâncias surrealistas a partir de um legado expressionista (GUTMAN E KORNIS, 2011).

A história de que deixou rastros é contada por suas gravuras e também por poucos documentos, como um manuscrito de meia página (Figura 5), um depoimento de cerca de dez minutos para a TV Pinel<sup>10</sup>, verbetes de dicionários e prontuários psiquiátricos. Além disso, é possível colher, em sentenças curtas, alguma informação em primeira ou segunda mão de pessoas que tiveram contato pessoal com o artista. Temos notícias de alguém que saiu do sertão para o mar, da miséria para os salões, sem nunca deixar sua condição de pobreza; a chegada da loucura é algo de que temos poucas notícias, seja pela análise de suas gravuras, seja pelos prontuários, seja por algo que nos sussurra alguém: Manuel Messias quebrou as pranchas de suas gravuras depois de uma grande exposição em que não vendeu nenhuma obra. Manuel Messias viveu por anos ao relento, desenhando na rua para sobreviver. Mas Manuel Messias não é um "homem preso a um nome e a um diagnóstico", como observa José Castello a respeito de outro grande artista da loucura e da miséria brasileiras, Bispo do Rosário (CASTELLO, 1999 p.288). À diferença do Bispo, acrescento ainda que Messias refletia sobre seu processo artístico. No depoimento que deixou para a TV Pinel, vemos um homem de fala calma, que lê livros de arte e consegue mapear seus processos de formação e criativos. O início do desenhar, com os gibis de *cowboy*, a xilogravura de cordel, o encontro com Ivan Serpa e sempre as Notícias de Outro Lugar são os rios que desaguam em afluentes cada vez maiores e densos, até que Messias

---

<sup>10</sup> TV comunitária produzida por usuários e profissionais do Instituto Philippe Pinel/Ministério da Saúde - Rio de Janeiro/Brasil.

se atira à tela de pano, à tinta, à cor e em seguida, com a morte da mãe, pára de gravar, pintar e ler sobre arte.

**Figura 5 – Manuscrito de Manuel Messias**



Fonte: GUTMAN E KORNIS, 2011

“Uma história começa com a arte, não há história sem o registro da arte. História sem a arte é a narrativa do cotidiano(...) uma biografia é uma pequena história”. (GUTMAN E KORNIS, 2011, p. 67). Mas essa é só uma história, só um vetor. Para atender as demandas do que acima chamamos de forças do futuro, é preciso se abrir ao presente. O que a história e a obra de Manuel Messias nos fala do agora? Posso fazer como Jocy em *Liquid Voices* e riscar alguns pontos no mapa: sei que Manuel Messias existiu, nasceu na Rua da Laranjeira, no Sergipe, de onde emigrou quando menino para viver com a mãe, empregada doméstica, no Rio de Janeiro. Há uma travessia, portanto. (Sobre *Liquid Voices*, Jocy de Oliveira comenta, em comunicação oral nos *Seminários Dispersos em criação musical*<sup>11</sup>, que lhe interessou o ponto de partida e o destino do vapor *Struma*. Sair da Romênia em direção a Palestina abriu para a compositora o universo das escalas e modos orientais, um dos interesses composicionais de

<sup>11</sup> Seminários realizados online durante a pandemia do novo coronavírus (maio/julho de 2020) pelo grupo de pesquisa Criação Musical: do Texto ao Intertexto, organizado pelo prof. Daniel Quaranta. Durante os encontros, estiveram presentes compositores e teóricos da música como Ruben López-Cano, Sílvio Ferraz, Jocy de Oliveira, Edson Zamprona, João Pedro Oliveira, entre outros.

Jocy. Esta remissão geográfica traz ainda outros elementos para a peça, como o canto dos almuadens nos minaretes.

O fluxo migratório norte-sul de Manuel Messias (prefiro chamar sertão-mar, mesmo que ele tenha partido de uma cidade litorânea), é um movimento recorrente de multidões de brasileiros que, ao longo dos séculos, percorreram não só o sentido sertão-mar, como também mar-sertão. Mas o que pode haver de singular na trajetória de Manuel Messias se dá também em sua travessia interna. Este é um personagem que atravessa do sertão para o mar, do preto e branco para a cor, da pré-linguagem para a linguagem escrita, da linguagem para sua dissolução. É disso que sua obra é testemunha: alguém que rasgou tecidos sociais e trouxe um imaginário do Brasil profundo, que carregava consigo, seja nos salões de artes plásticas ou pelas ruas da cidade num carrinho de mão.

Percorrer esse caminho é indagar-se sobre que notícias ele traz de virtualidades brasileiras adormecidas. Quis o acaso que Manuel Messias, em busca de sua mãe, aportasse numa casa de pessoas ligadas ao circuito das artes no Rio de Janeiro. Falar dele, hoje, não é meramente perguntar que outro destino teria tido caso não encontrasse a gravura. É indagar-se por que o Brasil ainda continua relegando o destino de suas crianças pobres ao acaso. Este é o tópico-argumento da peça, se quisermos falar em tópicos. É seu tema, sua razão de ser, condensada no verso “façamos o aborto do Messias salvador”<sup>12</sup>. É resultado do processo que desenhou uma trajetória para Manuel Messias e pensou relações com um conjunto de elementos, afetos, reminiscências, fatos e fantasias para transmutar sua vida e obra numa peça de música-teatro.

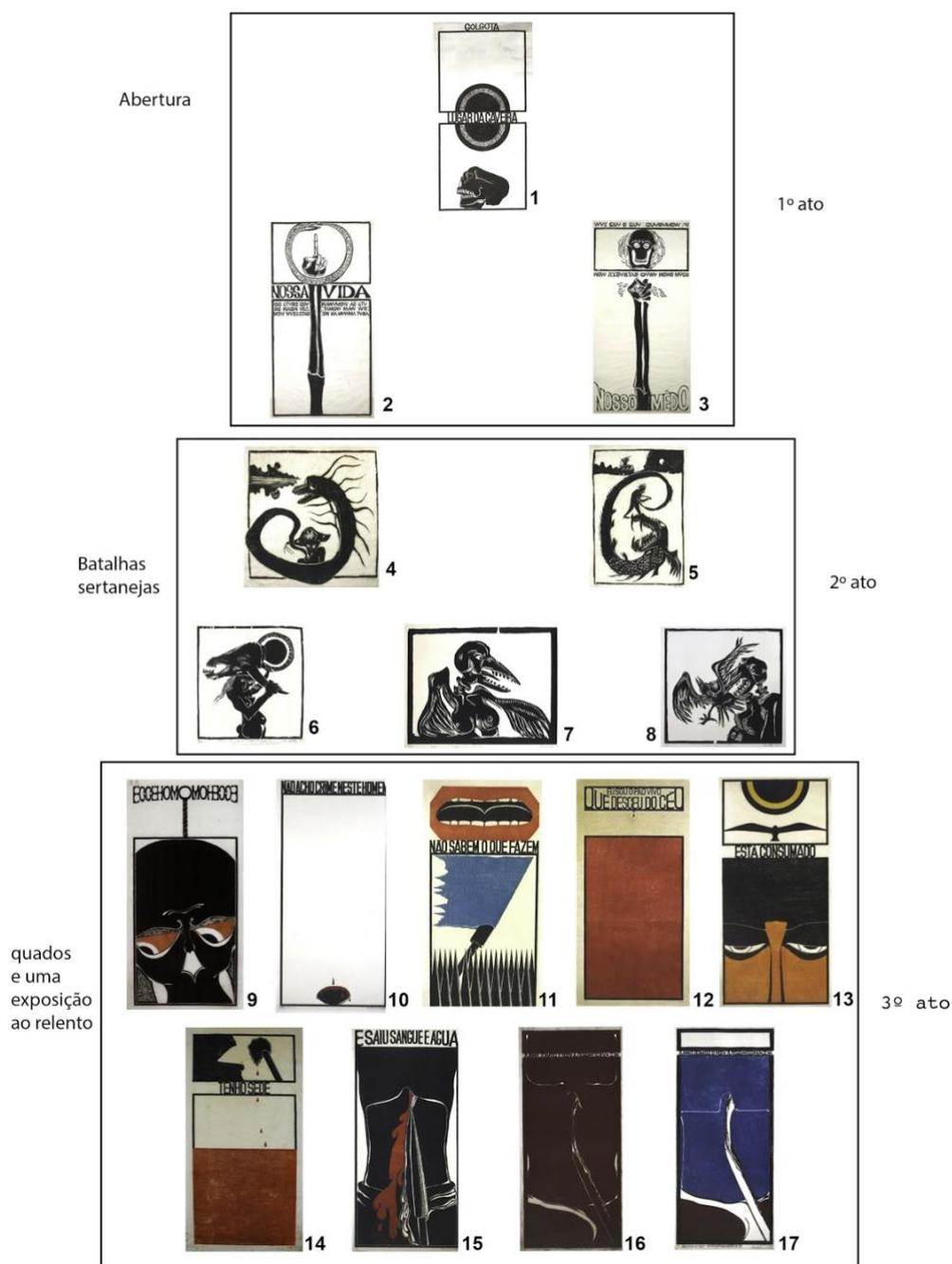
Eis um mapa da peça, pelo menos daquela que corresponde à tragédia de Manuel Messias. É um recorte cronológico, mas operado por dentro por outros vetores. Do preto e branco pra cor, a entrada da linguagem e a chegada da loucura, de que, entretanto se é impossibilitado de falar em termos de tempo cronológico (Figura 6):

---

<sup>12</sup> O verso foi inspirado por trecho do texto “Do Embarço”, de autoria de Fernanda Canavêz, disponível em:

[https://www.instagram.com/p/CEXl\\_03p8I5/?igshid=1euniumlyuog&fbclid=IwARlmeaRpWXnNlBxmY6Sb9kNo3fYs9G7cxii89ao9r6nQDnuwAOvqAitVdYw](https://www.instagram.com/p/CEXl_03p8I5/?igshid=1euniumlyuog&fbclid=IwARlmeaRpWXnNlBxmY6Sb9kNo3fYs9G7cxii89ao9r6nQDnuwAOvqAitVdYw)

Figura 6 – Mapa da peça “Trago notícias de outro lugar”



Fonte: elaboração do autor utilizando gravuras de Manuel Messias; GUTMAN E KORNIS, 2011

A própria operação dramaturgicamente simples de dividir a peça em atos, movimentos e seções, já implica com que se repense fora de uma cronologia estrita. As gravuras *Gólgota*,

*Nossa Vida* e *Nosso Medo* (1, 2 e 3), por exemplo, não são trabalhos seminais de Messias, mas foram pensadas como uma grande abertura, um primeiro ato. *Gólgota*, por ter sido meu primeiro contato com a obra de Messias. *Nosso Medo* e *Nossa Vida* porque, a meu ver, contém uma espécie de índice dos afetos que movem essas gravuras.

Este primeiro esboço para plotar os afetos com os quais trabalhei a composição é um diagrama que dialoga com o que Daniel Quaranta chama de *Campo emocional de signos*, nome do processo heurístico em que se compõe a partir da observação de um contexto extramusical do qual se extrai um conjunto de signos e relações. O diagrama (Figura 8). tem uma leitura horizontal, da esquerda pra direita. Uma trajetória.

**Figura 7 - Diagrama dos signos**

<b>Sertão</b>	<b>Metrópole</b>	<b>Dissolução</b>
<b>Negrume/P&amp;B</b>	<b>P&amp;B -----&gt; Cor</b>	<b>Cor dissolve</b>
<b>Amorfo/barroco</b>	<b>geométrico</b>	
<b>imagens</b>	<b>Imagens/texto/ novo alfabeto</b>	
<b>Sertaneja</b> <b>Barroco</b> <b>Nordestern</b> <b>Numinoso</b> <b>Bacurauber</b> <b>Mangue Beat</b>	<b>Religioso</b> <b>Via Crucis</b> <b>Pop Art</b> <b>Concretismo</b>	<b>Fissura</b>

Fonte: o autor

**Sertão => metrópole => dissolução**

Eis a trajetória no tempo de Messias. Alguém que sai do sertão para a metrópole e que se encontra com a loucura.

**P&B => COR => Cor dissolve**

Organizadas cronologicamente, as gravuras de **Manuel Messias** têm um ponto de ruptura com a chegada da cor (principalmente o vermelho) a partir de sua série de gravuras sobre a paixão de Cristo. Há uma diferença fundamental entre os elementos elencados nas três primeiras linhas do diagrama e os que compõe a última linha. No primeiro caso, tem-se a obtenção de elementos quase descritivos das gravuras. São objetos delimitados, como formas geométricas, cores, mas os quais, justapostos, são portadores de signos. Na última linha, tem-se os signos que se produzem por remissões encontradas na minha leitura particular da obra de Messias. Eis as linhas:

**Amorfo/Barroco => Geométrico =>**

A chegada da cor na obra de Messias coincide com a chegada de formas geométricas delimitando os espaços da gravura. Estas se tornam cada vez maiores.

**Imagens => Imagens, texto, novo alfabeto**

Na fase em preto e branco das gravuras, prevalecem as figuras humanas, animais, rostos contorcidos pela fome a seca e texturas espiraladas, contorcidas ou dobradas, característica da “vocalização barroca das artes brasileiras” (GRANDE SERTÃO: VEREDAS- HAROLDO DE CAMPOS SOBRE GUIMARÃES ROSA, s/d). Na fase colorida, além das formas geométricas, há também a chegada do texto. Primeiro, o texto bíblico. Fragmentos do evangelho. “Tenho Sede”; “Eles não sabem o que fazem”. Esse texto convive e dá lugar a outro, um alfabeto próprio e indecifrável de Messias. (FIGURA 6, p. 37)

**Sertanejo, Barroco, Numinoso, Nordestern, Bacurauber, Mangue Beat =>**

**=> Religioso, Via Crucis, Pop Art, Concretismo => Fissura.**

Desta última linha, cabe delimitar brevemente cada um dos elementos.

**Sertanejo:** o sertão é aqui compreendido de uma maneira ampliada, metafísica. É o sertão de Guimarães Rosa, que é “dentro da gente”. Manuel Messias nasceu em Aracajú, capital do Recife. Geograficamente, não é sertão, mas é inalienável de suas gravuras os elementos que remetem ao grande sertão, berçário de uma brasilidade profunda. É o sertão místico de Ariano Suassuna, o sertão da seca, das batalhas, dos cangaceiros, dos entreveros com o diabo, do sebastianismo.

**Barroco** – o elemento barroco da obra de Manuel Messias, por mim, é lido para além da referência à sua filiação. Não é só um olhar para seu traço “de cordel” e sua remissão à uma determinada tradição, mas sobretudo dar atenção ao que essa tradição tem de transgressora. Ao trazer esses elementos da cultura popular para uma arte carregada de rigor formal, Messias expressa uma vocação rebelde da expressão barroca da brasilidade, delimitada por Joel Neves (1986) em um texto sobre outro personagem de trajetória semelhante à de Messias: Aleijadinho. Em *Ideias filosóficas no Barroco Mineiro*, Neves fala do barroco como transgressor de uma ordem modeladora, como movimento, fuga do irracionalismo filosófico e afirmação da própria irracionalidade na instância da arte; como uma poética extraída do fazer, da poiesis, “que se permitiu uma transgressão suprema: “introduziu o infinito no finito”. As deformações que Aleijadinho introduz em seus anjos e profetas são lidas como uma resistência do artista negro frente à dominação da colônia. A transgressão barroca de Manuel Messias é a intromissão de seu universo nos salões. Há algo de chocante em suas figuras sofridas, bem diferente das representações da fome pelos pintores modernistas.

**Numinoso** – partindo também deste diálogo com a concepção do barroco brasileiro de Joel Neves, advém o elemento numinoso. Por numinosidade entende-se as manifestações místicas e religiosas de caráter popular. Numinoso refere-se a algo de caráter sobrenatural e misterioso. Tal elemento, em Messias, se apresenta não só na expressividade cristã de muitos de seus trabalhos, mas na constituição de sua cosmogonia particular, com monstros e ciclos de nascimento e morte.

**Nordestern/Bacurauber/Mangue Beat** – estes elementos correspondem a uma leitura criativa dessa brasilidade arcaica a partir de elementos da cultura pop globalizada. O termo Nordestern foi cunhado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva nas décadas de 1950 e 1960 e se referia a filmes brasileiros que tiveram grande sucesso em festivais no exterior, sobretudo por aliarem os signos do cangaço à linguagem dos filmes de faroeste. (MORAES e VIEIRA, 2017) Entre essas produções, destacam-se *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, que venceu o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes, no mesmo ano e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) com que Glauber Rocha<sup>13</sup> conquistou a Palma de

---

<sup>13</sup> Sobre este ponto, da filiação entre o barroco sertanejo e a obra de Glauber Rocha, cabe destacar o depoimento de Haroldo de Campos em documentário:

“Não é a toa que o Glauber Rocha, que é em filmes como o Deus e Diabo e Terra em Transe, especificamente, um cineasta neobarroco, tomou, misturou um pouco e fez um processo de aglutinação semelhante. pegou um pouco dos sertões do Euclides da Cunha, um pouco do Grande Sertão do Guimarães Rosa, um pouco de Godard, um

Ouro, também em Cannes, como melhor diretor. Foi também em Cannes que Kleber Mendonça Filho venceu, em 2019, o prêmio do júri de melhor filme, com *Bacurau* (2019). A referência a um cangaço do futuro próximo é explícita em *Bacurau* e uma das linhas mestras da trama. O termo *Bacurauber* foi uma aglutinação que pensei a partir das reminiscências que esses filmes, suas trilhas sonoras incluídas, trazem em mim no sentido de revelar um olhar particular sobre o Brasil.

**Mangue Beat**, por fim, é uma morada provisória em que encontro eco para algumas das minhas inquietações estéticas e musicais. O movimento iniciado por Chico Science (1966 – 1997) e seus conterrâneos, no Recife, na década de 1990, é uma máquina de se pensar a brasilidade a partir do contemporânea. Foi Chico em seu movimento agregador e informado quem misturou as bandas de *heavy metal* e os blocos de percussão em um momento em que isso era impensável. O *Mangue Beat* é um movimento que dialoga com a ideia antropofágica dos modernistas e a tropicália. A bem sucedida mistura de *Kraftwerk*, *samplers* e alfaias no bojo de um projeto estético definido em manifesto pela imagem da antena parabólica cravada em um manguezal são uma potência de reinvenção do qual ainda não se esgotaram as possibilidades.

Achado o campo de signos com os quais iniciei meu processo criativo, foi necessário também delimitar um gênero que tivesse condições amigáveis para a empreitada que planejei. O projeto inicial falava na composição da trilha e paisagem sonora de um monólogo sobre Manuel Messias. Entretanto, a partir das primeiras reuniões de orientação e trabalhos do grupo Criação Musical e Intertextualidade, coordenado pelo professor Daniel Quaranta, ficou patente a necessidade de lançar um olhar a partir da música para as múltiplas disciplinas e expressões artísticas com que a peça dialoga. Nessas reuniões de orientação, lemos e escutamos obras de autores que se filiam ao que, em Inglês, se chama *New Music Theatre*. São criações que surgem a partir dos anos 1950 em que há interação da música com a cena, mas com uma proposta que se distancia da ópera e em que se destacam compositores como Maurício Kagel, John Cage e no Brasil, Jocy de Oliveira, Gilberto Mendes entre outros.

No próximo capítulo, traço uma breve trajetória história desse gênero e da importante discussão em torno da forma com que se traduz seu nome para a língua portuguesa: música-teatro.

---

pouco de Eisenstein e aquela invenção que ele tinha, natural da capacidade cinematográfica dele - ele dizia 'eu sou o cinema novo'- e fez aquilo que fez, um filme belíssimo e neobarroco. (GRANDE SERTÃO: VEREDAS- HAROLDO DE CAMPOS SOBRE GUIMARÃES ROSA, s/d).

#### 4 - MÚSICA-TEATRO

Historicamente, os autores que se dedicaram a traçar a trajetória do gênero que ora se traduz como música-teatro encontram no conceito wagneriano de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) um ponto de origem. A busca por uma obra de arte que surgisse como uma síntese de todas as outras, para Patrice Pávis (2015), foi um sintoma do movimento simbolista, que compreendia as obras de arte e, principalmente, o teatro como um sistema semiológico em que todos os materiais estariam integrados num “projeto significante”. Esta concepção postulava uma relação horizontal e harmoniosa entre as expressões artísticas presentes num espetáculo que, em última instância, seria homólogo à vida. Pávis identifica a impossibilidade dessa fusão total, exemplificando como o próprio Wagner “sucumbiu à figuração realista dos cenógrafos” abdicando de uma “encenação simbolista suficientemente irrealista”. (PÁVIS, 2015, p. 183).

Tal fusão impossível, no entanto, segundo Pávis, se resolveria no ato da recepção, na medida em que o espectador é “inundado de impressões convergentes que parecem transitar entre si com facilidade” (PÁVIS, 2015, p.183). Ao demarcar esta contradição da ideia de *gesamtkunstwerk*, o autor sugere que esta seria formada por diversos tipos, caracterizados cada um deles por uma expressão artística preponderante: em Wagner, a música, na Bauhaus, a arquitetura. Em seu *Pequeno Organon Para Teatro*, Bertold Brecht (1898 - 1956) retoma o assunto da obra de arte total, não para defender a fusão e sim o distanciamento entre as expressões artísticas, mesmo quando postas em conjunto em cena. Para Brecht, as artes não deveriam ser intimidadas a produzirem uma “obra de arte global”, em que se anulariam e se perderiam, mas deveriam promover, em suas diversas formas, uma “missão comum”. (BRECHT, 1948, p. 133).

Durante a primeira metade do século XX, algumas obras surgiram à margem do circuito operístico como pioneiras para da integração de linguagens múltiplas a partir da música, destacando-se entre elas *Die Glückliche Hand* (1913), de Arnold Schönberg (1874-1951) e a *História do Soldado* (1918), de Igor Stravinsky (1882 - 1971). Nestas peças, já estão presentes algumas das características do que viria a ser a música-teatro: a ausência do canto operístico, a ênfase no aspecto visual da performance musical (MAGRE, 2017).

No pós-guerra, a música-teatro ganharia um novo impulso a partir do encontro e do embate entre os compositores serialistas europeus e o experimentalismo de John Cage. De fato, foi a partir da presença de Cage no famoso curso de verão de Darmstadt, em 1958, que a música

contemporânea europeia começou a repensar com maior intensidade algumas de suas propostas. Maurício Kagel, outro compositor do novo mundo que intervém decisivamente na música europeia do século XX, chega a afirmar que Cage teria feito desmoronar os "modernos mitos seriais instituídos pelos acadêmicos do dodecafonismo" (KAGEL, 1997, p.56)

Entre os novos ventos trazidos pelo experimentalismo, estavam a aleatoriedade, a ideia de obra aberta, a imprevisibilidade, a incorporação de elementos do cotidiano no fazer artístico, a interação com o público e entre diferentes linguagens artísticas. Considerado o primeiro happening, *Untitled event*, apresentado por John Cage em *Black Mountain College*, em 1952, foi uma performance que incluía pintura, música, poesia, fotografia.

Ao aportar com suas ideias em Darmstadt, Cage, nas palavras dos compositores e pesquisadores Eric Sálzman e Thomas Desi (2008), foi considerado ao mesmo tempo "um charlatão e um libertador" (SÁLZMAN E DÉSI, 2008, p. 139). É importante destacar o contexto em que se davam as discussões em Darmstadt no pós-guerra. O Teatro Musical Alemão, ou *Musiktheater*, terminologia que será discutida mais à frente, florescera na Berlim do entreguerras tendo como seus nomes de destaque Kurt Weill (1900 - 1950) e Bertold Brecht. Porém, com a ascensão do nazismo, o *Musiktheater* fora prescrito, assim como toda arte de vanguarda que, em grande parte, era pensada e realizada por artistas judeus. Durante a vigência do 3º Reich, o teatro ocuparia um papel central na vida alemã, mas a música de vanguarda, em pleno desenvolvimento desde a chamada segunda escola de Viena, fora banida por ser considerada arte degenerada. (SÁLZMAN E DÉSI, 2008).

A reconstrução da Alemanha a partir da libertação passava também por uma reconstrução cultural e, nesse contexto, Darmstadt desempenharia um papel fundamental. Nas duas primeiras décadas, talvez pelos motivos citados acima, os debates giraram em torno de questões relativas à música serial e ao que Theodor Adorno identificou como a oposição Schönberg/Stravinsky, ou entre o dodecafonismo e o neoclassicismo. É nesse ambiente que Cage aporta com sua "liberdade recreativa", que iria influenciar decisivamente alguns compositores europeus e, em particular, o argentino radicado em Colônia Maurício Kagel. O encontro e a colaboração entre os dois deu-se muito mais por afinidades teóricas do que estéticas e se apoiava principalmente na crença de que o estímulo recíproco entre música e pensamento daria um novo impulso à criação musical (MAGRE, 2016). Além de estrear diversas peças de Cage na Europa, é a partir desse encontro que Kagel compõe suas primeiras obras com propostas cênicas, dando início ao que mais tarde ele mesmo chamaria de teatro-instrumental.

Data praticamente da mesma época e local o encontro do brasileiro Gilberto Mendes com o que viria a ser chamado, em língua portuguesa, grande parte por sua contribuição, de música-teatro. Em companhia de Willy Corrêa de Oliveira, Mendes viajara para Darmstadt em 1962. Como ele mesmo relata, os dois estavam em busca de aprofundar seus conhecimentos sobre a técnica serial, mas logo perceberam que havia uma mudança em curso. (MENDES, 2017) De volta ao Brasil, Mendes compõe *Cidade* (1964) a partir de poema homônimo de Augusto de Campos, obra que pode ser considerada a primeira peça de música-teatro brasileira. Muitas outras peças de sua autoria ajudariam a consolidar este estilo no Brasil, entre elas *Santos Football Music* (1969), em que o compositor transforma a sala de concerto em um estádio de futebol, utilizando cartazes que dão instruções para o comportamento do público, narrações radiofônicas e um apito para que o regente faça o papel de juiz.

#### 4.1 UMA BREVE DISCUSSÃO TERMINOLÓGICA

Discutir o nome de um gênero não é um mero preciosismo e, tampouco, algo que se restringe a uma questão de filiação estética. Há consequências materiais e comunicacionais na escolha de um nome e isso tem um resultado político. Se um compositor escolhe abrigar sua peça neste ou naquele gênero, isso será determinante no circuito que essa peça vai se inserir. Ainda que nós artistas e pesquisadores reivindicemos a interdisciplinaridade, o público e os cada vez mais escassos editais de cultura querem saber de que se trata: música? Teatro? Música clássica? Popular?

Além disso, a tradução de um nome tem implicações estéticas e políticas. O termo alemão *Musiktheater*, no pós-guerra, ganhou uma tradução em Inglês, *Music Theatre*, e passou a ser utilizado pelos produtores da Broadway para se referirem a seus espetáculos, substituindo o corrente "*musical comedy*" (SALZMAN; DÉSI, 2008 p. 32). Com a enorme popularização dos espetáculos americanos, que pouco ou nada tinham que ver com as criações de Weill e Brecht, o termo se espalharia pelo mundo e, no Brasil, ganharia a tradução de Teatro musical.

No intuito fazer uma distinção entre esse Teatro musical e as criações contemporâneas de música de concerto com propostas cênicas, novos termos foram cunhados, como *New music theater*, em Inglês, ou *Neues musiktheater*, em Alemão. No Brasil, embora este gênero estivesse, como ainda hoje, restrito a um número pequeno de autores e obras, a ambiguidade era ainda maior, já que o Teatro musical, além de abrigar espetáculos ao estilo do musical norte-

americano, abarca ainda o teatro de revista e outras expressões. Foi o poeta Florivaldo Menezes, pai do compositor Flo Menzes, quem propôs o termo música-teatro, numa tradução livre do original alemão *Musiktheater*, já que o hífen, neste caso, cria de um substantivo composto, tanto quanto ocorre a formação de uma nova palavra com a junção de duas, na língua alemã (A Odisseia, 2006).

Florivaldo Menezes e seu pai explicam, em depoimento ao documentário A Odisseia Musical de Gilberto Mendes (2005), que foi a partir da peça *Kreutzer 70* (1970), de Mendes, que se pensou no nome música-teatro para se referir a este e outras peças que trabalham o musical e o cênico num contexto de música contemporânea. A peça, composta para o bicentenário de nascimento de Beethoven, utiliza-se de um trecho da novela homônima de León Tólstoi (1828-1910) em que se fala sobre música. Enquanto a leitura ao vivo do texto se alterna com gravações, um pianista e uma violinista dançam ao redor de um piano. Na mesma sequência do documentário, Flo Menezes enumera ainda uma outra característica que relaciona a estética de Gilberto Mendes à linhagem de Maurício Kagel e outros: o humor.

Neste trecho do documentário, Gilberto Mendes fala um pouco desses e outros aspectos da música-teatro.

O teatro-musical é uma coisa bem do nosso tempo e nunca conseguiu um nome apropriado, porque nosso teatro musical também é o teatro da Broadway, mas no caso da música erudita, contemporânea, de vanguarda, o teatro musical é algo que decorre da exploração do que há de performance visual teatral na própria execução da música, o regente que entra, a panca dele, o charme, ou engraçado que ele é, o pianista que chega e de repente não acerta o banquinho do piano, a partitura que pode cair no chão. Daí surge uma ideia de se explorar o visual da música que pode chegar a extremos e cortar a própria música. (A ODISSEIA MUSICAL DE GILBERTO MENDES, 2005).

Exemplificando esse extremo, Mendes cita *Objeto Musical - homenagem a Marcel Duchamp, 1972*, uma obra que envolve um ventilador, um barbeador e uma série de ações de realizadas por um ator. Tais ações, segundo o autor, formam uma cena teatral que "é música, na verdade. O compositor tem que induzir a pessoa a um clima musical, esse clima é que tem que ser curtido". (A ODISSEIA, 2005).

Explorando diferentes aspectos da teatralidade na música, muitos outros compositores brasileiros vêm produzido obras que podem ser classificadas como música-teatro, ainda que o termo não apareça sempre em notas de concerto ou outros textos. Jocy de Oliveira (2014), em

seu livro *Diálogo com cartas*, utiliza do termo para se referir à sua *Revisitando Stravinsky* (2010); em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo a compositora também usou música-teatro para classificar o gênero de uma nova peça que, na ocasião, estava compondo (BRÊDA, 2020).

Além de Jocy e Mendes, outros autores, no Brasil, fizeram obras que podem ser lidas dentro das características desse gênero. Tim Rescala em *Estudo para piano (1989)* explora a comicidade de uma pianista que tem uma relação de amor e ódio com seu instrumento, em uma peça absolutamente teatral e musical. Não se trata de uma atriz interpretando uma pianista, mas de uma pianista que precisa levar ao palco seus dotes de atriz. Em *Figura Fundo* (2012) e *Geralda* (2007), Tato Taborda se utiliza de objetos prontos (*ready mades*), como rádios, além de novos instrumentos e explora a relação entre música instrumental, processamento ao vivo e música eletrônica. Na lista de compositores que pensaram músicas para cena mas que não se encaixam no gênero operístico há ainda muitos outros nomes, como Sílvio Ferraz (*Cantilena*, 1979), Jorge Antunes (*Coreto*, 1975) e Flo Menezes (*TransFormantes VI*, 2012). Nessas três peças, analisadas por Gustavo Bonin (2020), as partituras trazem instruções sobre as movimentações cênicas dos intérpretes.

## 4.2 CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA-TEATRO

A proposição de Fernando Magre de que a música-teatro tenha se desenvolvido a partir do embate entre as propostas da vanguarda serialista europeia e o experimentalismo americano encontra eco na definição que Mathias Rebstock dá a este gênero (REBSTOCK, 2012) Para este autor, a música-teatro se apropria do caráter absurdo e cômico do happening e o relaciona à técnica composicional altamente controlada do serialismo. Este olhar a partir da música e da técnica composicional para a criação de uma peça com linguagens diversas, é também o que que Sálzman e Dési classificam como a característica principal desse gênero.

Apesar de ser um gênero com muitas facetas, este é considerado um gênero musical por ter sido desenvolvido por músicos e por, normalmente, ser concebido e estruturado a partir de técnicas composicionais musicais. (SALZMAN E DÉSI, 2008). É possível elencar algumas características da música-teatro:

- Organização dos materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais.

- Equidade entre os elementos constitutivos da peça. Imagem, som, cena, movimento são pensados como um todo dramaturgicamente em que cada uma dessas expressões é justaposta sem hierarquias.
- Processualidade e obra aberta: em muitas peças de música-teatro, há a exposição dos processos criativos durante a apresentação da obra. Em muitos casos, trabalha-se com a proposta de obra em progresso, que se altera ao longo do tempo.
- Estratégias colaborativas de composição: elementos musicais, cênicos, texto e imagéticos são criados em relação colaborativa com os intérpretes, com maior liberdade para o performer contribuir com a composição.
- São obras que se concretizam na performance e a partitura pode ser escrita de muitas formas, figurar como um roteiro ou um mapa de instruções.
- Espectador participante: em muitas propostas de música-teatro, o público participa das performances, seja correspondendo às instruções ou mesmo incorporando-se os sons da plateia à música. Além disso, como apontado por Sálzman e Dési (2008) as narrativas não lineares dessas propostas tornam o sentido um múltiplo que se constitui no ato da recepção.

#### **4.3 MÚSICA E CENA: APROXIMAÇÃO ENTRE LINGUAGENS COMO FONTE DE CRIAÇÃO E PESQUISA**

Ao elencar acima algumas das características da música-teatro, não se tinha a pretensão de formalizar um sistema fechado de ideias, sobretudo por se tratar de um gênero recente e de características nômades. Em muitas obras, é difícil distinguir com clareza a fronteira entre as linguagens. A "teatralização da música", que tem na música-teatro seu expoente, pode, em alguns casos, diferir-se muito pouco da "musicalização do teatro", fenômeno observável no teatro pós-dramático surgido nos anos 1970, em que a música assume um papel central nas criações dramaturgicas, tornando-se uma "estrutura autônoma do teatro" (LEHMANN, 2007. p. 150).

Esta estrutura autônoma, que dá um novo papel para a música no teatro, é empregada em criações de diretores como Bob Wilson e, no Brasil, por grupos como Companhia Brasileira

de Teatro e Aquela Cia Companhia de Teatro<sup>14</sup>. Entretanto, no contexto da minha pesquisa, é valido perguntar que contribuições a aproximação entre música e cena pode trazer para nossas práticas composicionais.

Na edição de 1966 do Curso de Verão de Darmstadt, Kagel já chamava atenção para a importância da aproximação da música de concerto com o teatro experimental, levantando uma série de inquietações que mais de cinquenta anos depois parecem ainda mais vivas. Para o compositor, a potência ilimitada do teatro, principalmente o experimental, apresentados em pequenas salas, poderia contribuir para o nascimento de novas propostas musicais. (KAGEL, 2011). Distanciando-se de concepções que creem que a música deva ser fruída em estado puro, o autor acreditava que as preocupações dos compositores com os aspectos cênicos de suas obras deveriam ir além da responsabilidade da escolha de um bom libreto:

Tenho a convicção de que os compositores de hoje que escrevem para representação cênica devem ser mais que nunca responsáveis pela realização teatral de sua peça. São responsáveis por tudo que acontece, pelo que é colocado nas mãos dos diretores de cena e cenógrafos. A estrutura das obras dramático-musicais deve ser suficientemente imperativa para tomar parte decisiva, para além do estilo, na realização cênica. (KAGEL, 2011, p. 114).

É este papel do compositor como articulador de linguagens que encontramos, por exemplo, na atividade criativa de músicos como Jocy de Oliveira, Gilberto Mendes, Tim Rescala, Jorge Antunes, Tato Taborda, Flo Menezes, Daniel Quaranta, entre outros. Além de uma formação multifacetada, que os permite lidar com linguagens visuais, sonoras e musicais diversas, o que se encontra no centro da criação desses compositores é uma intensa abertura para o novo, para a experimentação.

Desse modo, a escolha da música-teatro como gênero para a composição da peça não se orientou apenas pela necessidade de se ter um abrigo formal. Este é um gênero de características mutantes e não há as balizas da forma pré-estabelecida para se guiar. No entanto, para além da possibilidade de participar de um debate sobre um território em constante mutação, me interessou a escolha da música-teatro por razões práticas. Uma delas, desde o primeiro

---

<sup>14</sup> A Companhia Brasileira de Teatro é um coletivo fundado em 2000 na cidade de Curitiba pelo dramaturgo e diretor Márcio Abreu; Aquela Cia Companhia de teatro foi fundada pelo diretor Marco André Nunes e pelo dramaturgo Pedro Kososvsky em 2000, no Rio de Janeiro. Produções das duas companhias, como Preto (2016) da Companhia Brasileira de Teatro e Caranguejo Overdrive (2015), da Aquela Cia, vem evidenciando a contribuição que a música pode dar ao teatro, deslocada de seu papel tradicional de trilha sonora ou número musical.

momento, foi meu desejo ter as gravuras de Manuel Messias em cena, sejam projetadas, recriadas ou reais. Ainda que alguns trechos da peça sejam traduções musicais dos afetos e elementos presentes nas gravuras, o som não pode prescindir da imagem. De antemão, já se tem a concorrência de ao menos duas expressões distintas: as gravuras e a música. Novas camadas como as narrativas em texto, a parte instrumental e eletrônica e os vídeos gravados para estarem em cena aumentaram ainda mais a necessidade de dialogar com quem pensa e cria dentro deste gênero.

#### **4.4 QUESTÕES COMPOSICIONAIS DA MÚSICA-TEATRO: ROTEIRIZAR**

A construção de um argumento e uma sinopse são normalmente apontados como os primeiros passos na elaboração de uma história a ser contada, tanto em manuais como em oficinas de roteiro e criação dramaturgica. Mas e se não existe uma história a ser contada? A pergunta é colocada por Sálzman e Dési em um capítulo referente à elaboração de sinopses na música-teatro. Os autores levantam a hipótese de que a desilusão com as grandes revoluções fez com que os artistas abandonassem a ideia de uma arte que pudesse mudar a realidade, colocando em seu lugar propostas de criações de mundos imaginários, ou “anti-mundos utópicos”. (SALZMAN E DÉSI, 2008, p. 85). A construção de tais mundos prescindiria de uma narrativa linear e realista. Em seu lugar, a metáfora, a alegoria, a fábula e a fragmentação. A questão da inteligibilidade da obra de arte é levantada nesta discussão e os autores demarcam a distância que pode haver entre “nada dizer” e “falhar em se comunicar”.

A fragmentação e a não-linearidade são duas das características que Marcelo Carneiro identifica em *Revisitando Stravinsky*, de Jocy de Oliveira. Uma narrativa construída por flashbacks, entrecruzamentos, saltos e suspensões. Para Carneiro, esta estratégia está relacionada à própria noção de memória como um “labirinto de coincidências que extrapolam datas cronológicas”, defendida por Jocy. (LIMA, 2018) Tal concepção está ligada a ideia de um passado que se atualiza no presente. Na peça, isso se dá através de cartas, depoimentos e releituras de obras. A própria leitura da correspondência entre Jocy e Stravinsky também é reveladora deste corte sincrônico no tempo: os trechos das correspondências são interpretados em cena pela própria Jocy, que em alguns momentos os comenta, pela atriz pela atriz Susana Ribeiro, que interpreta Jocy jovem e pela soprano Gabriela Geluda.

Um outro exemplo de narrativa fragmentada, corte sincrônico da história e distribuição de um mesmo personagem por múltiplas pode ser visto em *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovsky. A peça conta a história de um catador de caranguejo da Zona do Mangue que volta ao Rio de Janeiro depois de participar da Guerra do Paraguai. Durante toda a sequência que trata do conflito, tem-se uma distribuição do texto em primeira pessoa por diferentes vozes. Na voz do ator Matheus Macena, ouve-se um Cosme miserável e catatônico, que fala de sua captura pelo exército (os involuntários da pátria) e dá notícias das condições sub-humanas dos campos de batalha. Em outro registro, Carolina Virguez dá voz ao fluxo mental de Cosme, seus pensamentos sobre a guerra que, no tom épico adotado pela atriz, extrapolam as ideias de um homem comum e analfabeto. “É somente em combate que a racionalidade humana encontra sua mais alta-performance. No campo de batalhas não existem perguntas, somente respostas”. (CARANGUEJO OVERDRIVE, 2015, p. 23). Alex Nader assume a voz de Cosme no momento da chegada de Duque de Caxias ao front, quando o catador de caranguejo aprende a matar e a gostar de matar.

À interpolação das vozes como estratégia dramaturgica soma-se ainda o olhar sincrônico sobre a história do Brasil. No segundo ato da peça, ao ser trazido de volta ao Rio de Janeiro, depois de ter um colapso nervoso no campo de batalha, Cosme encontra a Zona do Mangue aterrada pelas reformas do prefeito Pereira Passos. O ex-combatente, faminto, é guiado por uma prostituta paraguaia que lhe conta a história política do Brasil com grandes saltos e cortes, desde a Era Vargas até os acontecimentos mais recentes, incluindo os que estiverem nos jornais no dia da récita.

A fragmentação de uma mesma voz e a ideia de uma narrativa não linear e cronológica nortearam os esboços iniciais do texto e da composição de *Trago Notícias de outro lugar*. Não há um Manuel Messias em cena, mas muitos: o violino, os sons eletrônicos, as gravuras. Mas ao longo do processo de composição das partes da peça, começaram a faltar engrenagens, dispositivos de articulação. Foi então que, depois de alguns esforços composicionais e de texto, surgiu o personagem do Professor. É a partir dele que, ao menos no plano narrativo, foi possível ancorar a dramaturgia na vida e obra de Manuel Messias e, ao mesmo tempo, se abrir para as forças do futuro que elas suscitam. Num jogo de espelhamento, este Professor, que dá aulas de história e arte para meninos de rua, fala de sua chegada no Rio de Janeiro no início dos anos 1980. Conta que chegou ainda menino na cidade, sozinho, em busca da mãe e se perdeu. Nesse périplo de dias, conheceu um homem que expunha suas gravuras numa galeria em Copacabana, de quem só viria saber o nome anos depois. É o professor que nos conecta a Messias e, irmanados em seu destino de menino pobre, este mesmo personagem nos liga também ao

menino morto ao cair de um prédio no Recife, enquanto sua mãe, empregada doméstica, passeava com os cachorros da patroa. Nas histórias que conta, a partir do olhar de quem viu e viveu as ruas da cidade durante décadas, o Professor é ainda cronista das transformações em curso. É ele que nos falará dos rapazes e moças que carregam mochilas laranjas enormes nas costas para levarem comidas para os confinados na pandemia; é ele também que trará a notícias sobre as estátuas de bronze dos colonizadores que, do alto de seus cavalos nas praças da cidade, sentiram as mudanças dos tempos. (Ver Libreto, Apêndice 1).

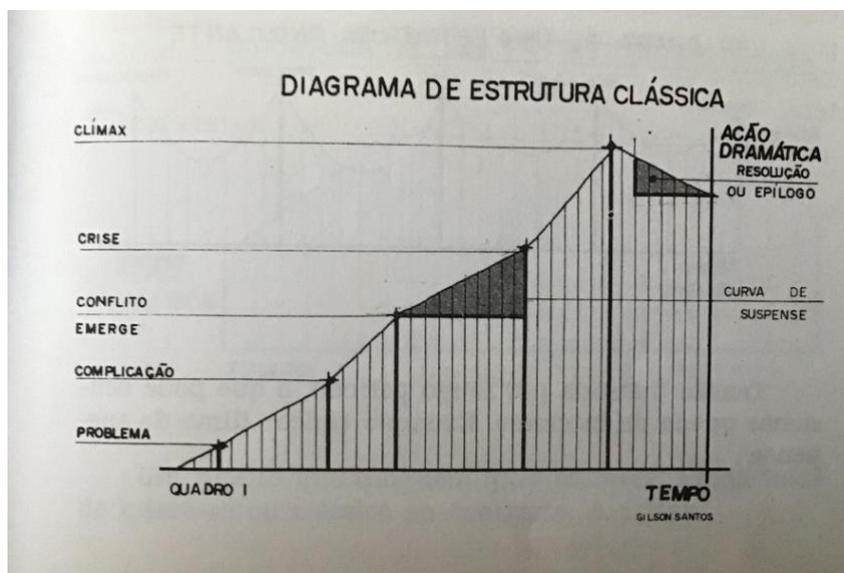
#### **4.4.1 DIAGRAMAR/ROTEIRIZAR: ESCALETA E SINOPSE**

Um processo corrente na construção de roteiros de cinema é a feitura da escaleta<sup>15</sup>, a ponto do verbo escaletar ser jargão entre os profissionais. Trata-se da lista completa das cenas de um filme, descritas com orações simples, indicando as ações principais. A partir dessa lista, é possível visualizar a progressão dramática do projeto, seus pontos de virada, a localização temporal do clímax e seu desfecho. (SARAIVA e CANITO, 2009, p.124). Dispostas ao longo de uma linha do tempo, tais ações revelam a estrutura da história. A forma predominante, seguida à risca pelo cinema comercial, apoia-se na estrutural em três atos do teatro clássico, na trajetória do herói que, graficamente, pode ser representado em diagramas em que o clímax da narrativa corresponde à Seção Áurea:

---

<sup>15</sup> Segundo o roteirista português João Nunes, o termo teria sido trazido pela argumentista italiana Suso Cecchi d'Ámico (Ladrões de Bicicletas, Rocco e seus irmãos, O Leopardo). d'Ámico utilizou o conceito numa palestra na fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa e desde então a palavra se popularizou entre os profissionais de roteiro em língua portuguesa. Em Inglês, as formas mais recorrentes de se referir a esta etapa da produção de um roteiro são "outline" ou "step-outline". (NUNES, 2010).

**Figura 8 - Diagrama de estrutura clássica**



Fonte: COMPARATO, 1983, p. 67

No Diagrama 2, em que se vê exposta a estrutura clássica de um roteiro, há um grande crescendo em que gradativamente personagens e problemas são apresentados ao espectador. Tal estrutura pode ser levada ao extremo, como no caso já exemplificado da articulação das partes e do todo no *Encouraçado Potemkin* de Eisenstein, em que cada fragmento obedece às forças da Seção Áurea. Há também formas de subverter a estrutura: os chamados filmes coral, compostos de mosaicos de narrativas que se resolvem independentemente, as narrativas circulares, em *flashback* e, no extremo, a polifonia visual de Jean-Luc Godard. Entretanto, ainda que se possa e se deva subverter as relações com o tempo no interior das narrativas, o transcurso do tempo externo é inelutável. É a partir dele que se estruturam as trajetórias.

Como já comentado no Capítulo 1, tem-se um personagem, Manuel Messias, gravurista, mas também sua obra e a trajetória por ela desenhada. Além disso, as múltiplas vozes, os desejos de atualização. Nesse sentido, foi preciso transformar o Diagrama 1 (Diagrama dos Afetos, p.40) numa escaleta móvel, feita e refeita ao longo de rascunhos de texto e música que foram se transformando no material final (DIAGRAMA 3).

Figura 9 – Escaleta da peça

<b>SEÇÃO</b>	<b>ELEMENTOS</b>	<b>NARRATIVA</b>
Gólgota (epígrafe) <sup>16</sup>	Música e texto	Homenagem aos mortos pela pandemia do Coronavírus
1 - Professor	Texto e cena	Começa seu testemunho falando sobre a importância de saber a história que está debaixo do chão
2 – Nossa Vida (Abertura)	Música e imagens	Apresenta as pulsões vida na obra de Manuel Messias.
3 – Nosso Medo	Texto e cena	Apresenta as pulsões de morte na obra de Manuel Messias.
4 – Professor	Texto e cena	Fala do medo infantil do diabo e dos cangaceiros.
5 - O Cangaceiro do lago	Música e cena	Fala das reminiscências sertanejas da gravura de Messias. O Cangaço, o diabo, a seca
6 - Professor	Texto e cena	Começa a falar de sua viagem do Sergipe para o Rio de Janeiro em busca de sua mãe
7 – Untitled	Música e texto	Interlúdio-deriva sobre Os Sertões

<sup>16</sup> A epígrafe musical Gólgota, embora composta e gravada, foi excluída da versão audiovisual da peça, porque a intenção é que seja feita com a participação do público.

8 – Professor	Texto e cena	Prossegue seu relato sobre a chegada na metrópole e de como se perdeu de sua mãe.
9 - Estava a mãe	Música	Fala sobre a mãe distante do filho que está perdido
10 - Professor	Texto e cena	Narra seu périplo nas ruas, perdido, sem encontrar sua mãe até a chegada na exposição de Manuel Messias
11 - A galeria	Música e texto	Fala do encontro do professor com as gravuras de Messias
12 - Professor	Música e texto	Comenta que foi salvo por arte de Messias e questiona o destino das crianças no Brasil. Faz uma profecia sobre os novos tempos e fantasmas que reencarnaram.

Fonte: o autor

Essa escaleta, que estruturou a peça, sofreu algumas alterações ao longo do processo. Depois das etapas de gravação e montagem do material audiovisual, alguns ajustes foram realizados com o objetivo de melhorar seu fluxo, a coerência entre as partes e as transições. No capítulo a seguir, proponho uma análise da composição e do texto escrito para *Trago notícias de outro lugar*, apontando algumas das muitas referências desse processo criativo.

## 5 - TRAGO NOTÍCIAS DE OUTRO LUGAR (ANÁLISE)

A análise que segue abaixo procura dar conta do texto e da música que se apresentam como o resultado final da pesquisa. É uma análise reflexiva que relaciona o material composto e escrito com o universo conceitual elaborado nas leituras. Não foi escolhido nenhum modelo específico de análise. Priorizei a descrição do fenômeno sonoro e cênico em sua relação com o mundo dos signos da peça. Entretanto, principalmente com relação às partes eletrônicas, houve uma prevalência do pensamento espectromorfológico de Denis Smalley<sup>17</sup> no ato da composição. Por esse motivo, serão utilizadas nomenclaturas descritivas como “trajetórias concêntricas”, “movimento em ascensão ou queda”, “ataques interativos”.

Tais descrições espectromorfológicas não serão extensas, bem como não o serão as descrições de gestos instrumentais. Na análise reflexiva que proponho, são priorizados os pontos-chave em que observo um maior estreitamento da relação entre os elementos compostos e escritos e a teorização proposta. É algo similar ao que Deleuze (2003) faz com *Em busca do tempo perdido*. Aponta alguns exemplos, no texto ou em notas, relacionando-os a determinado mundo sígnico. Sabe-se, no entanto, que os signos perpassam toda a obra.

---

<sup>17</sup> A espectromorfologia, de acordo com o próprio Smalley, é uma metateoria que nasce da necessidade de se criar uma ferramenta de análise e composição para a música eletroacústica. Seus conceitos descrevem o fenômeno sonoro a partir do movimento espectral do som no tempo. A partir de seus operadores, é possível pensar tanto o movimento interno de um som quanto estruturar uma trajetória em que interagem múltiplos objetos sonoros.

## 5.1 GÓLGOTA

**Figura 10 – Gólgota**



Fonte: Gutman e Kornis, 2011

CHEGOU A HORA DO Brasil convocar os seus mortos. Não os mais famosos, as pessoas exemplares, os santos, as figuras históricas, aqueles cujas biografias são lembradas nos jornais, em nomes de rua. Involuntariamente esses já pertencem, estátuas de bronze em plintos de pedra, ao fio de horrores que nos trouxe até aqui.

Precisamos dos mortos anônimos, recentes, mandados por seu presidente aos hospitais sem leito, para que morram afogados numa maca. Precisamos de cada criança levada por uma bala perdida, a quem ninguém lembrou de explicar o que quer dizer essa palavra, perdida. Precisamos de cada cabecinha sob a mira oficial de um fuzil. Precisamos dos mortos por motivo fútil – por um desconhecido, um vizinho, um rival no trânsito, um ex-amigo, um parente, a quem pareceu tão “natural” fazer isso.

A banalidade que alcançamos agora não é a do mal, mas a da morte mesma. Precisamos da indiazinha

contaminada pelo vírus que o pregador trouxe na Bíblia. E se não nos comportarmos à altura, se não fizermos o que devemos fazer (e com certeza não estamos fazendo), que venha o abraço de podridão dessa gente.

(Nuno Ramos)

Esta (Figura 9, p. 55) foi a primeira e única gravura original de Manuel Messias a que tive acesso, durante muito tempo, tamanha a precariedade e dispersão de sua obra. Gólgota faz parte da série de Messias sobre a paixão de Cristo. O termo significa "lugar da caveira" ou "caveira" em aramaico e refere-se à colina em que Cristo foi crucificado. Esta gravura e o texto/música correspondentes a ela são compreendidos como uma epígrafe da peça, um momento de reflexão e luto pelas vítimas da pandemia do novo coronavírus no Brasil, em 2020.

Foi utilizado um texto adaptado a partir de um ensaio de Nuno Ramos, na folha de São Paulo, no ápice da primeira onda da pandemia. (RAMOS, 2020; ANEXO I, LIBRETO). Minha proposta é que esse texto seja lido inclusive pelo público, nas apresentações, sendo previamente entregue em folheto simples. Na versão eletrônica apresentada, foram utilizadas vozes masculinas e femininas processadas e uma base rítmica simples. Nesta base, destaca-se um *ostinato* grave que tem por intenção representar iconicamente o ritual fúnebre das escolas de samba, em que se toca um único surdo, com notas longas e esparsas, quando da morte de um sambista célebre. O processamento das vozes, com filtros e *delay*, foi pensado a partir do próprio fluxo de leitura que se quis dar ao texto, reforçando com dobramentos alguns trechos e criando a ilusão de um responsório.

## 5.2 PROFESSOR I

### **Ext. Dia. Praça XV - Professor on**

Sempre que você for dar uma aula, fazer yoga, capoeira, xadrez, qualquer coisa, você tem que perguntar o que que tem debaixo do solo que você está pisando. Eu aqui, estou na Praça XV, ali na direita está a Marinha com os seus navios de guerra o mais próximo possível da cidade.

Alguns já viraram peça de museu, é verdade, mas é o que e disse: aqui, é a boca banguela da Guanabara que se abre sobre a pólis. O Rio de Janeiro é a mais bela zona deflagrada do globo. Essa merda sempre esteve em guerra territorial. Mesmo em nossos momentos mais sublimes. Aqui é o extremo ocidente, onde o Império Romano chegou travestido de herói lusitano e encontrou uma barreira de pedra.

Mas como eu ia dizendo, os navios estão aqui na direita e lá na esquerda, a Candelária. Dizem que essa igreja já foi tirada de lugar, na época da construção da Presidente Vargas. Moveram esse colosso de granito e o físico responsável virou nome de lei.

Mas a verdade é o que sopra por cima, de lá. O vento frio dos erês assassinados aqui, há mais de cinquenta anos.

Tiraram a cruz.

(Faz o gesto apontando pra cima, como na gravura Nossa vida)

Neste trecho, temos a apresentação do personagem do Professor. Em seu delírio profético contido, a ideia é apresentar a cidade do Rio de Janeiro como uma zona deflagrada. Esta cidade em constante guerra territorial também se notabiliza por um eterno processo de destruição e reconstrução em que novas ordens urbanas se sobpõem violentamente às antigas, tentando apagar os vestígios de seus conflitos. É esse o subtexto quando o Professor fala da necessidade de se pensar o que há debaixo do solo que se pisa, em qualquer empreitada que envolve o conhecimento. A alusão à chacina da Candelária (1993) é um prenúncio do que virá adiante, no texto. É uma referência à violência com que o Brasil trata seus filhos mais pobres, violência que Manuel Messias experimentou.

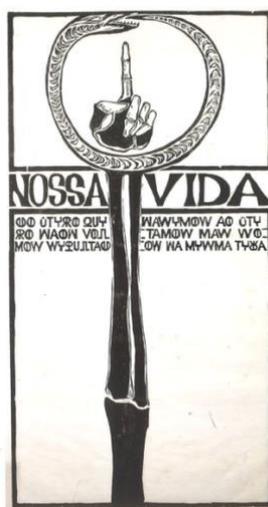
Objetos sonoros que farão parte da eletrônica da peça que entra a seguir vão se apresentando aos poucos, dialogando com o texto.

### 5.3 NOSSA VIDA

2'28"

Voz, violino e eletrônica

Figura 11 – Nossa Vida



Fonte: Gutman e Kornis, 2011

Trago notícias

de outro lugar

Trago notícias de outro lugar

Trago notícias de outro lugar<sup>18</sup>

A serpente circular de boca aberta sobre a própria cauda, também conhecida pela palavra grega ouroboros, é um símbolo encontrado desde o Egito antigo, passando pelos escritos dos alquimistas e está presente em culturas do oriente e do ocidente. É um símbolo de nascimento, surgimento do tempo, infinitude. Dessa ideia, realizei a proposta de trabalhar com frequências graves, concêntricas, que a princípio não revelassem uma trajetória.

Mas para que haja vida é preciso que haja desvio, diferença. Este movimento é produzido aos poucos com a automação de parâmetros filtros deste objeto grave, revelando cada vez mais frequências agudas até que se tem a entrada do violino.

O movimento vertical da mão na gravura, o irromper da vida, é representado pelo gesto inicial da parte instrumental. No caso, o acorde suspenso, produzido em arpejo ascendente a partir da nota mais grave do instrumento, no caso constituído pelas notas Sol 2, Ré 3 e Sol 3 (o uso da *scordatura* faz com que a escrita não corresponda ao som).

---

<sup>18</sup> O texto narrado no início desta parte é o título da peça *Trago notícias de outro lugar* foi distribuído espacialmente na página como um poema gráfico. Essa ideia ajudou a trabalhar os estados de interpretação com o ator Wilson Rabelo, processo que será detalhado adiante.

### Exemplo musical 1 – Nossa Vida, gesto inicial do violino

*molto legato, senza vibrato.*

Violino

scordatura  
I d  
II g  
III D  
IV G

*p* *pp* *p* *pp* *mp* *mf* *p*

6:4

Fonte: Nossa Vida, apêndice II

A partir desse gesto que irrompe, o violino constrói uma estrutura melódica modal que se assemelha a um lamento, mas a tradução principal que se buscou foi através do timbre, a partir do uso de scordatura. Os afetos barrocos das gravuras em preto e branco de Messias me levaram a uma conexão entre aspectos da música barroca e a expressão de um Brasil arcaico, dos sertões, constitutivo da criação de Messias e que, entre outros nomes, se expressa na arte armorial, nos cordéis. Em música, essa brasilidade se expressa no uso de determinados modos nordestinos e tem na rabeça um de seus símbolos. Como minha intenção não era produzir uma peça neo-armorial ou neo-barroca, as remissões que procurei fazer foram sutis, como na evocação das rabeças pelo timbre do violino, com a utilização de afinações alternativas.

Nessa abertura, utilizei a *scordatura* G-D-G-D, isto é: as duas primeiras cordas do violino são afinadas um tom abaixo do convencional. Com a presença de oitavas, as cordas soltas soam por simpatia e produzem um timbre mais rico em harmônicos - e mais velado, no caso específico dessa *scordatura*.

Ao entrar, o violino torna-se figura de frente e a parte eletrônica, fundo. A proposta de espacialização de algumas frases que se repetem como ecos tem o objetivo de evocar um ambiente amplo e a solidão.

Nessa melodia, explorou-se também o uso de acentos, principalmente nas sequências de semicolcheias. Tais acentos, que deslocam a métrica do compasso quaternário, é uma indicação de dinâmica, mas também de arcada, conforme especificado na bula. Trata-se do movimento vertical do arco sobre a corda, aumentando a fricção e soltando, à maneira dos rabequeiros e violinistas populares. Na música nordestina, essa arcada produz ainda uma

relação do violino ou rabeça com as sanfonas, trazendo para o movimento do arco o “resfolegar” dos instrumentos de fole.

### Exemplo musical 2 – Uma arcada nordestina

The image shows a musical score for Violin (Vln.) in a single staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score consists of several measures. The first measure contains two notes circled in red. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also accents and slurs over the notes. The second measure has a *f* dynamic. The third measure has a *mf* dynamic. The fourth measure has a *mf* dynamic and includes a trill (tr) and a fourth finger (4) marking. The fifth measure has a *f* dynamic. The sixth measure has a *mf* dynamic.

Fonte: Nossa Vida, apêndice II

## 5.4 NOSSO MEDO

2'18"

Voz, violino e eletrônica

Figura 12 – Nosso Medo



Fonte: Gutman e Kornis, 2011

Na segunda parte da abertura, composta a partir da gravura *Nosso Medo* (Figura 10), o uso da voz reaparece num poema breve que tem uma estrutura de cânone.

**você tem medo de que você  
tem medo de que você tem  
medo de que você tem medo  
de que você tem medo de  
que você tem medo de que**

Se na primeira parte o violino se relaciona muito mais com o conjunto de afetos do universo das gravuras e a parte eletrônica é que faz uma tradução icônica da obra gráfica, nesta segunda parte, o violino também participa dessa tradução icônica. Ao deixar seu caráter melódico e partir para gestos e técnicas mais característicos de uma abordagem contemporânea, com uma *cadenza* escrita com notas sem altura definida e sugerindo variações de intensidade da distorção do arco, pretendeu-se produzir som e gestos análogos ao estrangulamento representado na gravura. Na parte gravada, a voz de alguém que agoniza. Me parece que seria tautológico exprimir qualquer tipo de comentário sobre as relações indexicais que esse ícone, estrangulamento-sufocamento, suscitam.

### **Exemplo musical 3 – Aumento progressivo (distorção/scratch) da pressão do arco**

quê

ah

**arco**  
aumentar a distorção  
(scratch) a cada articulação

∕

### Exemplo musical 4 – Interação entre violino e voz

3

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) in 4/4 time. The Violin part features a melodic line with a wavy line above it labeled 'ah' and a sharp peak labeled 'ah'. The Violoncello part has a slash indicating it is silent. The score is divided into two measures by a vertical line.

Fonte: Nosso Medo, apêndice II

## 5.5 PROFESSOR II

### **Ext. entardecer. Professor on/ abaixado perto de um despacho**

Quando eu era criança, sabe do que eu tinha medo?  
Era de cangaceiro pactário. Sonhava com isso direto.

Este trecho da peça foi escrito no set, durante uma das sessões de gravação ao vivo com o ator Wilson Rabelo. Trata-se, simplesmente, de um elemento de ligação entre a primeira parte e a peça musical que agora se segue.

## 5.6 O CANGACEIRO DO LAGO

4'19”

Voz, violino, guitarra e eletrônica

Figura 13 – O cangaceiro do Lago



Fonte: Gutman e Kornis, 2011

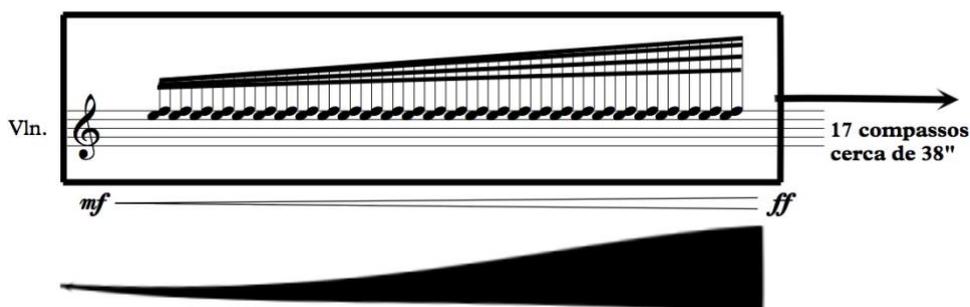
Nesta peça, as duas gravuras escolhidas foram agrupadas por sua semelhança temática. *O cangaceiro do lago*, efetivamente, é o nome da gravura da esquerda. A segunda, não tem título. Minha proposta aqui foi trabalhar dentro do campo dos signos do sertão barroco enquanto transgressão e misticismo. O entrelaçamento dos temas do cangaço com o pacto fáustico é algo que se observa tanto em Guimarães Rosa quanto em Glauber Rocha. É uma peça também sobre batismo e mudança de nome. Esses elementos são pensados como um fundo possível, um subtexto do sertão que procuro mostrar. É o sertão, também, da resistência. Os “cangaceiros pactários” que povoavam os pesadelos de menino do Professor retornarão, adiante, no texto narrado.

Do ponto de vista musical, o tratamento é o similar das peças anteriores. A parte eletrônica tem uma contiguidade maior com os elementos gráficos da gravura enquanto o violino opera por remissões. Mas nesta peça o violino também participa de trechos em que seus gestos estabelecem uma relação de iconicidade com elementos das gravuras. A *scordatura*, neste trecho, passa a ser A-E-A-E, com as cordas graves subindo um tom. O efeito de

ressonância por simpatia anteriormente descrito é mantido, só que agora a afinação confere um tom mais brilhante ao instrumento.

As partes em que o violino, em conjunto com a eletrônica, cria texturas isomórficas com elementos da gravura começam no módulo do compasso 12.

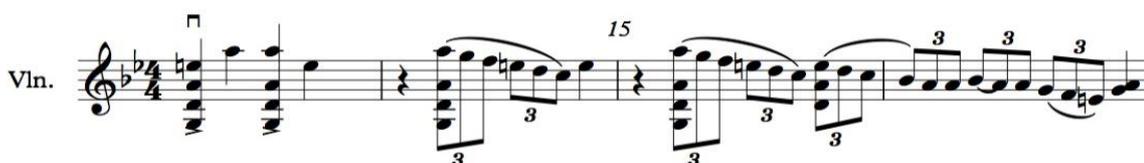
### Exemplo musical 5 – Relação isomórfica entre som e gravura



Fonte: O Cangaceiro do Lago, apêndice II

É um grande acelerando com crescendo de cerca de 38 segundos de duração, em que as texturas graves da parte eletrônica também evoluem de um objeto liso para um rugoso a partir de filtragens. A relação que se dá é com o dragão que aparece na primeira gravura, saindo do cachimbo do cangaceiro. Um ser que surge em espiral e se desenrola a partir de sua cauda. A textura é adensada por objetos compostos a partir de síntese granular. Depois de sugerir o surgimento do dragão, o violino começa uma melodia modal (13 – 27) em compasso quaternário, com tercinas, que se assemelha a uma dança medieval.

### Exemplo musical 6 – Dança medieval



Fonte: O Cangaceiro do Lago, apêndice II



### Exemplo musical 8 - Glissando ascendente e descendente

Vln.

*ppp* *p* *ppp*

Glissar com as cordas presas lentamente até o ponto mais alto do braço e descer um pouco mais rápido, depois da metade.

18 compassos  
cerca de 39"

Guit.

Tocar depois da ponte. Ataques sem altura definida.

Fonte: O Cangaceiro do Lago, apêndice II

Entretanto, uma vez que se refere ao dragão da segunda gravura, a esta textura são acrescentados os ataques das notas da guitarra, agora mais em evidência do que o violino. São ataques de sons em tom indefinido e com *delay*. Esse elemento rugoso dialoga com a diferença que parece fundamental entre os dois dragões: o primeiro é liso e o segundo espinhoso. Ao fim, ao terminar se rarefazendo, os elementos da peça sugerem uma volta das criaturas a seu lugar de origem, como um gênio que retorna à lâmpada depois de realizada sua magia.

## 5.7 PROFESSOR III

### Ext. Dia. Praça XV - Professor on

Eu cheguei no Rio de Janeiro no ano de 1982. Eu vim a procura da minha mãe. Eu e ela viemos, ela alguns anos antes, nessa onda mais ou menos migratória de muitos brasileiros que refazem a odisseia de Euclides, só que ao contrário.

Do Sertão pro Mar.

E são, esses mesmos brasileiros, filhos de outros tantos brasileiros que muitos anos antes fizeram do Mar pro Sertão. Quem atesta é o próprio Euclides.

- Os bandeirantes estão na gênese do jagunço.

Nesse trecho do texto (ANEXO I, LIBRETO), temos o Professor falando de sua travessia do sertão para o mar. A utilização da expressão Odisséia de Euclides remete, ao mesmo tempo, aos Sertões de Euclides da Cunha (1866-1909), que empreendeu sua histórica viagem à Canudos, em que trabalhou como correspondente de guerra e de onde trouxe notícias detalhadas dos fluxos migratórios, das topografias e de toda uma compreensão do sertão brasileiro. Uso a palavra Odisséia de propósito, para remeter à Ulisses e a Odisséia homérica. “A Odisseia de Euclides” é quase uma corruptela da Odisséia de Ulisses. O texto ressalta que é uma trajetória que se faz em dois sentidos: Do sertão pro mar, do mar pro sertão. Essa travessia está na gênese do povo brasileiro. Quando da leitura dos Sertões, me chamou atenção o trecho em que Euclides explica como os bandeirantes estão na gênese dos jagunços. Essa relação de parentesco entre os povos do norte e do sul do país (norte e sul simbólicos e não geográficos), vista pelas lentes de hoje, é curiosa. O mesmo sul que exalta os bandeirantes com estátuas em praça pública rejeita os imigrantes, utilizando-se, inclusive, de teorias racialistas.

## 5.8 UNTITLED

### Voz gravada e eletrônica

#### **Tape:**

No dia 1.º de março, precisamente na hora em que outra chuva passageira e forte caía sobre a tropa desabrigada, estrugiram as notas de um alarma. O inimigo certo aproveitara o ensejo para sobressaltar os invasores, ligando-se ao furor dos elementos e surgindo naquele chuveiro, de improviso, armas

disparadas no fragor da trovoada que abalava a altura...

Correndo e caindo, resvalando no chão escorregadio e encharcado; esbarrando-se em carreiras cruzadas sob o fustigar das bâtegas, oficiais e praças procuravam a formatura impossível, vestindo-se, apresilhando cinturões e talins, armando-se às carreiras; surdos às discordes vozes de comando; alinhando seções e companhias ao acaso, num tumulto. E daquele enredamento de fileiras rompeu aforradamente, de arremesso, um cavaleiro isolado, sem ordenanças, precipitando-se a galope entre os soldados tontos, e lançando-se pela estrada, na direção provável do inimigo, mal alcançado pelo engenheiro militar Domingos Leite.

Era o coronel Moreira César.

Felizmente o inimigo imaginário, a quem ia entregar-se, procurando-o naquela arremetida inútil, era um comboio de gêneros enviados por um fazendeiro amigo, das cercanias .

Tirante este incidente, o dia passou em completa paz, tendo vindo à tarde um correio de Monte Santo e cavalos para o esquadrão que até ali viajara em muares imprestáveis.

Assina Euclides da Cunha, para o Estado de São Paulo.

Este trecho é uma deriva, uma espécie de interlúdio (ANEXO I, LIBRETO). Dialoga com o universo de signos da peça e com o que acabou de ser dito pelo Professor, mas é também, tanto quanto O Cangaceiro do lago, um delírio. O texto da locução, gravada pelo ator e diretor de teatro Gustavo Damasceno (Amok, Outra Cia), é retirado de Os Sertões, com exceção da assinatura. Minha intenção foi contar as guerras sertanejas, agora sob a ótica dos homens do sul, das forças de repressão. Euclides da Cunha viajou a Canudos como correspondente do jornal O Estado de São Paulo e, como é o costume neste tipo de trabalho, ficava junto aos oficiais do exército brasileiro. A força de seu olhar e escrita é tamanha, entretanto, que seu livro, mais de cem anos depois de seu lançamento, é um tratado incontornável sobre o Brasil. Mesmo sob a ação de um grande aparato de censura e coerção (sob o comando do exército e correspondente de um jornal que representava a oligarquia paulistana) Euclides produziu linhas de invenção que falam de um Brasil erguido sob forças violentas.

É curioso notar, entretanto, neste trecho, um elemento de humor involuntário. Os soldados perdidos sob o fogo da perspicaz emboscada dos sertanejos, o arroubo de fúria do Coronel Moreia César, um símbolo do militarismo violento e tosco e, por fim, a conclusão de que “tirante este incidente o dia passou em completa calma”. Esta vertente quase cômica, ou quiçá irônica, é muito rara no texto de Euclides. Nas conversas preliminares à gravação e primeiros testes, trabalhei junto a Gustavo Damasceno com algumas imagens e estados emocionais. O que mais pareceu adequado para a forma como queríamos contar esse trecho foi pensar quase na leitura de um livro infantil. É uma história de aventura, de guerra, mas que termina com uma frustração.

A parte eletrônica deste interlúdio foi composta utilizando três violinos virtuais disparados por baterias eletrônicas, criando loops de objetos sonoros interativos com defasagens e modificações texturais. Os outros elementos adicionados são sons que não se correspondem de maneira ilustrativa ao que está sendo narrado, mas simbolicamente. Vozes, sons metálicos, tiros, chuva, trovoadas: a justaposição desses elementos que tem fontes sonoras identificáveis não age no sentido de sublinhar o texto, mas de recriar sonoramente, de maneira simbolista, o ambiente da batalha.

## 5.9 PROFESSOR IV

### **Ext. Dia. Sala de Leitura - Professor on**

Bom, como eu ia dizendo, a minha mãe, como eu ficara sabendo as cartas, morava em Copacabana. Era empregada numa casa de família. Eu não entendia nada da cidade. Não sabia como funcionavam os quarteirões, a lógica das ruas, mas eu trazia um papel com o endereço no bolso e vim em busca da minha mãe.

Neste trecho, o Professor segue narrando sua chegada no Rio de Janeiro.

## 5.10 STAVA A MÃE

4'03"

### **vozes, guitarra e eletrônica**

Estava a mãe

Estava a mãe fazendo compras,  
cuidando de um filho que não era dela

Estava a mãe onde o filho não estava  
estava a mãe onde o filho não queria estar

Estava a mãe sobre os ladrilhos  
Estava o filho por um fio

Estava a mãe

Estava a mãe de seio vazio  
Estava a mãe Carolina, Odília, Nina, Margarida,

Estava a mãe

Estava a mãe passeando com os cachorros

Estava a mãe pedindo socorro

Estava a mãe

Esta parte da peça não corresponde à nenhuma gravura de Manuel Messias. O tema tratado é o da mãe. A remissão é tanto à mãe de Manuel Messias, que viveu com ele seu périplo pelas ruas do Rio de Janeiro, como à tantas outras mães que sofrem por e com seus filhos. O texto se origina do *Stabat Mater*, uma sequência católica datada do século XIII que já foi musicada por diversos compositores. A sequência original fala sobre o sofrimento da mãe de Cristo diante da crucificação. *Stabat Mater dolorosa* (a mãe permaneceu, cheia de tristeza). A ideia de utilização desse texto, além de remeter ao catolicismo e ao misticismo de Manuel Messias, se deu também pela intenção de falar dos sofrimentos das mães. A mãe de Manuel Messias é um dos elos que o ligam ao personagem fictício do Professor. Os dois são filhos de mulheres que deixaram os filhos no norte para trabalhar como empregadas domésticas de famílias ricas no sul.

Toda essa trama de relações estava sendo pensada por mim quando soube da notícia de um menino de cinco anos que morreu ao cair de um prédio no Recife, enquanto sua mãe passeava com os cachorros da patroa (G1 RECIFE, 2020)

O texto e a narrativa sonora deste *Stabat Mater* aludem a estes eventos, mas a composição se originou também de um movimento simples: a observação do jogo de imitações no início de um dos *Stabat Mater* mais conhecidos, o de Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736). No trecho inicial da peça, quando entram as vozes, estas cantam os versos *Stabat mater dolorosa* por meio de uma imitação que se movimenta a partir da resolução de intervalos de segundas. Entretanto, tão logo se instaura o jogo de perseguição, as vozes se encontram em trinado para cadenciarem juntas, poucos compassos depois. Ao observar essa dinâmica de movimentação, realizei a escrita das vozes em defasagens que se encontram, ao fim, numa uníssono. (Exemplo musical 9).

## Exemplo musical 9 – Vozes em defasagem

## Stava a mãe

**Adagio** ♩ = 60

The musical score consists of four staves:

- Tenor 1:** Enters with the word "Sta" on a long note, followed by "va". Dynamic: *pp*.
- Tenor 2:** Enters with the word "Sta" on a long note. Dynamic: *pp*.
- Baritone:** Enters with "Ah" and a melodic line. Dynamic: *pp*. Includes a *port.* (portamento) marking.
- Guitarra Elétrica:** Accompaniment starting with *arco* (arco) and dynamic *p*, moving to *pp* and then *p*.

The second system of the score shows:

- Tenor 1:** Enters with "mãe" on a long note. Dynamic: *ppp*.
- Tenor 2:** Enters with "va" and "mãe" on a long note. Dynamic: *ppp*.
- Baritone:** Accompaniment with a melodic line. Dynamic: *ppp*. Includes a "tsh..." sound effect.
- Guit.:** Accompaniment with a melodic line. Dynamic: *pp*.

Fonte: Stava a mãe, apêndice II.

Na contramão dessas vozes quase estáticas, a textura eletrônica vai se adensando e acelerando em uma trajetória ascendente, até ser interrompida por um gesto brusco (exemplo musical 10).

## Exemplo musical 10 – Gesto brusco

The musical score consists of four staves: two vocal staves (T.), a baritone staff (Bar.), and a guitar staff (Guit.).

- Vocal Staves (T.):** Both staves show the lyrics "Sta - - va mãe" with a *pp* dynamic marking and a long note value.
- Baritone Staff (Bar.):** Shows the lyrics "Ah" and "To" with a *port.* marking and a melodic line.
- Guitar Staff (Guit.):** Shows a melodic line starting with a *p* dynamic, moving up with an ascending motion, and ending with a *mf* dynamic. A large black arrow points from the guitar staff towards the right, labeled "mov. acel. ascendente" and "impacto e decaimento rápido".

A box on the right side of the score contains the text: "silêncio 6 compassos 15"

Fonte: Stava a mãe - apêndice II.

A seguir a esta primeira parte, o texto é cantado quase como um recitativo gregoriano. À voz principal são adicionadas vozes processadas, que remetem tanto à reverberação das catedrais quanto às procissões populares. A proposta é que o cantor utilize um tom quase falado, mas com portamentos. As vozes que cantam o refrão *Stava a mãe* reaparecem como em um responsório (Exemplo musical 11).

### Exemplo musical 11 – Recitativos

com portamento.

14 *mf* 3  
T. Sta va mãe fa - zen-do com-pras cui-dan-do de'um fi - lho que não e - ra de - la  
Guit. *mp* *pp*

15 3 3 3 3 3  
T. Sta va mãe on de'o fi - lho não es stá-va mãe on-de'o fi - lho não que-ria estar  
Guit. *pp*

Sobre este trecho da peça, cabe ainda ressaltar o uso da guitarra com arco, criando os pedais que sustentam harmonicamente o canto.

#### 5.11 PROFESSOR V

##### Ext. Dia. Professor on

Era táxi, mototáxi e ambulância  
e a avenida não parava de passar sob os meus pés

A calça jeans empapava, grudava nas pernas, o sapato  
entortava a cada passo, duro por gastado, sob a  
calçada.

Eu cheguei afoito, com medo, lembro o nome da rua, Paula Freitas, a patroa, dona Angélica. Minha mãe, Eulália, a Íri, linda em seu sorriso.

Eu trazia no bolso a última carta, com a foto e o endereço dela.

Lembro que me abaixei de medo no primeiro túnel e acho que foi pior. Quando ônibus saiu do tubo preto, eu olhei pro alto e não vi o céu.

Quando olhava pra cima, via só a maçaroca de cimento cinza. Só alguns minutos depois, eu vi uma pontinha de chumbo, finalmente o céu, que desabou quando o ônibus entrou na Praia de Botafogo.

Quando o ônibus entrou no segundo túnel, ficou agarrado lá dentro num engarrafamento. Eu comecei a vomitar. Vomitei água e depois, ar. Não comia nada há dois dias.

- Parece que não vai andar, disse alguém dentro do ônibus, e todo mundo desceu.

Quando deixei o túnel, mais vertigem. Eu não sentia mais o chão. Que demônio? Que possessão? Aqueles cangaceiro pactários que povoavam meus pesadelos de menino não estavam mais comigo.

E eu tampouco via os anjos azuis. Eu era um vagar naquele quadro cinza, poluído, cada vez mais denso. Acordei na calçada, com uma multidão à minha volta. Um homem agachado do meu lado meteu a mão no meu bolso e puxou um papel, que praticamente desmanchou em suas

mãos. Logo depois, enfiou a mão com mais força e tirou a foto da minha mãe.

- É a minha mãe.

- Ela mora onde?

- Eu não sei. Está escrito no papel.

O homem tentava juntar as quatro partes daquela folha de papel molhadas, separadas assim por seu gesto brusco. Pelo verso, pelo borrão azul, eu lia a minha desgraça.

Havia um amontoado de nomes borrados na minha cabeça,

Menos o de minha mãe,

Eulália, a Íri.

Com seu retrato intocado pela água,

Eu vaguei durante 10 dias e noites

Vendo subir a borra imunda da cidade por toda a minha calça jeans. Eu sentia o sebo do meu rosto,

o preto da fuligem dos automóveis, o frio.

Chovia miseravelmente

O abuso, a violência

Um bairro de uma metrópole como o Rio,

Em dez dias, você tem um catálogo de crueldades considerável.

São as muitas dimensões da fúria, mas que por força da razão cínica dos homens se transforma no feio, no perverso, no sequestro.

Eu vaguei pelas ruas e lia as placas. Foi minha segunda e definitiva alfabetização.

Eu andei por ruas de nome Angélica, a perguntar por dona Paula, por ruas de nome Paula a perguntar por Dona Angélica e sempre a perguntar por Eulália.

Ninguém sabia, ninguém via.

Eu dormia sob as marquises.

Foi no décimo dia,

Em que eu já nem sentia a dor da fome,  
acostumado a escassez dos restos das lixeiras

Foi no décimo dia que eu encontrei a galeria.

Eu subi as escadas devagar, atraído por uma luz muito clara que uma das janelas coava. Era fim de tarde.

Neste trecho do texto, o Professor narra o conflito maior de sua trajetória: sua chegada ao Rio de Janeiro a vertigem da metrópole sentida no corpo, o perder-se da mãe, o aprendizado das ruas. Entre as ideias e referências para a escrita desse trecho, destaco o simbolismo das placas das ruas da cidade. São essas as placas que “imortalizam” nomes de bandeirantes, ditadores, homens e mulheres das classes sociais dominantes. Muitas placas, nos bairros ricos da cidade, ostentam o nome de militares que participaram da campanha de Canudos, enquanto

que favela, nome que designa os morros da cidade onde mora a população mais pobre, também tem origem nesse conflito que se deu no sertão da Bahia. Favela é uma árvore encontrada em Monte Santo e também um morro desta localidade em que se deu o conflito. Como os praças que voltaram do conflito, diferentemente dos oficiais, foram morar em casebres pobres nas encostas da cidade, o nome favela começou a se popularizar para designar esse tipo de comunidade.

Ao fim do trecho em que narra seu périplo pelas ruas, em que teve contato com a violência da metrópole, o Professor fala de seu encontro com uma galeria em que estão expostas as obras de Manuel Messias. Tal encontro é fictício, mas tem por referência a exposição que Manuel Messias fez no Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU) em Copacabana, em 1979. É a esta exposição que Messias se refere no depoimento à TV Pinel (ver anexo I). Na ocasião, o gravurista investiu parte do dinheiro que ganhara em um prêmio na confecção de novas gravuras e não vendeu nenhuma obra. Os relatos, como os do colecionador Guilherme Gutman, dão conta de que ao fim, Manuel Messias quebrou as matrizes em madeira das gravuras.

## 5.12 – A GALERIA

1:44

Voz e eletrônica

Figura 14 – A galeria (três gravuras de Messias)



Fonte: Gutman e Kornis, 2011.

Não vá mentir para si mesmo

Não vá então varado reto

cortado na carne

pelas vigas da cidade de concreto

pelas vigas da cidade furiosa

Sem achar abrigo sob as porta

sem apaziguar o corpo elétrico

sentindo as linfas e os formigamentos

adormecer

como Cristo a entregar seu espírito tranquilo

adormecer

cortado pelas vigas de concreto da cidade

adormecer

deixar sair água e sangue

e acordar

varado pelo chumbo indelével

projétil achado no corpo do cordeiro imolado

e saiu água e sangue

deixar vazar,

deixar fluir

ressurgir

renascer

façamos o aborto do messias salvador

amém

Esta peça foi composta imaginando a chegada do professor à galeria onde estavam obras de Manuel Messias. No encontro com esta obra, o professor, ainda jovem, sentiu-se apaziguado diante da tragédia que vivera nos últimos dias, nas ruas. A música foi pensada exclusivamente a partir das gravuras da fase colorida de Messias. Por esse motivo, musiquei o poema com uma melodia em atonalismo livre. Ao preto e branco da primeira fase, correspondiam melodias modais e o violino com timbre e gestos similares ao da rabeça. Agora, às cores e ao concretismo geométrico das gravuras procurei corresponder com uma melodia atonal, cantada.

### Exemplo musical 12 – A galeria, canção atonal

The musical score consists of two staves of music. The first staff starts at measure 13 and contains five measures. The second staff starts at measure 22 and contains five measures. The lyrics are written below the notes.

13 **5**  
 Oh\_ não não não vá

22 *mp* *p*  
 men - tir tir pa - ra si mes - não\_

Na parte eletrônica, destacam-se os ataques esparsos e ritmados, como gotas. Estes ataques se relacionam com as gravuras *Eu sou o pão vivo que desceu do céu* e *Não acho crime neste homem*, em que aparece um gotejamento em vermelho que aos poucos preenche uma forma geométrica. Os versos do poema citam também algumas frases presentes nas gravuras, como “E saiu água e sangue”.

### 5.13 – PROFESSOR VI

#### **Ext. Dia. Sala de leitura - Professor on**

Eu talvez tenha sido salvo pela arte de Manuel  
Messias. Mas eu prefiro dizer que fui salvo por arte  
de Manuel Messias.

A galeria que me serviu de abrigo  
Em que por cinco dias eu vi cada janela coar o sol  
sobre uma de suas gravuras, ao longo da tarde

Aqueles homens e mulheres crucificados da minha seca

E aquele desague no mar

E saiu água e sangue

Há uma fenda aberta em cada corpo

O grito de Messias me rasga o peito

Nosso Medo, Nossa vida

Um menino morreu baleado pela polícia

E disse "tenho sede"

Não é o messias salvador que nasce, renasce,  
ressuscita e torna a ressuscitar.

É o messias Manuel que enfrenta a foice, a  
estrovenga e desvia das balas da polícia nas vielas.  
O messias que escapa das garras de Herodes e ainda  
leva junto consigo uma galera.

Porque é impossível fugir sozinho, porque sempre se  
acaba carregando fantasmas.

**(pausa)**

Zumbi Zuniu e mandou encerrar.

**(continua)**

No ano em que a cidade fora tomada pela pandemia,  
quando a noite caía, a vertigem sonora das grandes  
avenidas cedia lugar ao metódico e delicado desenrolar  
das engrenagens das bicicletas. Um enxame de  
carregadores, entregadores, catadores de latas, gente  
que empurrava maquinários movidos sob o engenho da  
roda, mas cuja propulsão reside numa das mais antigas  
forma de energia utilizadas sobre esta terra: o  
trabalho humano.

Como ensinavam os antigos, ladeira acima, todo santo  
é encosto e lá ia na coxa magra a entrega do Rappi.  
Cada guri daqueles que rondava a cidade nas madrugadas  
levava em suas mochilas quadradas coisas que me

esquivo, por ora, de mencionar. Mas embora vigias das noites e dias daqueles tempos difíceis, não foram os entregadores e coletores os primeiros a notarem a mudança.

#### **Ext. Noite. Praça XV**

Foram os cavalos. Mais precisamente, os cavalos das estátuas do entorno da igreja da Candelária.

#### **Int. Dia. Sala de leitura**

A robusta montaria do General Osório, na Praça XV, já se acostumara, há anos, com os indecifráveis assobios que circundavam suas orelhas em riste, nas noites vazias do centro. Quando o último ranger dos ferros das barcas cessava, ato contínuo, começava a revoada de sons exóticos, dispersos, refratários, reverberando nômades, difusos, ora centrípetos, ora centrífugos, a rondar o monumento.

#### **Ext. Noite. Praça XV**

Só que naquela noite, naquele dia que se acreditou ser o pico da pandemia mortal que devastou o Brasil, o silêncio é que fez estrondo. Os ruídos cessaram.

Nesse texto final, o Professor primeiro comenta como a arte de Manuel Messias o salvou no momento de maior dificuldade de sua vida. Em seguida faz mais uma relação entre uma gravura de Manuel Messias e uma notícia violenta do cotidiano. “Um menino morreu baleado pela polícia e disse tenho sede”. É uma referência a um menino morto em uma operação policial na favela da Maré, no Rio de Janeiro, em 2018. (LISBOA, 2018).

Depois, o Professor retoma seu tom profético. Na gravação em vídeo, está no mesmo lugar em que começou sua narrativa: a Praça XV. O texto, agora, faz uma alusão aos

entregadores que tomaram as ruas das cidades do mundo inteiro durante a pandemia do Coronavírus. Essas mulheres e homens têm enfrentado relações de trabalho precárias em meio à desordem social experimentada nos últimos meses. Em seguida, o Professor fala das estátuas de nobres, imperadores e conquistadores que, sobre cavalos, adornam as principais praças do centro da cidade do Rio de Janeiro. Ele comenta que os cavalos foram os primeiros a sentirem uma mudança. Cessaram os barulhos que há 27 anos ouviam, durante as noites, no centro do Rio de Janeiro. Está é uma referência aos espíritos dos meninos assassinados na chacina da Candelária (1993). Embora esse trecho tenha sido escrito antes, o fato da chegada de novos tempos ter sido sentida pelos cavalos dos conquistadores dialoga com os protestos antirracistas que na Inglaterra e nos Estados Unidos, durante a pandemia, derrubaram estátuas de velhos senhores de escravos e conquistadores europeus.

Encerrando este trecho, é utilizada uma música composta a partir do motivo inicial de *Nossa Vida* (exemplo musical 1 ) modificada ritmicamente e acrescida de outros elementos eletrônicos feitos a partir da ferramenta criada com a bateria eletrônica e os violino virtuais.

Entram trechos do depoimento de Manuel Messias à TV Pínel (Ver Anexo I)

## **6 - DIÁRIO DE BORDO DO TRABALHO COM O ATOR WILSON RABELLO: OS ESTADOS EMOCIONAIS**

Neste sexto e último capítulo da dissertação, faço um relato curto sobre o trabalho com o ator Wilson Rabelo, que faz o personagem do Professor, o narrador de *Trago notícias de outro lugar*. Natural de Belo Horizonte, Wilson é um ator autodidata que se notabilizou no teatro em peças como *O último carro* (1977), *Rasga Coração* (1981), *Carolina* (2017), *Besouro cordão de ouro* (2010), entre outros. No cinema, seu trabalho de maior notoriedade é *Bacurau* (2019), em que interpreta justamente o personagem de um professor. (Cabe ressaltar que embora *Bacurau* sempre figurasse entre referências possíveis para a peça, o fato do personagem de Wilson ser chamado de professor, no meu texto, é mera coincidência).

Cheguei ao nome de Wilson a partir de sugestão do ator Reinaldo Jr. (Confraria do impossível). Comecei esse diálogo com Reinaldo, com quem já trabalhei em *Guanabara Canibal* (Aquele Cia, 2017), para compreender melhor as questões relativas à representatividade dos negros no teatro. Manuel Messias foi um artista negro e parte de sua

tragédia, como observou Reinaldo e posteriormente Wilson, se configurou de determinada maneira por causa da cor de sua pele. Em um país racista, que não resolveu ainda a ferida da escravidão, a solidão e a miséria de Messias e também o destino dado à sua loucura não podem ser pensados sem se ter em conta sua condição de artista negro. Portanto, esta é uma história que perderia muito de sua força se fosse narrada apenas pelo olhar de um branco.

A partir da sugestão de Reinaldo, fiz o convite a Wilson que de pronto topou a aventura. Uma das características que mais me fascinam no circuito de teatro do qual participo como músico é a possibilidade de se formarem parcerias em torno de identificação com um trabalho, uma estética, independentemente da dimensão do projeto, questões de orçamento etc. Wilson leu o libreto, conheceu as gravuras de Manuel Messias e quis participar da peça. Em alguns de seus trabalhos, de facto, há o resgate de artistas negros marginalizados. Este é o caso de Carolina Maria de Jesus, autora de “Quarto de despejo”, que Wilson encena há alguns anos e Aleijadinho, projeto em que o ator vem trabalhando atualmente. As sessões de ensaio e gravação com Wilson Rabelo foram de importância incomensurável para testar a compreensão do texto e dos demais elementos da peça que compus. Como já mencionado, o resultado parcial deste trabalho é um produto audiovisual, mas o trabalho segue em pesquisa e experimentações para ganhar, assim que possível, os palcos. A seguir, narro alguns dos encontros e atividades com Wilson.

### **1º DIA – LEITURA E REFLEXÃO SOBRE O MATERIAL PRODUZIDO**

No meu primeiro encontro com o ator Wilson Rabello, a quem convidei para fazer o professor, personagem narrador de minha peça, fizemos uma leitura do texto. Wilson fez experimentações sutis ao longo da leitura, mas na maior parte do tempo manteve-se um tom neutro. Wilson leu o texto na íntegra, incluindo os poemas que fazem parte das gravações. Como uma primeira proposta, ele me pediu uma reescritura em que eu retirasse todas as marcas de seções, no caso o nome de cada peça ou a rubrica indicando a entrada de seu personagem. Sua intenção era que pudéssemos sentir melhor as transições para produzir conexões entre as partes. Algo que, analogicamente, comparamos às rimas visuais do cinema. É a operação sógnica em seu momento crítico: a transição entre as partes.

Em seguida, fizemos uma sessão de escuta das músicas já compostas. Wilson observou que a entrada de muitas texturas eletrônicas logo na primeira peça, Gólgota, "telegrafavam", ou seja, entregavam muito cedo o final da trajetória de Manuel Messias: sua urbanidade, precariedade e loucura.

Sob o aspecto da atuação, Wilson falou longamente sobre conceitos como os estados emocionais. Algo que se obtém com o estudo e aprofundamento no personagem. Para que se compreenda melhor o que são esses estados, muitos atores fazem uma comparação do trabalho em teatro e cinema. É comum no cinema que diretores ou preparadores de elenco se utilizem de ferramentas que provocam um choque emocional. Isso se deve, em parte, pela estrutura industrial que o cinema tem. São poucos ensaios, orçamento apertado, diárias que se encerram de repente. No teatro, além da possibilidade de uma construção artesanal, seria insustentável, como me contou Gustavo Damasceno (*Amók e Outra cia*), que um ator recebesse *inputs* emocionais radicais de quarta-feira a domingo, durante dois meses, numa temporada. Os estados emocionais são trabalhados, no contexto teatral, em outra temporalidade.

## **2º DIA – LEITURA E GRAVADA E GRAVAÇÃO DE LOCUÇÕES**

No segundo encontro com Wilson Rabelo, aprofundamos a discussão sobre os estados emocionais do personagem. Ao assistirmos o vídeo da entrevista de Manuel Messias para a TV Pínel, Wilson se surpreendeu com a tranquilidade com que o artista relata sua vida. O traço visceral de suas gravuras, os temas que trata e sua trajetória, marcada pela loucura, criaram em nós, certamente, a expectativa de um artista eufórico e talvez agressivo. Cabe frisar aqui que a proposta, desde o início, como já observado, não era ter Wilson interpretando Manuel Messias. Entretanto, o personagem do Professor deveria ser atravessado pelos afetos que marcam a trajetória de messias.

São os estados emocionais de que falou Wilson, que dialogam com o campo emocional de signos pensados anteriormente. Entre esses estados, pensamos em alguém que, embora vindo da miséria, teve parte de sua subjetividade formada no circuito de artes plásticas. A fala calma e a clareza do relato de Messias no vídeo dão notícias dessa formação.

Neste segundo encontro, fizemos uma leitura gravada integral do texto e, depois, gravamos vozes para *Nossa Vida* e *Nosso Medo*. Durante essas gravações, pudemos experimentar várias vozes para Wilson. Em *Nossa Vida*, um tom mais profético. Em *Nosso medo*, alguém acuado.

### 3º DIA - GRAVAÇÃO DE ABERTURA E ENCERRAMENTO NA PRAÇA XV

Sáímos para gravar no final de tarde. Nesta gravação, contamos com a presença do diretor de fotografia e documentarista Rafael Bacelar (Cinepoesias). O plano dessa gravação era aproveitar ao máximo Wilson atuando para a câmera. Ao longo da semana, ouvimos mais músicas e um corte com o texto que tinha sido gravado no 2º dia, além da já referida entrevista de Manuel Messias para a TV PINEL.

No carro, Wilson, naquilo que ele chama de *brainstorm*, e que são conversas que giram em torno dos temas da peça e sua atualidade, falamos sobre a forma de se referir à loucura de Manuel Messias. Wilson demonstrou desconforto com a palavra "louco"; comentei que entre os pacientes, psiquiatras, psicólogos e teóricos, sobretudo os que se aliam com a chamada Reforma Psiquiátrica e a Luta Antimanicomial brasileiras, as palavras "louco" e "loucura" são utilizadas frequentemente, inclusive como uma forma de se evitar eufemismos que, no fundo, mascaram preconceitos e violências. Rafael Bacelar comentou algo que eu e Wilson já havíamos notado antes: "A gente vê na entrevista que ele está medicado, mas não perde o eixo". Sim, é possível pensar que Messias, na tal entrevista, estivesse "impregnado", termo que se utiliza para designar o paciente psiquiátrico que está sob fortes efeitos de remédios.

Nessa conversa, tratamos mais uma vez do *estado* Manuel Messias, que não é só algo que deva se instaurar na interpretação de Wilson. É algo que deve estar presente no olhar da câmera, no texto, no som, na forma como texto será interpretado, na luz, na locação que escolheríamos para filmar. "Precisamos estar perpassados por esse cara para falar sobre ele. Outras pessoas falaram de outro jeito, porque são pessoas diferentes, mas elas também precisariam estar perpassadas por ele", comentou Wilson.

Em seguida, enumeramos características que vínhamos apontando em nossas conversas. Manuel Messias é geométrico, suas obras têm algo de totêmico. Buscaremos estas características nos gestos e na movimentação dele? Na prática, continuamos com a ideia de uma interpretação plana, um falar para si. Os gestos enfáticos das gravuras apareceram, mas de maneira sutil, em momentos pontuais.

Quando chegamos na locação, um recanto próximo à Praça XV<sup>19</sup>, falamos sobre a presença de inúmeros moradores de rua que estavam no lugar. Wilson, eu e Rafael, ficamos

---

<sup>19</sup> Localidade histórica, no coração da cidade do Rio de Janeiro, e à beira da Baía da Guanabara.

pensando que nosso enquadramento deveria excluir estas pessoas. Algo que, de certa maneira, nos incomodou. Rafael, como documentarista, Wilson, como ator, e eu mesmo, em muitos trabalhos, costumamos estar abertos ao que está à margem e invade o quadro. Mas há algo de solitário em Manuel Messias. Não queríamos retratá-lo como aquele que, entre muitos marginalizados, se sobrepõe por sua genialidade. O diálogo nestas tomadas passou a ser então com o mar e com os navios de guerra da marinha.

Wilson trouxe a correlação entre os trechos do texto que falam dos "navios de guerra apontados para a cidade" e João Cândido e a Revolta da Chibata. Tal correlação ainda não me ocorrera, mas fez total sentido com a forma com que eu vinha entrelaçando aspectos históricos com a ficção. Os navios de guerra apontados para o centro da cidade que cito no início do texto são, para mim, uma imagem síntese de um território sempre em conflito, como é o Rio de Janeiro. A alusão a um marinheiro negro que ousou virar os canhões da esquadra para a cidade não para ameaçar a população, mas sim denunciar os castigos físicos que os praças - quase sempre todos pretos - sofriam nos navios, foi bastante significativa.

Em seguida, conversamos mais longamente sobre a primeira frase do texto "Quando você for dar uma aula, fazer ioga, você tem que se perguntar sobre o que tem debaixo do solo que você está pisando". A minha ideia aqui é expressar a necessidade se ter em conta, em qualquer empreendimento que diz respeito à construção de conhecimento, o fato de que camadas de tempo são sobrepostas umas as outras, às vezes, de maneira violenta. As grandes cidades do ocidente e, de maneira muito particular, o Rio de Janeiro, costumam soterrar lugares históricos, sobretudo os que carregam a memória de seus conflitos.

A partir dessas e outras conversas sobre o texto, chegamos a um tom mais interessante para o personagem do Professor. Há sim algo de delirante em seu discurso e também de profético, mas a calma e clareza que nos surpreendeu em Manuel Messias precisavam ser mantidas. O Professor fala quase como quem fala para si.

## 7 - CONCLUSÃO

Essa pesquisa teve por objetivo delimitar potências e limites de se trabalhar uma composição a partir da aproximação da música com outras linguagens expressivas. As gravuras e a história de Manuel Messias foram o texto do qual me aproximei para extrair um conjunto de signos que orientaram o trabalho de composição bem como a elaboração de um libreto. A partir das metodologias propostas pela Pesquisa artística em música, criou-se uma caixa de ferramentas conceituais e práticas em diálogo com conceitos da Filosofia e do campo da teoria musical que pensa a produção de sentido a partir de relações intertextuais, seja entre textos musicais, ou desses com os universos culturais que os habitam.

Desde o início, esse estudo apresentou uma forma espiralada, um movimento circular que ia das leituras teóricas para a partitura, da partitura para os softwares de criação, deles para o texto da dissertação. A cada nova volta, se produziam novas ideias, possibilidades e, principalmente, ferramentas. Algumas delas, como é o caso da teoria das tópicas, foram se tornando secundárias ao longo o processo. Eu não acredito que seja possível extrair dessa pesquisa um sistema fechado que possa servir de modelo para outras criações, até mesmo minhas.

O relato aqui apresentado é um relato de experiência. Um *working progress* que teve por finalidade criar um mundo ao redor de um personagem que existiu mas é, sobretudo, protagonista da minha projeção frente às suas obras. A ecologia de conceitos trabalhados, as ferramentas da caixa, foram utilizadas para que se estabelecesse um jogo com o universo de Manuel Messias e que, ao mesmo tempo, falasse de questões que me atravessam. Aquilo que fica como sistema - no melhor dos casos - é a possibilidade de, através da imersão da experiência com a alteridade, compor uma peça que fala dele e de mim, que dá notícia de um Brasil atemporal e contemporâneo.

No contexto dessa criação, foi de suma importância assumir um olhar pessoal em que se diluem, ao menos em parte, as fronteiras entre sujeito e objeto de pesquisa. Foi preciso compreender meu lugar de fala dentro do universo da música para, a partir, dele eleger potências e fragilidades a serem trabalhadas. Partindo de uma formação básica em música fundamentada pelo chamado repertório comum centro-europeu mas, posteriormente, tendo me profissionalizado tocando em bandas, peças de teatro ou trilhas sonoras com estéticas ligadas ao rock, nem sempre foi possível achar um abrigo dentro de uma corrente, um estilo. Mesmo com uma atuação e escuta forjados pela música clássica e o rock, sempre tive um profundo interesse pela música popular brasileira e as questões relativas a construção de um imaginário

de Brasil. Nessa caminhada, minha maior afinidade sempre foi com a expressão de uma brasilidade arcaica, ligada aos sertões, ao sebastianismo, ao misticismo popular. Essas expressões, muitas vezes mal apropriadas sob uma ideia geral de nordeste, falam de um sertão metafísico, de sentido ampliado. Entre as grandes criações que servem de referência para se pensar esta corrente, estão Euclides da Cunha, com *Os Sertões*, *O Grande sertão, veredas*, de Guimarães Rosa, filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, escritos e aulas deixados por Ariano Suassuna, entre outros.

Quando conheci a obra de Manuel Messias, além do elemento armorial perdido em suas gravuras, havia ainda uma eletricidade, uma força quase pop que me interessaram. Gólgota, com sua enorme caveira, poderia ser a capa de um disco de *rock*. Mas nesse universo havia muito mais e havia, sobretudo, o homem. Quem era Manuel Messias? Mais uma vez, me deparei com um de meus grandes interesses intelectuais e criativos. Trata-se de um personagem singular. Alguém que trilhou caminhos diferentes dos que estavam determinados por sua condição social, cor da pele, origem.

A pergunta que me fiz, desde o início do projeto, era como contar essa história com som e cena. Como construir um mundo cênico e sonoro que dialogassem com a estética e a história de Messias? Por trabalhar com trilha sonora, seja para teatro, podcast ou cinema, meu fazer musical sempre esteve atrelado a uma história a ser contada. Nesse contexto, a música composta tem que falar sobre algo, alguém, um lugar, uma trajetória. E não apenas “falar sobre” mas, principalmente, falar junto. Nos tipos de criação em que mais me envolvi, a música não tem um papel só de sublinhar emoções, criar transições, caracterizar um lugar. Ela é mais um dos elementos de um todo dramático, de um mundo. É mais uma das expressões que ajudam a dar sentido à obra.

Por esse motivo, me interessei pelo campo que pensa a produção de sentido em música para além da compreensão de seus aspectos mensuráveis, intrínsecos à partitura e ao som. Ao longo dessa pesquisa, foi importante conhecer autores e conceitos que trabalham o sentido musical em diálogo com a semiótica, a literatura e os estudos de intertextualidade. Nesse caminho, destaco os trabalhos que pensam a música enquanto produtora de signos. Das análises e escritos teóricos de autores como Monelle, López-Cano, entre outros, é possível extrair um conjunto de ferramentas para se planejar e realizar uma composição. Os autores que pensam a música em sua capacidade de expressar afetos e consideram suas determinações sociais acabam por desvendar, ainda que de modo especulativo, intenções composicionais por trás das obras analisadas. Aplicando essas ferramentas na composição, é possível governar melhor seu

discurso, sua operação sígnica ou fluxo energético, ou o nome que se queira dar para o desenrolar no tempo da matéria sonora preenhe de sentido a que chamamos de música.

O conceito de signo musical, sozinho, não se mostrou suficiente para a empreitada composicional que eu quis realizar. Foi preciso dialogar com o conceito de signo elaborado por Gilles Deleuze em *Proust e os signos*. Sua definição dos mundos dos de signos de uma obra literária e da maneira como eles operam foi fundamental para, finalmente, me lançar em busca dos mundos sígnicos de Manuel Messias, construindo a partir de diagramas - outro conceito desenvolvido por Deleuze - um conjunto de mapas que, aos poucos, revelou a estrutura da peça a ser composta e escrita.

O processo de diagramação/roteirização da peça, que originou seu libreto, também foi uma forma de atrelar características e conhecimentos pessoais à pesquisa. Por minha formação paralela em comunicação e trabalho profissional como roteirista, foi possível elaborar um texto em parte musicado e em parte narrativo que correspondeu às minhas intenções expressivas: contar uma história atravessada pela biografia e estética de Manuel Messias, mas que trouxesse à tona, principalmente, as minhas inquietações quanto ao mundo em que vivemos.

Nesse ponto, é preciso ressaltar que não se parte de ideias totalmente pré-estabelecidas. O argumento, a razão de ser de um texto, não aparece de maneira explícita logo de início, em um processo como o que realizei. São intuições amorfas que nos colocam em movimento. Eu sabia que queria falar do abandono a que estão sujeitas grande parte das crianças brasileiras. Lendo as notas biográficas que existem sobre Manuel Messias, foi tocante perceber a intervenção do acaso e da arte em seu destino, mesmo que, por fim, ele não tenha sido salvo da miséria e da solidão. Não se trata apenas de lamentar o desperdício de talentos como o dele, mas da falta de projeto, amor-próprio e de sonho desse país tão cheio de singularidade e beleza, como atestam suas gravuras.

Essa foi uma investigação que se deu tanto interna quanto externamente. Foi preciso entender melhor minhas intenções expressivas, meu ponto de partida, forças e fragilidades e avançar na aquisição de novos conhecimentos e habilidades. Os produtos que dela se originam, a dissertação e a peça composta, não esgotam essa busca. Algumas questões seguem em aberto e talvez tenham que continuar assim. O eixo principal delas gira em torno da busca pela expressão musical de uma brasilidade pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva. Não é a busca de uma verdade totalizante sobre os rumos estéticos do país, como nos grandes projetos modernistas, mas aceitar-se múltiplo, fragmentário e globalizado, nesse século XXI que chega em sua segunda década. Sentir-se múltiplo e enraizado. É a parabólica no mangue, a antropofagia. Fazer a máquina da *Apple* tocar rabeça.

É alguma coisa de arte armorial? Sim, também. O Armorial, tal qual defendido por Ariano Suassuna, é uma expressão estética exclusivamente brasileira associada à uma subjetividade forjada em sertões perdidos no tempo e no espaço. Comunidades isoladas que existiram até meados do século XX, em que coexistiam a influência árabe, marrana, o sebastianismo. Esse sertão profundo vem deixando vestígios em livros, músicas, correntes estéticas, movimentos culturais. Tais vestígios estão também na nossa conformação pessoal. Expressa-se na nossa cultura eminentemente oral, em nossa vocação para a mistura, na aglutinação e na antropofagia. São os rios, pontes e *overdrives* que nos atravessam. É o tal sertão dentro da gente, mas que só descobrimos no encontro com os outros.

Neste trabalho, os outros foram as gravuras de Manuel Messias, sua história, os sons, as ferramentas tecnológicas, os conceitos, os textos e os subtextos. Com eles, inventei um mundo. Esse mundo existe virtualmente nas partituras, áudios, textos e vídeos. Espero que esse virtual possa se atualizar a cada encontro com quem a ele oferecer sua escuta e seu olhar.

## 8 - REFERÊNCIAS

A ODISSEIA. *Musical de Gilberto Mendes*. 2005. Vídeo (1h, 56m, 54s). Direção de MENDES, Carlos Moura Ribeiro. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=E4KBrkWhEG4>> Acesso em 23/03/2020.

BONIN, Gustavo. Obras brasileiras de música cênica contemporânea. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n 76, agosto, p. 50-72, 2020.

BRECHT, Bertold. *Pequeno Organon para o Teatro*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. In: Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRÊDA, Lucas. Quem é Jocy de Oliveira, a pioneira da música eletrônica desdenhada pelo machismo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 nov. 2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/quem-e-jocy-de-oliveira-a-pioneira-da-musica-eletronica-desdenhada-pelo-machismo.shtml>> Acesso em 04/01/2021

CAMPOS, Haroldo; TÁPIA, Marcelo Médici; NÓBREGA, Thelma. *Transcrição*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

CANGAÇOLOGIA. *Volta Seca fala ao Pasquim*. 20 de março 2020. Video (37m, 40s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rN3lziPBYTM>> Acesso em: 06/06/2020.

CASTELLO, José. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

CATANZARO, Tatiana. Do descontentamento com a técnica serial à concepção da micropolifonia e da música de textura. In: *15º CONGRESSO DA ANPPON*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1356016/mod\\_resource/content/0/Do%20descontentamento%20com%20a%20tecnica%20serial%20a%20CC%80%20textura%20%28Catanzaro%20C%202005%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1356016/mod_resource/content/0/Do%20descontentamento%20com%20a%20tecnica%20serial%20a%20CC%80%20textura%20%28Catanzaro%20C%202005%29.pdf)> Acesso em: 30/11/2020

COMPARATO, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2.ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006.

FERRAZ, Sílvio. Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia. *Em Pauta*. Porto Alegre: UFRGS, v. 15, n. 24, janeiro a junho, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Livro das Sonoridades*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.



MAGRE, Fernando de Oliveira. Entre a Vanguarda e o Experimentalismo: o surgimento da Música Teatro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4. 2016, Rio de Janeiro. *Anais do IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016, p. 907 a 915.

\_\_\_\_\_. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) -Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical: dos mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EdUSP, 1994.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music*. New Jersey: Princeton University, 2000.

MORAES, Lucas Autran Fontenele, VIEIRA Marcelo dídimo Souza. A origem do Cangaço. 2016. Revista Encontros Universitários da Universidade Federal do Ceará. *Anais do XXX Encontro de Iniciação Científica*. Fortaleza, v1, n.1. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/eu/article/view/17298> Acesso em 20/01/2019.

NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. São Paulo: USP, 1986.

NUNES, João. Suso Cechi d'Amico e a origem do termo "escaleta". 2010. In: *João Nunes homepage*. Disponível em < <https://www.joanonunes.com/2010/guionismo/suso-cecchi-damico-e-a-origem-do-termo-escaleta/>> Acesso em: 16/11/2020

OLIVEIRA, Jocy de. *Diálogo com Cartas*. São Paulo: SESI-SP, 2014.

PARENTE, Julio. Cartografia da performance audiovisual. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). 2019. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PÁVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução dirigida por K. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Série Estudos no 93, 1987.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, vol. 1, 2013, p.1-23.

QUARANTA, Daniel. Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação. *Revista Música Hodie*, Goiânia: V.13, p. 162-174, 2013.

\_\_\_\_\_. Creación Acadêmica e investigación musical, investigación académica e creación musical. In: QUARANTA, Daniel. (Org.). *Creación Musical, Investigación e producción académica, desafíos para la música en la universidad*. Morelia: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2017, p.155-199.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Mattias; ROESNER, David. *Composed Theatre*. Chicago: Intellect, 2012, p. 33-54.

RAMOS, Nuno. Brasil enfrenta duplo apocalipse com Bolsonaro e coronavírus. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 3 de maio de 2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/brasil-enfrenta-duplo-apocalipse-com-bolsonaro-e-coronavirus-reflete-nuno-ramos.shtml>> Acesso em: 03/05/2020.

RATNER, Leonard G. *Classic Music, expression, form and style*. Londres: Collier Macmillan Publishers, 1980.

ROQUE, Tatiana. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*. Vol. 8, no 1, 2015, p.84-104.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. *The new Music Theater: Seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.

SARAIVA, Leandro; CANITTO, Newton. *Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.

SMALLEY, Denis. Spectro-Morphology and Structuring Process. In: *The Language of Electroacoustic Music, Simon Emmerson*. Londres: The Macmillan Press, 1986, p.61-93.

\_\_\_\_\_. *The listening imagination: Listening in the electroacoustic era*. London and New York: Routledge, 1992.

## APÊNDICE I – LIBRETO

### Gólgota

Cantor, músico ou produtor convoca a plateia para lerem juntos o texto, entregue antes num folheto simples. Como uma instrução, explica que ao seu sinal todos devem pronunciar a palavra Gólgota e prosseguir com a leitura do texto no ritmo que cada um julgar oportuno.

{{TODOS}}

CHEGOU A HORA DO Brasil convocar os seus mortos. Não os mais famosos, as pessoas exemplares, os santos, as figuras históricas, aqueles cujas biografias são lembradas nos jornais, em nomes de rua. Involuntariamente esses já pertencem, estátuas de bronze em plintos de pedra, ao fio de horrores que nos trouxe até aqui.

Precisamos dos mortos anônimos, recentes, mandados por seu presidente aos hospitais sem leito, para que morram afogados numa maca. Precisamos de cada criança levada por uma bala perdida, a quem ninguém lembrou de explicar o que quer dizer essa palavra, perdida. Precisamos de cada cabecinha sob a mira oficial de um fuzil. Precisamos dos mortos por motivo fútil –por um desconhecido, um vizinho, um rival no trânsito, um ex-amigo, um parente, a quem pareceu tão “natural” fazer isso.

A banalidade que alcançamos agora não é a do mal, mas a da morte mesma. Precisamos da indiazinha contaminada pelo vírus que o pregador trouxe na Bíblia. E se não nos comportarmos à altura, se não fizermos o que devemos fazer (e com certeza não estamos fazendo), que venha o abraço de podridão dessa gente. (Nuno Ramos)

# Trago notícias de outro lugar

## 1 - NOSSA VIDA

Trago notícias de outro lugar

Trago notícias

de outro lugar

Trago notícias

de outro lugar

Trago notícias

de outro lugar

Trago notícias

de outro lugar

Trago notícias de outro lugar

Trago notícias de outro lugar

## 1.2 NOSSO MEDO

**you tem medo de que you  
tem medo de que you tem  
medo de que you tem medo  
de que you tem medo de  
que you tem medo de que**

## 2 - PROFESSOR

Sempre que you for dar uma aula, fazer yoga, capoeira, xadrez, qualquer coisa, you tem que perguntar o que que tem debaixo do solo que you está pisando. Eu aqui, estou na Praça XV, ali na direita está a Marinha com os seus navios de guerra o mais próximo possível da cidade.

Alguns já viraram peça de museu, é verdade, mas é o que e disse: aqui, é a boca banguela da Guanabara que se abre sobre a pólis. O Rio de Janeiro é a mais bela zona deflagrada do globo. Essa merda sempre esteve em guerra territorial. Mesmo em nossos momentos mais sublimes. Aqui é o extremo ocidente, onde o Império Romano chegou travestido de herói lusitano e encontrou uma barreira de pedra.

Mas como eu ia dizendo, os navios estão aqui na direita e lá na esquerda, a Candelária. Dizem que essa igreja já foi tirada de lugar, na época da construção da Presidente Vargas. Moveram esse colosso de granito e o físico responsável virou nome de lei.

Mas a verdade é o que sopra por cima, de lá. O vento frio dos erês assassinados aqui, há mais de cinquenta anos.

Tiraram a cruz.

### **3 - O Cangaceiro do Lago**

- A partir de agora, seu nome de Antônio desapareceu
- Eu te batizo satanás.

### **4 - Professor**

Eu cheguei no Rio de Janeiro no ano de 1982. Eu vim a procura da minha mãe. Eu e ela viemos, ela alguns anos antes, nessa onda mais ou menos migratória de muitos brasileiros que refazem a odisseia de Euclides, só que ao contrário.

Do Sertão pro Mar.

E são, esses mesmos brasileiros, filhos de outros tantos brasileiros que muitos anos antes fizeram do Mar pro Sertão. Quem ateste é o próprio Euclides.

- Os bandeirantes estão na gênese do jagunço. (Mas isso é outra história, embora sempre seja a mesma).

Bom, como eu ia dizendo, a minha mãe, como eu ficara sabendo as cartas, morava em Copacabana. Era empregada numa casa de família. Eu não entendia nada da cidade. Não sabia como funcionavam os quarteirões, a lógica das ruas, mas eu trazia um papel com o endereço no bolso e vim em busca da minha mãe.

## **5 - Estava a mãe**

Estava a mãe

Estava a mãe fazendo compras,  
cuidando de um filho que não era dela

Estava a mãe onde o filho não estava  
estava a mãe onde o filho não queria estar

Estava a mãe sobre os ladrilhos  
Estava o filho por um fio

Estava a mãe

Estava a mãe de seio vazio  
Estava a mãe Carolina, Odília, Nina, Margarida,

Estava a mãe

Estava a mãe passeando com os cachorros

Estava a mãe pedindo socorro

Estava a mãe

## 6 – Professor

Era táxi, mototáxi e ambulância  
e a avenida não parava de passar sob os meus pés

A calça jeans empapava, grudava nas pernas, o sapato  
entortava a cada passo, duro por gastado, sob a calçada  
dura.

Eu cheguei afoito, com medo, lembro o nome da rua,  
Paula Freitas, a patroa, dona Angélica. Minha mãe,  
Eulália, a Iri, linda em seu sorriso.

Eu trazia no bolso a última carta, com a foto e o  
endereço dela.

Lembro que me abaixei de medo no primeiro túnel e acho  
que foi pior. Quando ônibus saiu do tubo preto, eu  
olhei pro alto e não vi o céu.

Quando olhava pra cima, via só a maçaroca de cimento  
cinza. Só alguns minutos depois, eu vi uma pontinha de  
chumbo, finalmente o céu, que desabou quando o ônibus  
entrou na Praia de Botafogo.

Quando o ônibus entrou no segundo túnel, ficou  
agarrado lá dentro num engarrafamento. Eu comecei a

vomitar. Vomitei água e depois, ar. Não comia nada há dois dias.

- Parece que não vai andar, disse alguém dentro do ônibus, e todo mundo desceu.

Quando deixei o túnel, mais vertigem. Eu não sentia mais o chão. Que demônio? Que possessão? Aqueles cangaceiro pactários que povoavam meus pesadelos de menino não estavam mais comigo.

E eu tampouco via os anjos azuis. Eu era um vagar naquele quadro cinza, poluído, cada vez mais denso. Acordei na calçada, com uma multidão à minha volta. Um homem agachado do meu lado meteu a mão no meu bolso e puxou um papel, que praticamente desmanchou em suas mãos. Logo depois, enfiou a mão com mais força e tirou a foto da minha mãe.

- É a minha mãe.

- Ela mora onde?

- Eu não sei. Está escrito no papel.

O homem tentava juntar as quatro partes daquela folha de papel molhadas, separadas assim por seu gesto brusco. Pelo verso, pelo borrão azul, eu lia a minha desgraça.

Havia um amontoado de nomes borrados na minha cabeça,

Menos o de minha mãe,

Eulália, a Irí.

Com seu retrato intocado pela água,  
Eu vaguei durante 10 dias e noites

Vendo subir a borra imunda da cidade por toda a minha  
calça jeans. Eu sentia o sebo do meu rosto,

o preto da fuligem dos automóveis, o frio.

Chovia miseravelmente

O abuso, a violência

Um bairro de uma metrópole como o Rio,

Em dez dias, você tem um catálogo de crueldades  
considerável.

São as muitas dimensões da fúria, mas que por força da  
razão cínica dos homens se transforma no feio, no  
perverso, no sequestro.

Eu vaguei pelas ruas e lia as placas. Foi minha segunda  
e definitiva alfabetização.

Eu andei por ruas de nome Angélica, a perguntar por  
dona Paula, por ruas de nome Paula a perguntar por  
Dona Angélica e sempre a perguntar por Eulália.

Ninguém sabia, ninguém via.

Eu dormia sob as marquises.

Foi no décimo dia,

Em que eu já nem sentia a dor da fome,  
acostumado a escassez dos restos das lixeiras

Foi no décimo dia que eu encontrei a galeria.

Eu subi as escadas devagar, atraído por uma luz muito  
clara que uma das janelas coava. Era fim de tarde.

## **7 - A galeria.**

Não vá mentir para si mesmo

Não vá então varado reto

cortado na carne

pelas vigas da cidade de concreto

pelas vigas da cidade furiosa

Sem achar abrigo sob as porta

sem apaziguar o corpo elétrico

sentindo as linfas e os formigamentos

adormecer

como Cristo a entregar seu espírito tranquilo

adormecer

cortado pelas vigas de concreto da cidade

adormecer

deixar sair água e sangue

e

acordar

varado pelo chumbo indelével

projétil achado no corpo do cordeiro imolado

e saiu água e sangue

deixar vazar,

deixar fluir

ressurgir

renascer

façamos o aborto do messias salvador

amém

## 8 - Professor

Eu talvez tenha sido salvo pela arte de Manuel  
Messias. Mas eu prefiro dizer que fui salvo por arte  
de Manuel Messias.

A galeria que me serviu de abrigo  
Em que por cinco dias eu vi cada janela coar o sol  
sobre uma de suas gravuras, ao longo da tarde

Aqueles homens e mulheres crucificados da minha seca

E aquele desague no mar

E saiu água e sangue

Há uma fenda aberta em cada corpo

O grito de Messias me rasga o peito

Nosso Medo, Nossa vida

Um menino morreu baleado pela polícia

E disse "tenho sede"

Não é o messias salvador que nasce, renasce,  
ressuscita e torna a ressuscitar.

É o messias Manuel que enfrenta a foice, a  
estrovenga e desvia das balas da polícia nas vielas.

O messias que escapa das garras de Herodes e ainda leva junto consigo uma galera.

Porque é impossível fugir sozinho, porque sempre se acaba carregando fantasmas.

**(pausa)**

Zumbi Zuniu e mandou encerrar.

**(continua)**

No ano em que a cidade fora tomada pela pandemia, quando a noite caía, a vertigem sonora das grandes avenidas cedia lugar ao metódico e delicado desenrolar das engrenagens das bicicletas. Um enxame de carregadores, entregadores, catadores de latas, gente que empurrava maquinários movidos sob o engenho da roda, mas cuja propulsão reside numa das mais antigas forma de energia utilizadas sobre esta terra: o trabalho humano.

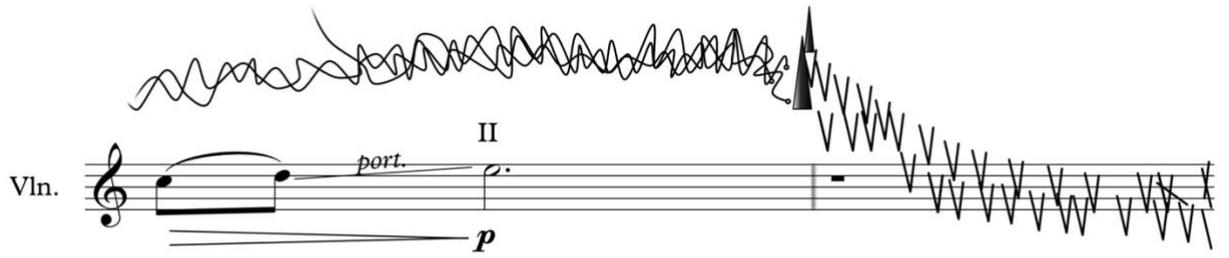
Como ensinavam os antigos, ladeira acima, todo santo é encosto e lá ia na coxa magra a entrega do Rappi. Cada guri daqueles que rondava a cidade nas madrugadas levava em suas mochilas quadradas coisas que me esquivo, por ora, de mencionar. Mas embora vigias das noites e dias daqueles tempos difíceis, não foram os entregadores e coletores os primeiros a notarem a mudança.

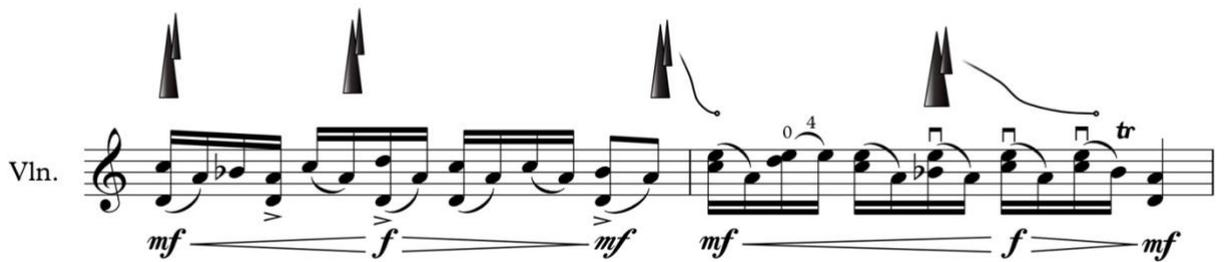
Foram os cavalos. Mais precisamente, os cavalos das estátuas do entorno da igreja da Candelária.

A robusta montaria do General Osório, na Praça XV, já se acostumara, há anos, com os indecifráveis assobios que circundavam suas orelhas em riste, nas noites vazias do centro. Quando o último ranger dos ferros das barcas cessava, ato contínuo, começava a revoada de sons exóticos, dispersos, refratários, reverberando nômades, difusos, ora centrípetos, ora centrífugos, a rondar o monumento.

Só que naquela noite, naquele dia que se acreditou ser o pico da pandemia mortal que devastou o Brasil, o silêncio é que fez estrondo. Os ruídos cessaram.



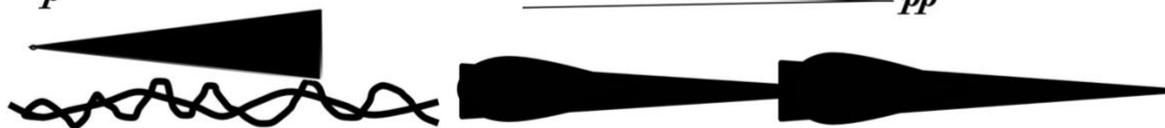
Vln. 

Vln. 

Vln. 



Vln. 



# NOSSO MEDO

você tem medo de que você  
tem medo de que você tem  
medo de que você tem medo  
de que você tem medo de  
que você tem medo de que



$\text{♩} = 80$

*mf*

VOZ FEMININA

Vos cê tem

pizz. Bartók

VIOLINO  
scordatura: ord

GUITARRA

M-S.

de quê de quê Vo - cê tem me - do

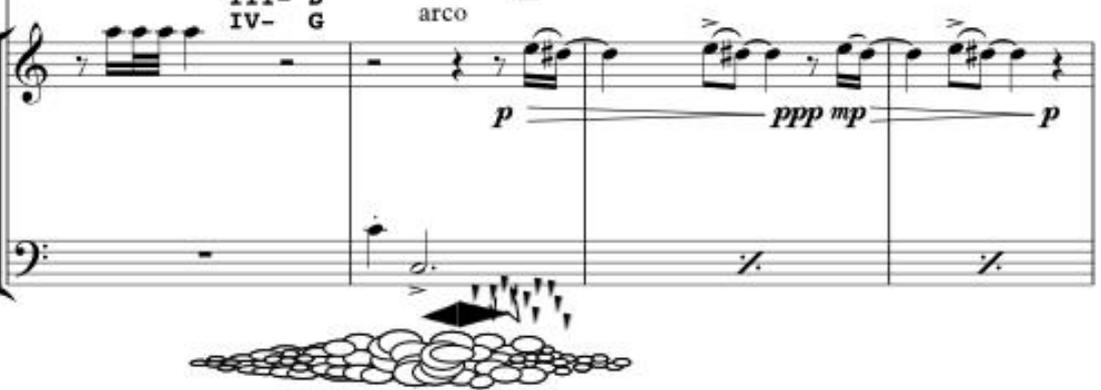
Vln.

Vc.

2

M-S.    
 de quê de quê

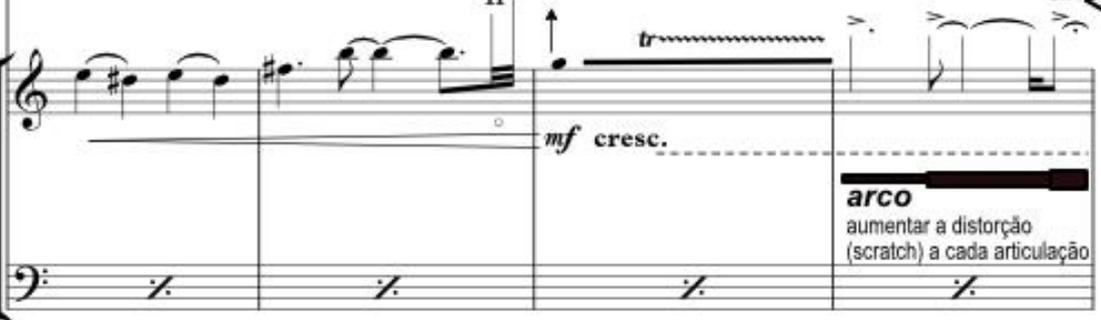
\*Scordatura: I - D  
 II - G  
 III - D  
 IV - G

Vln.    
 arco II   
*p* *ppp* *mp* *p*

Vc. 



M-S.    
 Vo - cê I tem me - do de quê ah

Vln.    
 II   
*mf cresc.* *tr*

Vc. 

**arco**  
 aumentar a distorção  
 (scratch) a cada articulação

Violin (Vln.) and Viola (Vc.) musical score, first system. The Violin part features a melodic line with a wavy line above it labeled "ah" and a downward-pointing V-shaped mark labeled "ah" at the end. The Viola part is mostly silent, indicated by a double slash (/) in the middle of the staff.

Violin (Vln.) and Viola (Vc.) musical score, second system. The Violin part has a melodic line with a downward-pointing V-shaped mark labeled "ah" above it. The Viola part is mostly silent, indicated by a double slash (/) in the middle of the staff.

Violin (Vln.) and Viola (Vc.) musical score, third system. The Violin part has a melodic line with a downward-pointing V-shaped mark labeled "ah" above it. The Viola part is mostly silent, indicated by a double slash (/) in the middle of the staff.

4

M-S.

arco: ord  
trm ah

Vln.

ff

Vc.

Vo -

M-S.

cê tem me - do de quê

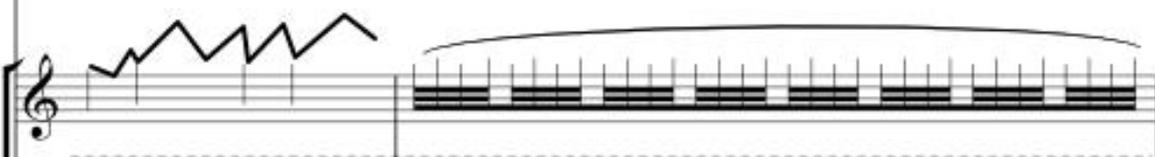
Vln.

*gliss. irreg*  
*f* *cresc.*

Vc.

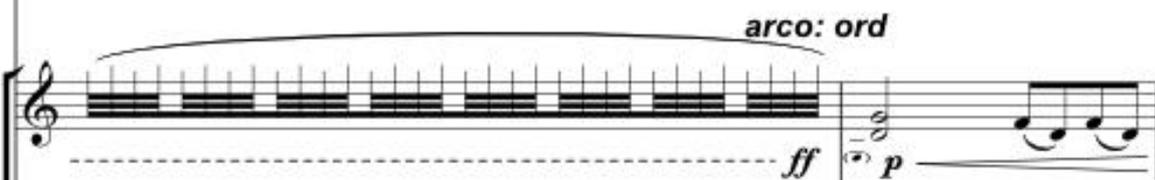
arco  
aumentar a distorção  
(scratch) a cada articulação

M-S.  de quê vo cê tem me do

Vln. 

Vc. 

M-S.  Vo - cê

Vln.  arco: ord  
ff p

Vc. 

6

M-S. 
  
tem me -do                      Vo - cê                      tem me -do

Vln. 
  
Vc. 

M-S. 
  
de quê

Vln. 
  
Vc. 

# O Cangaceiro do Lago

*Scordatura: A(1)  
E(2)  
A(3)  
E(4)*

**Violin**

$\text{♩} = 110$

bater com o dedo

sul pont.

*p*

**Vln.**

5

ord.

*pp*

**Vln.**

10

*pp*

**Vln.**

*mf*

*ff*

17 compassos  
cerca de 38"

The image displays a musical score for a violin piece titled "O Cangaceiro do Lago". The score is divided into four systems. The first system is for the Violin and includes a tempo marking of quarter note = 110. It features a scordatura instruction (A(1), E(2), A(3), E(4)), a dynamic of *p*, and a section marked "sul pont." with the instruction "bater com o dedo" (tap with the finger). The second system is for the Violin (Vln.) and includes a dynamic of *pp* and an "ord." (ordine) instruction. The third system is also for the Violin (Vln.) and includes a dynamic of *pp*. The fourth system is for the Violin (Vln.) and includes dynamics of *mf* and *ff*, and a note that the section consists of 17 measures, approximately 38 seconds long. The score uses various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

2

Vln.

15

Vln.

20

*mf* *p* *p*

Vln.

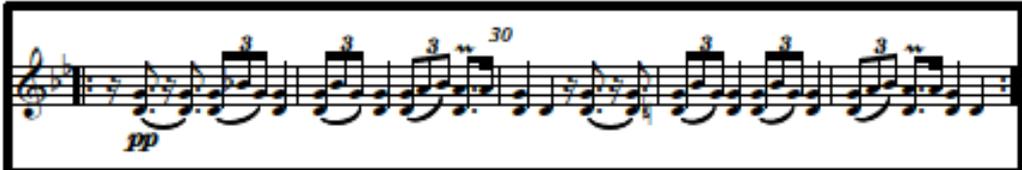
*p* *f* *p*

Vln.

25

4th

*f* *p* *f*

Vln. 

- Olha, a partir de agora, seu nome de Antônio desapareceu
- Eu te batizo satanás

Vln. 

Vln. 

Vln. 

Vln.

*ppp* *p* *ppp*

Glissar com as cordas presas lentamente até o ponto mais alto do braço e descer um pouco mais rápido, depois da metade.

18 compassos  
cerca de 39"

Guit.

.Tocar depois da ponte. Ataques sem altura definida.

65  $\text{♩} = 110$

Vln/Vln.

*mf* *pp*

*ppp*

# Stava a mãe

**Adagio** ♩ = 60

Tenor 1 *pp*  
Sta - - - va

Tenor 2 *pp*  
Sta

Baritone *port.*  
Ah

Guitarra Elétrica *arco*  
*p* *pp* *p*

4

T. *ppp*  
mãe

T. *ppp*  
va - - - mãe.

Bar. *ppp*  
tcsh... -

Guit. *pp*

2

6

*pp* *ppp*

T. Sta - - va mãe

T. Sta - - va mãe

Bar. *port.* Ah tchsh... *ppp*

Guit. *p* *mf*

9

*pp*

T. Sta - - va mãe

T. Sta - - va mãe

Bar. *port.* Ah To

Guit. *p* *mf*

mov. acel. ascendente

impacto e decaimento rápido

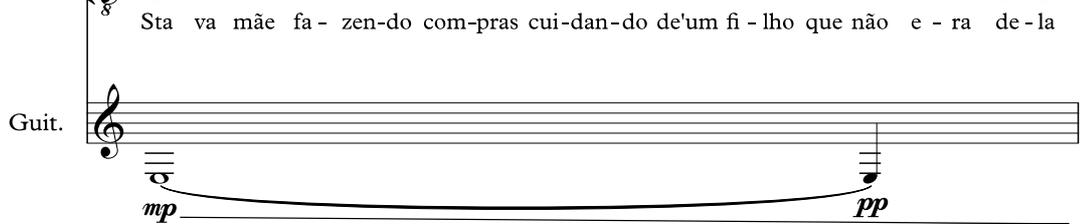
silêncio 6 compassos 15"

com portamento.

14 *mf* 3

T. 

Sta va mãe fa- zen-do com-pras cui-dan-do de'um fi - lho que não e - ra de-la

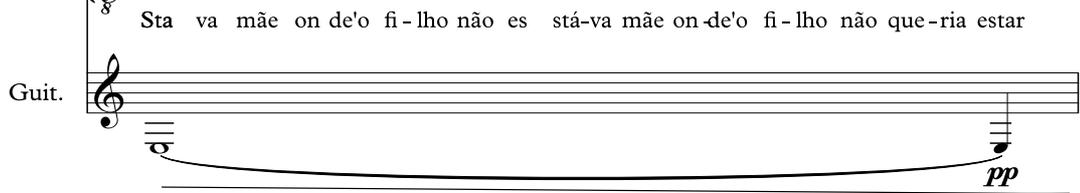
Guit. 

*mp* *pp*

15 3 3 3 3 3

T. 

Sta va mãe on de'o fi - lho não es stá-va mãe on-de'o fi - lho não que-ria estar

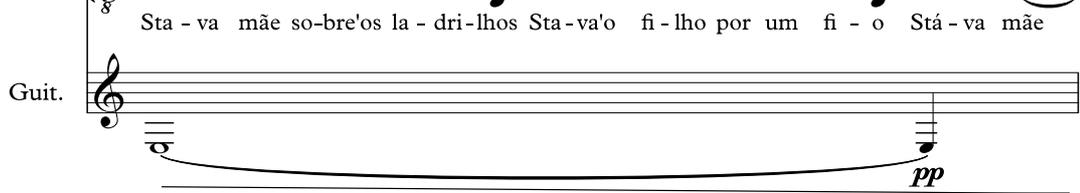
Guit. 

*pp*

16 3 3

T. 

Sta - va mãe so-bre'os la - dri-lhos Sta-va'o fi - lho por um fi - o Stá - va mãe

Guit. 

*pp*

17 *pp* *ppp*

T. 

Sta - va mãe

Guit. 

*pp* *p* *pp*

## A Galeria

mezzo

10 sem vibrato *mp* *p*

ah ah ah

13 5

Oh não não não vá

22 *mp* *p*

men - tir tir pa - ra si mes - não

28 *mp* *p* 2

vá en-tão va-ra-do re\_ tô

36 *mf* *mp*

cor - ta - do na - car - ne pe - las - ru - as - da ci -

39 *p* *mp*

- da de - de con - cre - to pe - las vi gas da ci - da - de - fu - ri

43 *p*

o - sa sem a - char a - bri - go - so bre as por -

46 *mf* *f* *mp*

tas sem - a - pa - zi - guar o cor - po e lé - tri co

**APÊNDICE III – LINK DE ACESSO AO MATERIAL AUDIOVISUAL**

Trago notícias de outro lugar (vídeo) – disponível em

<https://youtu.be/U3G1-8l8eYM>

## ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DO DEPOIMENTO DE MANUEL MESSIAS PARA A TV PINEL

Eu fui do Sergipe pra Bahia. Lá eu fiquei até os sete anos, mais ou menos, e vim com minha avó e uma tia, irmã da minha mãe, e viemos da Bahia para o Rio de Janeiro de trem.

Agora, foi numa onda mais ou menos migratória, quer dizer, os nordestinos buscavam as cidades grandes, foi numa dessas que, quer dizer, em busca de melhores condições de vida, né? pra procurar sua colocação nos mercados de trabalho e numa dessas performances de busca de todos é que eu me desloquei com a minha, ao invés de me ter deslocado com a minha mãe, porque nós tínhamos problemas, problemas inerentes a famílias pobres, camponeses, digamos assim, então, minha mãe não veio. Ficou com, vivendo com um outro homem e eu me afastei de minha mãe. Era mais apegado à minha avó.

Tudo me surpreendia, né? até a digamos astúcia, a esperteza, digamos a malandragem dos garotos, das garotas, era diferente daquela, quer dizer, tinha algo diferente que me absorvia e me seduzia e me encantava.

Eu entrei em contato com a família Clementino Fraga Neto, os clementinos, que tem até uma importância na cultura, acho que do Rio de Janeiro, não sei se brasileira, mas do Rio de Janeiro, pelo menos e lá nesse convívio, nessa continuidade, naquela coisa da gente ler gibis, porque tinham aqueles gibis, tinha uma infinidade deles, né? nós começávamos a desenhar as posições dos cowboys com a arma na cintura e também desenhávamos um a mão do outro. E o primeiro desenho que eu fiz foi uma mão, acho que foi a minha própria mão se eu não me engano.

Posteriormente, há um vínculo, uma relação, uma ligação que se dá... minha mãe vem da Bahia, pro Rio de Janeiro, vem de trem também com meu padrasto. Aí nós nos aproximamos, eu e minha mãe, nós fomos morar na Rocinha, no morro da Rocinha e então ocorreu o acidente que foi a queda do barraco em que eu e minha mãe e meu padrasto morávamos.

Quando eu cheguei a morar na rua, com a minha mãe, foi um período de cinco anos que foi intitulado como “O talento ao relento” na reportagem de um jornalista chamado Sérgio Pugliesi e o Fotógrafo era Carlos Esquina. Eu cheguei a fazer ainda uns desenhos pra ajudar aqueles desejavam me ajudar... a ajudar a quem quisesse me ajudar a me ajudar. Eu chamava atenção com esses desenhos. Eu sentava, procurava lugares mais ou menos estratégicos em que fosse possível a minha sobrevivência na rua, porque eu estava exposto à atmosfera diretamente, com a minha mãe, né.

Eu fiz esse trabalho, mandei para o salão nacional de artes plásticas, que deixou de ser salão de arte moderna, passou a ser chamado salão nacional de artes plásticas, então mandei 78, não mandei em 79 aí mandei em 80.

Aí em 80 eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior, de gravura. Aí eu porra, que que eu faço? Desculpa. O que que eu faço? Viajo ou não viajo? Pô, deixar a minha mãe aqui durante seis meses, passando mal, aí eu vou lá, fico bem, volto bem, mas ela aqui pode morrer, eu não sei. Então não viajei.

Pedi ao pessoal lá da Funarte que convertesse o prêmio em dinheiro. Eles apenas converteram as duas passagens em dinheiro e não o prêmio propriamente dito. O prêmio são os seis meses que você fica fora do país, ou na Europa ou nos Estados Unidos da América.

E poxa, foi muito bom com minha mãe esse momento, porque nós começamos a tirar a barriga da miséria, né? Como se diz.

A senhora que era responsável pela galeria de arte do Instituto Brasil Estados Unidos, IBEU, em Copacabana me convidou para fazer uma exposição com outro artista, um artista que usava tela mas ele fazia relevo na tela, né? Relevos. E eu apliquei o meu dinheiro na manufatura, na confecção dos trabalhos, de uma certa... esperando que eu fosse vender tudo e não vendeu nada, né?

Eu ainda pedi dinheiro emprestado, pedi duzentos reais, digamos, correspondia assim a duzentos reais, ou doutor Hélio Pellegrino, aquele psiquiatra poeta. E não tive retorno nenhum e fiquei novamente na pior com minha mãe e sofri um processo de chamado surto e que, essas coisas que acontecem com pessoas que, si lá, num determinado momento está num naufrágio e não tem ninguém pra socorrê-la. Eu fui parar no hospital psiquiátrico dom Pedro II

Eu acredito que a morte da minha mãe influenciou muito nesse processo que ocorreu comigo internamente que esgotou essa necessidade de pinta sobre tela, de desenhar sobre papel. Né? Esgotou completamente, já não sinto necessidade, não sinto impulso, não sinto nada, realmente. Inclusive, já nem olho mais livro de arte. Quando olho. Olho com desinteresse, com um certo desinteresse.

Não sou feliz. Não sou feliz. Tenho muitas frustrações. Uma delas é não ter, que eu digo pra minha psiquiatra, né? Não ter uma mulher que, entre eu e ela, exista uma espontaneidade no ato de dar o amor.